POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Ville e giardini della Tuscia nel Cinquecento. Storia, arte, architettura

Original
Ville e giardini della Tuscia nel Cinquecento. Storia, arte, architettura / Burgassi, V., Castelletti, C., Spila, A.. - STAMPA. - 1:(2026), pp. 1-249.

Availability:
This version is available at: 11583/3016289 since: 2026-10-04T08:30:42Z

Publisher:
Quasar

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

20 November 2026

ISBN 978-88-5491-428-5

EDIZIONI QUASAR

Ville e giardini della Tuscia nel Cinquecento

Ville e giardini della Tuscia nel Cinquecento. Storia, arte, architettura

a cura di
VALENTINA BURGASSI
CLAUDIO CASTELLETTI
ALESSANDRO SPILA



Volume realizzato con il contributo di

Politecnico di Torino

DAD Dipartimento di Architettura e Design

Fondazione Carivit

ROMA

CSELT NEW MILLENNIUM

Volume finanziato dall'Unione europea. NextGenerationEU -
DM 737/2021 risorse 2022–2023

Finanziato dall'Unione europea
NextGenerationEU

Coordinamento redazionale: Margherita Antolini

In copertina: Taddeo Zuccari e atelier, *Palazzo Farnese, affreschi nella stanza di primavera*, circa 1562. Foto di Denis Ribouillault.

ISBN 978-88-5491-428-5

© Roma 2026, Autori e Edizioni Quasar di S. Tognon
Edizioni Quasar di Severino Tognon
via Ajaccio 41-43, I-00198 Roma
www.edizioniquasar.it
per ordini e informazioni: info@edizioniquasar.it

Tutti i diritti sono riservati/All rights reserved
Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è soggetto a copyright.
È responsabilità esclusiva dell'autore del contributo garantire di aver ottenuto le necessarie autorizzazioni per la pubblicazione. L'editore non potrà essere ritenuto responsabile per l'uso non autorizzato di materiali protetti da copyright o da altre disposizioni di legge.

Ville e giardini della Tuscia nel Cinquecento. Storia, arte, architettura

a cura di
VALENTINA BURGASSI
CLAUDIO CASTELLETTI
ALESSANDRO SPILA

Edizioni Quasar

Indice

7 *Nota dei curatori*

9 *Tra Italia ed Europa: prospettive di ricerca sulla cultura della villa*
Sabine Frommel

13 *Introduzione alle ville della Tuscia: evoluzione, significati e fortuna*
Marcello Fagiolo

BOMARZO

15 *Giovanni Guerra's Drawings of Villa Gardens in Tuscia*
Luke Morgan

VIGNANELLO

37 *Il giardino rinascimentale del castello di Vignanello. Da Alfonso Marescotti a Ottavia Orsini 1560-1636*
Maria Celeste Cola

BAGNAIA

49 *I giardini di Villa Lante a Bagnaia: il trionfo dell'acqua e della prospettiva*
Francesca Romana Liserre

65 *Tra* otium *e manifesto politico: il palazzo della Loggia di Bagnaia durante il soggiorno del cardinal Niccolò Ridolfi*
Cassandre Herbert

CAPRAROLA

79 *Il palazzo 'cittadinesco' del cardinale Alessandro Farnese a Caprarola*
Bruno Adorni

97 *Les Saisons et les Heures : la Villa Farnèse de Caprarola et la mesure du temps*
Denis Ribouillault

119 *I giardini di palazzo Farnese a Caprarola: architetture d'acqua e di verzura per celebrare il potere farnesiano*
Francesca Romana Liserre

135 *Pregare nella campagna: architettura, pittura e giardini delle ville cinquecentesche*
Fannie Caron-Roy

149 *Palazzo Farnese a Caprarola e la ricezione del modello in area Mediterranea: Palazzo Verdala a Malta*
Valentina Burgassi

163 *Il 'palazzo in fortezza' dalla Tuscia alla Polonia, fra trattati e architetti*
Paolo Cornaglia

SORIANO

179 *Le ville cardinalizie nella Tuscia di un imperiale trentino e di un inquisitore bresciano: Cristoforo Madruzzo a Papacqua (Soriano nel Cimino) e Giovanni Francesco Gambara a Bagnaia*
Carla Benocci

VILLA DI MADONNA CORNELIA A VITERBO

189 *Il casaletto di Paolo Spreca presso Viterbo e il suo giardino*
Federica Gaspari, Marilisa Biscione, Giuseppe Romagnoli

BASSANO ROMANO

203 *La villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano di Sutri*
Renata Samperi

MONTERANO

219 *Il feudo di Monterano nella "terra dei Tirreni": il palazzo-scogliera degli Altieri e il bosco contemplativo di Montevirginio*
Saverio Sturm

CONCLUSIONI

237 *Caprarola: archetipo del "Cinquecento" nella critica e nell'iconografia fra Settecento e primo Ottocento*
Alessandro Spila

Nota dei curatori

Il volume Ville e Giardini della Tuscia nel Cinquecento nasce dall'intento di offrire una lettura aggiornata di un territorio che, pur segnato da complessi celebri e ampiamente studiati, continua a rivelare prospettive inattese. Muovendosi nella scia delle celebrazioni del 2023 per i 450 anni dalla morte di Jacopo Barozzi da Vignola, il libro rilancia l'attenzione sulle ville della Tuscia come laboratori di sperimentazione architettonica, paesaggistica e simbolica, capaci di dialogare con tradizioni rinascimentali, istanze post-tridentine e ambizioni politiche di largo respiro.

I saggi qui riuniti evidenziano come luoghi noti – da Bagnaia a Caprarola, da Vignanello a Bassano di Sutri – possano essere riletti attraverso documenti inediti, approcci interdisciplinari e nuove domande: dalla funzione progettuale delle vedute di Giovanni Guerra alla ricostruzione archivistica del giardino di Vignanello; dal ruolo dell'acqua come principio generatore a Villa Lante alla dimensione territoriale e temporale del sistema farnesiano; dalla densità devozionale degli spazi cardinalizi alla circolazione internazionale del modello del "palazzo in fortezza". Accanto ai grandi complessi, trovano spazio episodi minori ma rivelatori, come Ponte dell'Elce o la persistenza di strutture cinquecentesche nel cantiere Giustiniani.

Complessivamente, il volume mostra come le ville della Tuscia non siano solo icone del paesaggio italiano, ma dispositivi complessi in cui potere, natura, tecnica e spiritualità si intrecciano. Le novità emerse confermano quanto questo territorio resti un osservatorio privilegiato per ripensare la storia della villa nel Rinascimento e la sua lunga fortuna europea.

Valentina Burgassi, Claudio Castelletti, Alessandro Spila

Tra Italia ed Europa: prospettive di ricerca sulla cultura della villa

Fin dall'antichità, la villa ha esercitato un forte fascino su committenti e architetti: circondata da splendidi giardini e affacciata su paesaggi di grande suggestione, tale dimora fu la cornice di uno stile di vita fastoso ma al contempo più personale e privato rispetto alle dimore urbane delle élites. Le scelte artistiche erano espressione della tradizione, del gusto e dello status del fondatore, e comportavano, già nel I secolo a.C., una teatralizzazione degli interni attraverso architetture fittive che ornarono le pareti. Nelle sue lettere, Plinio il Giovane descriveva la sua villa Laurentina sul litorale romano, attribuendo particolare rilievo alle funzioni degli spazi interni. Tali fonti hanno ispirato i più importanti artisti del Secondo Rinascimento, in primo luogo, Raffaello, nel suo progetto di Villa Madama sul Monte Mario a Roma. Nel *De Re Aedificatoria*, primo trattato moderno fondato sull'autorità di Vitruvio e diventato, per secoli, il riferimento principe dell'architettura rinascimentale, Leon Battista Alberti sottolinea la propria predilezione per questa tipologia, apprezzandone, oltre alla maggiore libertà progettuale, la convergenza di diversi generi artistici alla maniera di un'opera d'arte totale. Con riferimento al progetto per la villa di Charles d'Amboise a Milano, una breve descrizione di Leonardo da Vinci intorno al 1506 evidenzia tale sintonia, che abbraccia architettura, vegetazione e acqua – presente in diverse forme e scenari –, insieme a pergole popolate da uccelli: elementi che si uniscono a formare un insieme capace di costituire una straordinaria cornice per feste, spettacoli teatrali e incontri della cerchia umanista. Cicli di affreschi e apparati scultorei, spesso legati a strategie di collezionismo, completano questi complessi ricchi di una varietà in grado di offrire sempre nuove sorprese, incanto e suggestione. La riappropriazione di modelli provenienti dall'antichità greco-romana costituì, dal Quattrocento in poi, una costante della cultura rinascimentale italiana e contribuì in modo decisivo allo sviluppo della villa, mentre altre tipologie architettoniche, più vincolate da programmi funzionali e contesti fisici, seguirono ritmi più lenti.

L'area della Tuscia viterbese si configura come un laboratorio privilegiato per l'elaborazione e la sperimentazione della villa, promossa da committenti illustri, quali i Farnese, gli Orsini e principi ecclesiastici di raffinata cultura umanista. Nel Cinquecento, questo territorio relativamente circoscritto rappresenta uno spazio di straordinaria densità progettuale, nel quale ambizioni politiche e cultura antiquaria si intrecciano in configurazioni e concetti innovativi. Il vasto repertorio spazia da organismi aperti, caratterizzati da interazioni mutevoli tra fabbriche e giardini, alla villa fortificata, fino a dimore di carattere residenziale e a soluzioni incantevoli fortemente personalizzate per le famiglie dei celebri committenti.

Favoriti da un atteggiamento fortemente competitivo capace di oltrepassare i confini regionali, i grandi complessi di Caprarola, Bagnaia, Bomarzo e Vignanello consentono di osservare una stupenda pluralità di soluzioni architettoniche e paesaggistiche. Palazzo Farnese a Caprarola deve la sua forma ibrida a una genesi lunga e complessa, iniziata con un impianto fortificato a pianta pentagonale, delineato all'inizio degli anni 1520 da Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi, e conclusasi con il sontuoso palazzo voluto dal cardinale Alessandro Farnese, realizzato da Giacomo Barozzi da Vignola a partire dal 1559. Fulcro dell'insieme è il cortile circolare, ispirato a Villa Madama e al palazzo che Carlo V fece erigere a Granada su progetto di Pedro Machuca e Diego Siloé, entrambi profondi conoscitori dell'arte italiana grazie ai loro lunghi soggiorni a Roma o a Napoli. Baldassare Castiglione, illustre umanista legato a Raffaello da una stretta amicizia, ambasciatore della Santa Sede proprio in quel momento, si trovava allora a Granada all'avvio del progetto, orientando le scelte e richiamandosi alle origini antiche di tale impianto costruttivo.

Gli studi presentati in questo volume ampliano il campo di indagine includendo contesti di scala minore e fenomeni dalla diffusione capillare, evidenziando come i modelli elaborati nei grandi cantieri vengano recepiti e riadattati in ambiti periferici e periurbani. In questa prospettiva, la villa non resta un episodio isolato, ma un elemento strutturante del paesaggio storico, capace di incidere in modo duraturo sull'organizzazione del territorio.

La villa nella Tuscia viterbese ha attirato, negli anni, l'interesse di studiosi nazionali e internazionali, ai quali dobbiamo una conoscenza approfondita degli impianti più importanti e dei loro numerosi componenti, dallo studio tipologico fino alla decorazione degli interni, con particolare attenzione per i giardini,

contrassegnati da molteplici valori iconografici, simbolici e allegorici. Vero e proprio specchio del rango e della cultura del fondatore, l'ampio ventaglio di temi spazia dalle rappresentazioni religiose, come l'immagine del paradiso, alla favola – spesso con finalità morale –, dall'evocazione di concetti dell'antico, quale l'età dell'oro, fino a un sogno personale, talvolta persino inteso come compensazione di speranze deluse.

I convegni promossi dalla città di Viterbo e dagli enti regionali su Villa Lante a Bagnaia e il Sacro Bosco a Bomarzo, pubblicati rispettivamente nel 2005 e nel 2009, hanno tentato di ampliare il dibattito in una prospettiva europea, attraverso un approccio integrato, con particolare attenzione al problema spinoso dell'attribuzione, al confronto con opere coevi in altri contesti e all'analisi delle testimonianze scritte e iconografiche degli illustri visitatori e della conseguente fortuna internazionale[1]. Sono emerse relazioni tra committenti ambiziosi in Italia e in Europa, in particolare con la corte di Francia, dominata dal 1559 da Caterina de' Medici, cugina di Pierfrancesco Orsini, committente del Sacro Bosco. Ospite di quella corte, il principe poté visitare il castello di Fontainebleau che, centro europeo di primaria innovazione artistica a partire dagli anni Trenta del Cinquecento, dovette conoscere proprio in quegli anni una vera metamorfosi grazie al progetto di Francesco Primaticcio avvenuta contemporaneamente al grande intervento di Vignola a Caprarola. Ambedue emiliani e influenzati da Baldassarre Perruzzi, avevano collaborato per la produzione dei fusi in bronzo delle statue del Belvedere, prima a Roma e poi, tra il 1541-43 a Fontainebleau. Se un loro dialogo duraturo, protrattosi anche dopo la loro ascesa come architetti di corte di respiro internazionale, rimane un'ipotesi seducente, protagonisti della relazione franco-italiano come il cardinale Ippolito d'Este, fondatore della spettacolare villa di Tivoli, hanno lasciato testimonianze concrete della loro azione nell'ambito della circolazione di modelli, saperi e metodi tra i due paesi.

Il Sacro Bosco di Bomarzo, capriccio d'arte popolato da mostri e giganti, intriso di mito ed enigma, di simbolismo ermetico e criptiche allusioni, non ha mai smesso di affascinare storici dell'arte, artisti, amatori e viaggiatori. Nel 1948 impressionò il surrealista Salvador Dalí e, un anno dopo, Michelangelo Antonioni in un breve film dei suoi esordi; entrambi vi scoprirono un complesso in stato di abbandono, nel quale la vegetazione manteneva il proprio predominio. Radicato in un universo narrativo di carattere fantastico e irrazionale, questa concezione strabiliante rappresenta un aspetto dell'arte rinascimentale che segue una traiettoria autonoma. Lontano da percorsi coordinati che, nelle ville contemporanee, si articolano secondo una gerarchia definita, esso invita a itinerari individuali, offrendo continue scoperte di un mondo misterioso e suscitando sentimenti contrastanti, dallo stupore al disorientamento, come nel caso della casa inclinata, dall'incanto all'inquietudine.

La fortuna delle ville nella Tuscia viterbese ebbe avvio con i disegni di Giovanni Guerra: questi assumono un ruolo paradigmatico in quanto configurano un vero e proprio repertorio del giardino tardo-rinascimentale, fondato sulla selezione e sulla trasposizione di elementi replicabili, quali fontane, grotte e catene d'acqua, e testimoniano la mobilità dei motivi tra questa regione, tra Toscana e Lazio. La codificazione e la diffusione dei modelli fu poi favorita da un'ampia tradizione di raccolte grafiche e trattati tecnici, promossa dal Grand Tour, incentivando numerosi artisti stranieri a visitare i capolavori di questa regione, lasciando testimonianze scritte e documentazione iconografica.

La pubblicazione del presente volume coincide con la mostra *Ville e giardini di Roma. Una Corona di Delizie*, che offriva un ampio quadro della rappresentazione della villa romana nella pittura, dal Cinquecento al Novecento, apportando un contributo significativo alla comprensione della sua ricezione da parte di artisti di diversa provenienza[2]. Il mutamento dello sguardo su questo patrimonio è attestato anche dai disegni del giovane francese Charles Percier, *pensionnaire* de l'Académie de France tra il 1786 e il 1791, che esplorò la città di Roma e i suoi dintorni, dedicando particolare attenzione al Rinascimento, considerato quale fonte di ispirazione per l'architettura contemporanea in Francia[3]. Durante un viaggio lungo la via Cassia in direzione di Viterbo, Percier sostò a lungo presso Palazzo Farnese a Caprarola, dove stese un ricco *cahier* di rilievi e fece tappa anche a Bagnaia: entrambi i complessi, per la loro simmetria e per la rigorosa coordinazione gerarchica – che nella residenza farnesiana si estende fino al tessuto urbano – richiamano le sontuose dimore del Grand Siècle. Il fatto che il giovane artista avesse trascurato altri luoghi, come il Sacro

1. S. Frommel, con la collaborazione di F. Bardati, *Villa Lante a Bagnaia,* Milano (Electa), 2005; S. Frommel, con la collaborazione di A. Alessi, *Bomarzo. Il Sacro Bosco*, Milano (Electa), 2009. Ambedue i volumi sono illustrati da un atlante con delle foto di Andrea Jemolo. Il volume *Bomarzo. Il Sacro Bosco* è stato accompagnato da un libro dedicato ai documenti *Bomarzo: il Sacro Bosco; fortuna critica e documenti,* Roma (G. Bentivoglio Editoria), 2009.

2. Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, 21 novembre 2025-12 aprile 2026, curata da A. Campitelli, A. Cremona e S. Santolini. Il catalogo è stato pubblicato da l'ERMA di Bretschneider, Roma - Bristol (USA).

3. Si veda il nostro volume *Charles Percier e le ville a Roma 1786-1791*, a cura di S. Frommel, J.-P. Garric, S. Pasquali, Roma (Campisano) 2026.

Bosco, può spiegarsi con il loro stato di abbandono, oltre che con la distanza delle invenzioni capricciose del principe Orsini dai principi del classicismo francese[4]. Ogni villa segue tuttavia un proprio destino, segnato dalle vicende dei suoi proprietari, spesso soggette a molteplici passaggi di mano, che ne hanno inciso in modo duraturo la storia e il *Nachleben* fino alla configurazione attuale. Ciò vale in particolare per il giardino, arte per sua vocazione effimera, continuamente trasformata dall'azione della natura stessa, che ne compromette inevitabilmente la conservazione in uno stato autentico.

Questo volume restituisce un'ulteriore conferma del ruolo centrale della villa quale categoria interpretativa per la comprensione della cultura architettonica e paesaggistica dell'età moderna, non solo in Italia. L'area romana e la Tuscia viterbese, per la ricchezza e la varietà del suo patrimonio architettonico, continuano a offrire nuove prospettive di ricerca, anche in una dimensione europea, nel quadro di relazioni e rivalità tra le corti principesche e i loro milieu culturali.

Sabine Frommel

4. È in preparazione il volume con i disegni di Charles Percier delle ville nei dintorni della città eterna.

Introduzione alle ville della Tuscia: evoluzione, significati e fortuna

Il volume propone una lettura articolata del fenomeno delle residenze cardinalizie e aristocratiche nel territorio compreso tra Viterbo, il lago di Vico e i rilievi dei Cimini, un'area che nel corso del Cinquecento si configurò come laboratorio privilegiato per l'elaborazione di modelli architettonici e paesaggistici di particolare risonanza. Grazie a prospettive disciplinari diverse – dalla storia dell'architettura alla storia del giardino, dalla cultura visuale all'antropologia del paesaggio – i contributi qui raccolti ricostruiscono la molteplicità di funzioni, tecniche, simboli e linguaggi che caratterizzarono le ville della Tuscia, restituendo la complessità di un territorio in cui committenze colte, ambizioni politiche e istanze spirituali si intrecciarono in forme innovative.

Apre il volume lo studio di Luke Morgan sui disegni di Giovanni Guerra (oggi all'Albertina di Vienna), realizzati nei primi anni del Seicento al fine di costituire modelli per la villa tuscolana del cardinale Pietro Aldobrandini: questa serie di vedute di giardini della Tuscia e della Toscana testimonia la circolazione dei motivi del giardino manierista e la loro funzione come lessico progettuale, capace di attraversare territori e committenze.

Nel volume vengono esplorati paradigmi della tradizione rinascimentale viterbese con interpretazioni innovative e nuova documentazione, anche su complessi di fama meno consolidata. Di grande interesse appare subito il giardino di Paolo Spreca a Ponte dell'Elce presso Viterbo, che traduce in scala ridotta motivi tipici dei grandi giardini cinquecenteschi e che viene ad affiancarsi al Parco di Bomarzo per i suoi personaggi mitici scolpiti nella roccia. Le ricerche di Maria Celeste Cola su Alfonso Marescotti e Ottavia Orsini consentono una accurata presentazione del giardino di Vignanello, complesso organismo di giardini pensili, terrazze, spazi produttivi e aree ornamentali, che si sviluppa in stretto dialogo con le condizioni geomorfologiche del sito e col contesto urbano. Sulla base di nuove ricerche Renata Samperi chiarisce in modo definitivo l'evoluzione della villa Giustiniani a Bassano di Sutri a partire dal palazzo preesistente (arricchito di splendide sale affrescate) col nuovo lunghissimo asse del giardino concluso con l'araldica Rocca giustinianea.

Vengono soprattutto indagati, sotto diverse angolazioni, i due poli fondamentali di Caprarola e Bagnaia. Il sistema farnesiano di Caprarola costituisce il cuore della riflessione sulla villa come dispositivo territoriale e simbolico. I saggi dedicati al palazzo (in particolare l'analisi di Bruno Adorni del palazzo "cittadinesco") e ai suoi giardini mostrano l'articolazione di un progetto di straordinaria ambizione: dal ridisegno della viabilità alla costruzione di un acquedotto monumentale – meraviglia d'ingegneria idraulica – dalla scala elicoidale alla concezione del giardino come celebrazione dinastica tramite architetture d'acqua, riferimenti mitologici e narrazioni pastorali. Francesca Romana Liserre decodifica sapientemente la Grotta dei Satiri di Caprarola, mettendola in collegamento con l'antro degli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* (la favola greca di Longo Sofista tradotta da Annibal Caro, l'ispiratore dell'apparato iconologico caprolatto) nella esaltazione segreta dell'Amore che "comanda agli elementi, alle stelle e agli Dei". La lettura particolarissima di Denis Ribouillault mette poi in luce il ruolo della temporalità – naturale, astronomica e rituale – nel disegno complessivo del complesso farnesiano, dimostrando come gli strumenti e le rappresentazioni dello scorrere del tempo – Ore e Stagioni - scandiscano l'esperienza della villa fra realtà, immaginazione e sogno. Le tematiche del giardino di Bagnaia vengono accuratamente riassunte in un saggio ulteriore di Francesca Romana Liserre, a partire dalla visione unitaria di Vignola, dominata dallo strumento della prospettiva: dal basso si manifesta il possente e argenteo asse acquatico che conduce alla Fontana del Diluvio, mentre l'adiacente giardino selvatico è dominato dalla fontana di Pegaso, con la fonte Ippocrene sacra alle Muse e ispiratrice di poesia.

La Tuscia si configura per di più come punto di irradiazione internazionale. È soprattutto il palazzo in forma di fortezza di Caprarola a costituire un modello assoluto anche per la sua fortuna iconografica (a prescindere dalla fortuna dei giardini): i contributi di Valentina Burgassi e di Paolo Cornaglia sulla ricezione del modello farnesiano – dal Palazzo Verdala di Malta fino alle residenze mitteleuropee – mostrano come l'archetipo del "palazzo in fortezza" migrasse

attraverso trattati e architetti, contribuendo alla definizione di un linguaggio mediterraneo e mitteleuropeo dell'architettura di rappresentanza.
Il confronto fra ville cardinalizie di diversa impostazione ideologica evidenzia le molteplici possibilità di declinazione del rapporto tra spazio naturale, scultura, narrazione iconografica e religiosità. Assai intrigante appare la tesi di Fannie Caron-Roy nel saggio *Pregare nella campagna*: i palazzi e i giardini dei cardinali Farnese e Gambara, utilizzati anche come rifugio spirituale, diventano simbolo del cammino spirituale e metafora del Paradiso (oltre che reincarnazione dell'Eden) nello spirito delle interpretazioni del *Cantico dei Cantici* o della allegoria dell'anima come giardino di fiori e di virtù secondo la visione di Teresa d'Avila. Così pure Carla Benocci chiarisce una volta di più la valenza sacro-profana della Villa Papacqua e il doppio percorso nella villa di Bagnaia fra il mondo mitico di Apollo e delle Muse e la metafora della Gerusalemme Celeste, per non parlare dei sacrifici dei protomartiri Stefano e Lorenzo (la cui graticola del martirio, riferita alla cattedrale e al vescovato di Viterbo, ritorna più volte nella villa ed è la chiave per decodificare la pianta complessiva del giardino, con la "griglia" del giardino inferiore a cui si unisce il "manico" dell'asse acquatico); parallelamente, il Palazzo della Loggia di Bagnaia nel periodo di Niccolò Ridolfi – studiato da Cassandre Herbert - coi suoi cicli pittorici rivela la duplice funzione culturale e politica di spazi in cui l'*otium* si coniuga con l'esercizio del potere. Lo studio di Saverio Sturm su Monterano e Montevirginio mette a confronto la poderosa reggia in miniatura degli Altieri (unico esempio realizzato della poetica berniniana del "palazzo naturalizzato") col bosco contemplativo di Montevirginio (posto a fondale dell'asse chilometrico che parte dal Palazzo Altieri di Oriolo Romano), permettendo di comprendere come le politiche feudali, le fondazioni urbane e i complessi eremitici controriformati concorressero a modellare un paesaggio simbolico, in cui architettura, natura e spiritualità si integrano in modo scenografico.
Sull'opposto versante dell'erotismo, viene chiarito che la Chiesa appare disposta a tollerare la nudità licenziosa rappresentata nelle scene mitologiche predilette dagli aristocratici committenti, come nel caso delle sculture del giardino di Spreca, derivanti dalle *Lascivie* di Agostino Carracci.
Chiude il volume il saggio di Alessandro Spila sulla fortuna di Caprarola tra Sette e Ottocento, che testimonia la continuità dell'interesse europeo per le ville della Tuscia. La riscoperta settecentesca promossa dai Borbone e la diffusione di opere a stampa ebbero infatti un ruolo determinante nel consolidare l'idea del tardo Cinquecento come epoca paradigmatica della riappropriazione dei modelli architettonici precedenti e del rapporto col paesaggio.
Nel volume, in conclusione, viene efficacemente delineata una articolata mappa delle ville e dei giardini della Tuscia, non solo scenari di rappresentanza ma anche laboratori di sperimentazione tecnica, strumenti di autorappresentazione politica, nodi di scambio culturale. Il Cinquecento della Tuscia viene dunque a qualificarsi sempre di più come un capitolo fondamentale nella storia delle ville italiane e, più in generale, nella cultura del paesaggio europeo.

Marcello Fagiolo

Giovanni Guerra's Drawings of Villa Gardens in Tuscia

LUKE MORGAN

In 1604, the Modenese artist Giovanni Guerra was commissioned by cardinal Pietro Aldobrandini to make a series of drawings of villa gardens in Tuscia and Tuscany, now in the Albertina Museum in Vienna[1]. Guerra's drawings were intended to serve as research for the design of the cardinal's new garden at the Villa Aldobrandini (or Belvedere) in Frascati. They have been interpreted as evidence of the cardinal's 'sense of competitiveness', but they are also indicative of the portability and mobility of garden motifs in the later sixteenth century[2]. Guerra's forty-seven known drawings amount to a catalogue or lexicon of visual and architectural ideas for gardens. By examining Guerra's representation of the gardens of Tuscia, this chapter proposes that his sketches provide evidence of the transmission and circulation of garden motifs and designs in the late sixteenth and early seventeenth centuries.

Guerra was born in 1544 in San Donnino della Nizzola (Modena) into a family that may have originated in Venice[3]. His father Baldassare was a craftsman and his brothers Giovanni Battista and Gaspare both also trained as artists[4]. In a letter that Guerra wrote to the comune of Sassuolo in 1599, he described himself as a 'pittore e architetto,' but his work ranged more widely than this suggests[5]. Guerra was a draftsman, a painter, an architect, a gilder, a stenographer, and even a merchant[6]. He also worked in gardens and designed theatrical spectacles. He had a successful artistic career in the Counter-Reformation Rome of Sixtus V, as is indicated by his election to the Accademia di San Luca on 18 July 1573 (serving as its *Camerlengo* or Treasurer from 1580–1583), and to the Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta dei Virtuosi on 11 December 1580 (performing the role of secretary from 1581 to 1595 and from 1603 to 1616)[7]. Despite his success, however, Guerra remains a little-known figure. For this reason, before looking closely at the Aldobrandini drawings, a biographical outline is needed to provide a historical context for Guerra's life and work[8].

Giovanni Guerra «pittore e architetto»

Guerra was first apprenticed in Modena (from 1554 to 1561), studying with Niccolò dell'Abate and Lelio Orsi, before probably travelling to Bologna where he worked under Lorenzo Sabatini[9]. He married Sabatini's daughter Emilia in 1573[10]. In 1562, he moved to Rome where he joined the workshop of the Florentine artist Francesco Salviati[11]. En route to the city where Guerra was to spend most of his career, he may have stopped in Florence to contribute to the

1. The provenance of the drawings is unknown. According to Dr. Achim Gnann, the Curator of Italian Art at the Albertina, there is only one reference in an old inventory of the collection: *Alter Bestand – aus Architekturkonvolut übernommen*. He also notes that the drawings have no stamp from the founder of the Albertina, Duke Albert von Sachsen–Teschen, meaning that they probably did not originate in his collection (Personal communication, 20 June 2018). Hess, 1968, p. 195, speculated that they were originally in the collection of Philipp von Stosch, the expatriate Polish-born artist and collector who lived in Rome and Florence, which is feasible given that a large number of his sixteenth-century Italian architectural drawings were sold at auction in 1764 and then entered the Albertina.
2. For the idea that Aldobrandini consciously competed with the patrons of other gardens, see Robertson, 2015, p. 73. See also Brunon, 2008, p. 184.
3. See Parma Armani, 1978, p. 21, on the possible Venetian origin of the Guerra family. For Guerra's birthplace, see Pierguidi, 2000, p. 298.
4. On Guerra's brothers, see Baglione, 1642, p. 159.
5. Cecchi Gattolin, Pizzi, 1978, p. 54.
6. Spezzaferro, 1981, pp. 200–207.
7. Parma Armani, 1978, pp. 22–23; Bevilacqua, 2003. Bevilacqua's entry in the DBI is currently the most up to date and authoritative biography of Guerra with a useful bibliography. My thanks to Claudio Castelletti for bringing the entry to my attention.
8. This seems especially necessary given that there is no available biography of Guerra in English. Landscape historians sometimes reproduce his drawings of gardens so as to reconstruct the original appearance of specific sites, but Guerra himself has been paid almost no attention. Note that the earliest biography of Guerra is F. Forciroli, *Antiqua et recentia illustrium virorum Mutinensium Monumenta*, a seventeenth-century manuscript held in the Biblioteca Forni, Modena. It is published in Cecchi Gattolin, Pizzi, 1978, p. 65. I am grateful to my former research assistant Angelo Lo Conte for his careful work on Guerra's biography.
9. Strinati, 1990.
10. Cecchi Gattolin, 1978, p. 45, for the date of Guerra's marriage.
11. Pierguidi, 2002, p. 21.

decorations of the Palazzo Vecchio alongside Sabatini and under Giorgio Vasari[12]. His first documented commission in Rome (1564-1566) was to execute in fresco the Stories of Esther for cardinal Giovanni Ricci di Montepulciano on the second floor of the Villa Medici (Pincio)[13]. At approximately the same time, from 1565 to 1570, he participated in the project to decorate the vault of the Sala della Fontana in the Villa d'Este in Tivoli, although he may only have provided preparatory drawings for the frescoes[14].

These early commissions would have indirectly exposed Guerra to two major projects of landscape design and construction. The Villa Medici was purchased by cardinal Ferdinando de' Medici in 1576, but the gardens mostly date from the time of its previous owner, cardinal Ricci, who began work on them in the same year that Guerra was first employed there (1564)[15]. The construction of the garden of the Villa d'Este was begun in 1560. By 1565, the water supply had been established and over the next seven years the majority of the fountains were installed[16]. Through his presence at these two sites as they were being developed, Guerra could have acquired a good knowledge of contemporaneous garden and fountain design well before he travelled through Italy sketching gardens in 1604.

From the 1560s to the 1580s, Guerra was a frequent contributor to fresco projects in Rome. Besides the paintings for the Villa Medici, these commissions included the no longer extant cycle at the Palazzo Altemps (1572)[17]; the decorations of the Sala Regia in the Vatican (1570-1573) (Giorgio Vasari wrote that Guerra was one of the painters who preceded him there)[18]; the Vatican Logge, where he frescoed *le facce delli pilastri* (1572-1575) and the Loggie di Gregorio XIII (1574-1576)[19]; *l'arme di Nostro Signore* above the portal of the Castel Sant'Angelo (1575)[20]; and a cycle depicting the *Stories of Moses* for the Palazzetto Cenci (1583-1587). Guerra was responsible for the first three rooms of the Palazzetto and Vitruvio Alberti for the second two[21].

In 1586, Guerra entered into a business partnership with Cesare Nebbia that lasted until 1590[22]. Together the two artists oversaw the extensive decorative works of the Fabbriche Pontificie under Pope Sixtus V[23]. Guerra and Nebbia coordinated the work of 100 artists who were organized into either *pittori lavoranti* or *capomastri*. The *capomastri*, who worked autonomously and were entrusted by Guerra and Nebbia with individual decorative tasks, included such artists as Giovanni Battista Pozzo, Andrea Lilio, Ferraù Fenzoni, Paul Bril and Giovanni Battista Ricci[24]. As Mario Bevilacqua has observed, the pair were at the top of the chain of command, reporting to Domenico Fontana[25]. Guerra was appointed supervisor of decorations by Fontana, despite the fact that Nebbia was the more accomplished painter. His task was to devise the iconography of the decorative programs, which Nebbia subsequently translated into preparatory drawings[26]. Guerra seems to have fulfilled the role of *ideatore* from the very beginning of his career. This may have been his main area of responsibility in the Sala della Fontana of the Villa d'Este for example. Later on, once his business partnership with Nebbia had come to an end, he increasingly provided designs for engraving. The Aldobrandini drawings of gardens can be understood in this way too – as visual ideas or inventions, albeit for realization in three dimensions – in addition to their ostensible function as research and documentation.

Key projects overseen by Guerra and Nebbia included the frescoes of the Capella Sistina in Santa Maria Maggiore (1586-1587). The iconographic program, which depicted episodes from the Immaculate Conception and Transubstantiation of the Virgin (discussed by

12. *Ibid*.
13. Pierguidi, 1997, p. 85.
14. Prosperi Valenti Rodinò, 2007. On the decorations of the Villa d'Este see Tosini, 2005.
15. Coffin, 1979, pp. 220-224.
16. Lazzaro, 1990, p. 217.
17. Guerra was paid 18 scudi for his work at the Palazzo Altemps. See Scoppola, 1987, p. 20, n. 25.
18. Vasari's letter is dated 5 April 1573. See Barocchi, 1964, p. 71. See also Pierguidi, 2002, p. 20.
19. On the Logge Vaticane, see Prosperi Valenti Rodinò, 2007, pp. 146-147. Prosperi Valenti Rodinò speculates that Guerra drew perspective studies for the vault decorations, which are no longer extant.
20. Bertolotti, 1882, p. 31.
21. Bevilacqua, 1985, pp. 164-165.
22. From 1579-1583, Guerra had collaborated with Nebbia and Girolamo Muziano on the mosaics of the Gregorian Chapel in St Peters. See Bevilacqua, 2003, p. 611.
23. Baglione remarks on the division of labour between the two men. According to him, Guerra «inventava li soggetti delle storie, che dipinger si doveano, e Cesare ne facea i disegni». He adds that Guerra «era gran pratico ne lavori grandi, e con molta facilita scompartiva a chiascheduno la sua fatica» (Baglione, 1642, p. 159). Baglione also mentions Guerra in his life of Cesare Nebbia: «Fu ne' tempi di Sisto V pittore del Pontefice insieme con Gio. da Modena, e guidarono tutti li lavori di pittura di quel Papato. Cesare Nebbia faceva li disegni, e Gio. Guerra da Modena compartiva gli huomini, e veramente Cesare in simil genere era valent'huomo, e versato nelle storie, e buon prattico; e de' suoi soggetti, e disegni arricchi in s. Gio. Laterano la Loggia, il Palazzo e le Scale sante» (Ivi, p. 116). He also says that Guerra's brother, Gaspare Guerra, supervised the *garzoni* (Ivi, p. 160).
24. On the organization of the papal works, see Bevilacqua, 1993a. See also Pierguidi, 2008a, p. 43.
25. Bevilacqua, 1993a.
26. Pierguidi, 2000, pp. 297-305.

the pope in his *Predica della Purissima Concettione de la Gloriosa Madre di Dio Maria Vergine*, 1554), was devised by cardinal Silvio Antoniano who later invented the iconography of the frescoes of the Villa Aldobrandini in Frascati[27]. Guerra and Nebbia were also responsible for the decorations of the newly constructed Biblioteca Vaticana (begun under the direction of Fontana in 1587 and completed in 1590). Fourteen artists frescoed six rooms, the overarching program of which was designed to highlight post-Tridentine reform and the unity of the Church[28]. During the same period, from 1588 to 1589, Guerra and Nebbia worked with nine other artists to decorate seventeen rooms, three *logge*, and the vaults of the Palazzo Lateranense. The iconography was again devised by cardinal Antoniano[29]. Other projects included the decoration of the Scala Sancta (completed in 1588) depicting the Passion of Christ and scenes from the Old Testament along with the Stories of Saint Peter, Pope Silvester, and Constantine for the Loggia delle Benedizioni, both in San Giovanni in Laterano[30].

The frescoed landscapes and *grottesche* of the stairs linking the Sistine Chapel with Saint Peter's Basilica and the 1588 restoration of the maps (depicting Italia Nuova, Etruria, and the Friuli as well as the Apparition of St. Michael the Archangel in Gargano), in the Galleria delle Carte Geografiche, were also directed by Guerra and Nebbia[31]. Another Sistine commission was the frieze of the Sala Grande of the now lost Palazzo alle Terme di Villa Montalto – the official residence of the pope's family (the Peretti)[32]. The frescoes of the palace were executed between 1586 and 1589.

A *terminus post quem* for the end of the business partnership of Guerra and Nebbia is provided by the decorations of San Girolamo degli Schiavoni from 1589-1591. Payments for the frescoes depicting the life of saint Jerome, portrayed as a humanist rather than a hermit, are made to Guerra only and not to Nebbia. Upon the death of Sixtus V on 27 August 1590, the decorations were left incomplete, remaining unfinished until the nineteenth century[33]. Guerra and Nebbia's partnership had been a highly successful one. Together, they amassed a fortune of more than 30.000 scudi and had directed or contributed to most of the major artistic projects of the pontificate of Sixtus V.

The death of the pope and the end of the partnership with Nebbia mark a shift in Guerra's career. Although in the following years, he occasionally contributed to large fresco commissions, Guerra was much less active in this area[34]. Instead, his artistic projects began to diversify, perhaps out of necessity, although he remained at heart the *ideatore* and draftsman that he had always been[35].

As he stated in his Sassuolo letter, Guerra also worked as an architect. The architectural designs of two churches in Modena (after 1596) have been attributed to him: Santa Maria degli Angeli (also known as Santa Maria del Paradiso) and Santa Maria delle Asse[36]. The involvement of Guerra in the latter has, however, been challenged in recent years. Stefano Pierguidi and Patrizia Bezzi both suggest that Guerra had a minor, consultancy role in the construction of Santa Maria delle Asse, and that the Bolognese architect Floriano Ambrosini (Friano) was in charge of the

27. Barroero, 1993a.
28. Böck, 1993.
29. On the Palazzo Lateranense, see Mandel, 1993.
30. On the Scala Sancta, see Barroero, 1993b. On the Loggia delle Benedizioni, see Torchetti, 1993.
31. For the stairs, see Cosmelli, 1993. See Guerrieri Borsoi, 1993, for the Galleria delle Carte Geografiche.
32. Bevilacqua, 1993b.
33. On San Girolamo degli Schiavoni, see Mangia Renda, 1993.
34. His later contributions to fresco cycles and room decorations include his execution of the friezes of the two Sale dei Foconi in the Palazzi Vaticani and the frescoes of the Palazzo del Quirinale (with Giovanni Battisti Ricci da Novara and Ventura Palotta) (1593). On the Sale dei Foconi, see Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi, 1992, pp. 155-157. On the Palazzo del Quirinale, see Canestro Chiovenda, 1992. In the same year he was part of the team responsible for the decoration of the Cupola of St Peter's. See Kirwin, Chappell, 1974, p. 125, n. 53. Other works included two restoration projects: the Caetani Chapel, dedicated to San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella (1596-1598) and the fresco depicting the Virgin and Saints on the façade of the Ospedale dei Prelati. See Hess, 1963, p. 236, for the Caetani Chapel, and Roberto, 2005, p. 133, n. 89, for the fresco depicting the Virgin and Saints. Guerra received 20 scudi on 7 May 1611 «per diversi disegni fatti da lui delle volte e delle muraglie che si haveranno a depingere nella nova sagrestia che sua santita va di fare in Santa Maria Maggiore» (Bertolotti, 1882, p. 78). In the same year he decorated the façade of the no longer extant Roman church of San Nicola dei Cesarini (Pierguidi, 2000, p. 320). His last recorded decorative commission was for the villa that Cardinal Francesco Maria del Monte purchased in 1615 in via Ripetta, Rome. A drawing by Guerra for a «Progetto per la decorazione di una galleria», related to this project, was published in a book of drawings compiled by Padre Sebastiano Resta in Palermo in 1689. The decoration of the gallery included scenes of *Diana in her chariot* (allegory of the day), *Apollo in his chariot* (allegory of the night), the coat of arms of the Del Monte family and three putti. See Prosperi Valenti Rodinò, 2007, pp. 222-223, and Waźbiński, 1994, pp. 145-146.
35. See Bevilacqua, 2003, p. 613, for later projects of Guerra's after the death of Sixtus V.
36. Vedriani, 1662, pp. 89-91. Vedriani notes that the year 1596 was «nobilitato con la Fondazione d'un Nuovo tempio dedicato alla B.V. Maria che si principio conforme il disegno di Gio. Guerra nostro Modenese architetto di valore» and «I Canonici regolari di S. Agostino, detti padri di S. Maria delle Asse, dopo aver riotta a buon termine la lor nuova Chiesa col disegno del suddetto Ingegnero Giovanni Guerra fecero qui il lor capitolo». On Santa Maria degli Angeli, see, Cecchi Gattolin, Pizzi, 1978.

building[37]. Guerra completed two further architectural projects for the facades of churches in 1603: Santa Maria in Vallicella and Santissima Trinità dei Pellegrini in Rome[38].

His experience as an architect would have served Guerra well in the two theatrical spectacles that he is known to have been involved in designing. The first, which he undertook during a stay in Ferrara (1598-1600), was a design for scenes representing Holofernes for the two weddings between Margaret of Austria and the Spanish King Phillip III and that of Albert VII, Archduke of Austria, and the Infanta Isabella Clara Eugenia[39]. Later, in 1614, Guerra designed part of the scenography for the play *Amor pudico*, which was performed in the Palazzo della Cancelleria in Rome on the occasion of another wedding, this time between Michele Peretti and Annamaria Cesi[40].

From 1586, Guerra also produced designs to be engraved. His earliest drawings for prints are probably his best known: the pair illustrating the *Transport and Erection of the Vatican Obelisk in the Piazza S. Pietro, Rome*, engraved by Natale Bonifacio in 1586 (Bonifacio's print of the Dioscuri, 1589, was also based on a drawing by Guerra)[41]. His other drawings for prints included: the bulino engraving *Cavalcata* (1589)[42]; sixteen emblems engraved by Bonifacio and titled *Vari Emblemi Hieroglifici* (1589)[43]; two engravings for the Oratoriani and one representing the Terrestrial Paradise dedicated to cardinal Alessandro Peretti di Montalto, all three of which Guerra signed, identifying himself as their *inventor*[44]; drawings engraved by Antonio Tempesta for the first edition of Antonio Gallonio's *Trattato degli instrumenti* [...] (1591); another suite of drawings for the first edition of a treatise by Gallonio – *De S.S. Martyrum* (1594) – again engraved by Tempesta; a series of drawings of the friezes of the Column of Marcus Aurelius now in the Statens Museum for Kunst in Copenhagen (1594-1596)[45]; and an important series of woodcuts for Cesare Ripa's *Iconologia*[46].

Guerra also made a number of *Libri d'immagini* from the early 1600s, about which Giovanni Baglione wrote: «It is said that Giovanni Guerra, who engraved several prints, made numerous drawings of different stories from the Old and the New Testaments and even of Roman and Greek subjects in order to have them engraved; moreover, he wanted the greatest princes to be able to understand the stories easily by looking at these drawings rather than wasting their time reading what was written by historians»[47]. This implies that the books of drawings executed by Guerra during this period were not necessarily intended to be engraved[48]. They were also not usually commissioned but, rather, offered for sale once they had been completed. An example is provided by Guerra's *Life of Alessandro Farnese* (1608, Madrid, Biblioteca Nacional) – a three volume book of 139 drawings dedicated to *Alexandri Farnesii Ducis Parm. Et Plac. Equitis Aurei Vell. Heroica Acta* – which he offered to Ranuccio Farnese for 100 scudi[49]. Guerra may have derived this practice from his master Salviati, who produced several books of illustrations[50].

Towards the end of his career, Guerra also worked in gardens. In 1608, he received payments for working in the garden of the Villa d'Este in Tivoli – the villa where his Roman period had begun. Guerra was tasked by cardinal Alessandro d'Este with the restoration of the fountains[51]. At this point and at least until 1610, Guerra's brother Gaspare was the director of works in the d'Este garden, which may account for Giovanni's employment there. In July of 1608, the pair were paid for unspecified works, which Pierguidi has speculated refer to the design and construction of a small niche fountain to the left of the Fountain of the Organ. Four designs in the Ashmolean Museum

37. Pierguidi, 2000. Bezzi, 2006, p. 84, reproduces documents that state that the architect and craftsmen working at Santa Maria delle Asse were from Bologna. Friano is named in one of them.
38. On Santa Maria in Vallicella, see Ferrara, 1994, pp. 28-30. On Santissima Trinità dei Pellegrini, see Pierguidi, 2000, p. 315.
39. Bertolotti, 1882, pp. 49-56.
40. Franchi, 1988, pp. 77-78; Tamburini, 2023.
41. Pierguidi, 2008b, p. 91.
42. Monberg Goguel, 1974.
43. Stefani, 1993, p. 32.
44. Ivi, pp. 30-32.
45. Harprath, 1990, p. 237. Pierguidi, 2008b, p. 92, notes that Guerra was here emulating the project of Girolamo Muziano who in 1576 published a set of 130 plates reproducing the reliefs of Trajan's Column.
46. On Guerra and Ripa, see Pierguidi, 1998.
47. «[O]nde narrasi, che Gio. Guerra, il quale ha messo in stampa diverse carte, facesse egli numerosissimi disegni di diverse historie del Testamento vecchio, e nuovo, E ancora quelli delle prove de' Romani, e parimente de' fatti delli Greci, per darli all'intaglio; e voleva, che li Principi grandi, senza occuparsi in perder tempo nelle lettura de gli Storici, solo nel mirar questi disegni con facilità comprendessono l'historie» (Baglione, 1642, p. 301). The translation is from Pierguidi, 2008, p. 91.
48. *Ibid*.
49. *Ibid*.
50. For Salviati's possible influence, see Pierguidi, 2008b, p. 97. Guerra's other volumes dealt with such subjects as the *Story of Esther* (Genova, Biblioteca Universitaria) and *Story of Judith* (New York, Avery Library, Columbia University), *Episodes from Roman History* (Paris, Louvre), the *Story of San Gimignano* (Modena, Archivio Storico Communale), which Forciroli believed were preparatory drawings for frescoes (Pierguidi, 2008b, p. 92), the *Story of Saint Paul* (Paris, Louvre Ecole de Beaux-Arts; Poitiers, Musee de Beaux-Arts), the *Stories of Livy* (Paris, Louvre) and, unusually, *Stories from Leviticus*. Pierguidi, 2008b, provides a good overview of Guerra's books of drawings.
51. Pierguidi, 2000, p. 317. See Coffin, 1960, p. 103, for the restoration works.

in Oxford that are stylistically close to Guerra's other drawings may be related to this project[52]. During the same years, Guerra executed important works in the garden of cardinal Peretti di Montalto's villa on the Esquiline[53]. Indeed, it is possible that he directed the works to systematise the garden[54].

After the death of Sixtus V, Guerra became progressively less active as a painter or, more precisely, as an inventor of designs for fresco decorations (his own oeuvre of paintings is in fact very small[55]). In the last two decades of his life, before he died in Rome on 29 August 1618, Guerra worked in a range of other disciplines, most notably – from the perspective of this chapter – in landscape design, in which field he made contributions to some of the most significant projects of the late Renaissance[56]. His career is, therefore, bracketed by gardens, although his early works at the Villa d'Este were focused on the frescoes rather than the adjacent landscape. Presumably, his existing knowledge of contemporary landscape design, combined with his expertise as a draughtsman, and his longstanding relationship with the Aldobrandini family (in 1598 Guerra was paid for paintings associated with the wedding celebrations in Ferrara[57]), made him the logical choice for the job of sketching several celebrated late sixteenth-century gardens in preparation for the layout of the landscape of the Villa Aldobrandini in Frascati.

The Aldobrandini drawings

Aldobrandini was given the Villa Belvedere in Frascati by his uncle Pope Clement VII in 1597-1598 as a reward for his role in annexing Ferrara to the Papal States[58]. The villa, which was originally constructed in 1550 by the Vatican prelate Alessandro Rufini, was extensively remodelled and renovated by Aldobrandini from 1601[59]. In planning his garden, the design and construction of which was first directed by Guerra's brother Giuseppe and then, from 1602, by Guerra's friend and colleague Carlo Maderno, Aldobrandini aspired to make his villa «the most noble and most delightful place, not only in this area, but in all of Italy»[60]. In 1604, Aldobrandini's villa was compared to two of the mostly highly regarded of the period – the Villa Lante in Bagnaia, which the cardinal had himself visited, and the Villa Farnese in Caprarola, both in Tuscia[61].

As has been suggested, this conscious rivalry with other sites must have been one of the reasons why Aldobrandini commissioned Guerra to make a series of drawings of the fountains and other features of the Boboli Gardens of the Palazzo Pitti in Florence, the Villa Medici in Pratolino, the Villa Lante in Bagnaia, the Villa Farnese in Caprarola, and the Sacro Bosco in Bomarzo. Guerra's drawings, which were designed to clearly document the key features of these gardens, together comprise a unique visual record of late Renaissance landscape design. They provide important evidence of how an informed viewer of the period experienced gardens and of what was perceived to be of greatest significance and interest in them. They are also indicative of the ways in which new designs were developed on the basis of knowledge of exemplary prior examples, testifying to the existence of an established language of landscape design by the turn of the century.

A letter composed by Guerra and preserved in the Archivio Comunale di Modena confirms that he made the drawings in 1604. Guerra writes that: «et son tornato anche io di fresco di Fiorenza da la vista delle fonti di Pratolino et altre altrove per servire a gran Satrape nel qual viaggio et subito tornato mi sono perciò usciti di mano 50 pezzi do chizzi per ragguaglio delle cose viste […]»[62]. Besides establishing the correct date of Guerra's visit to Pratolino (1604), the letter makes clear his primary interest in the fountains, the fact that he performed this task on behalf of the *gran Satrape* (Aldobrandini), and the original existence of 50 drawings.

Out of the forty-seven extant drawings, executed in pen and watercolour, three are inscribed with the words A PITHI, which refers to the Palazzo Pitti and

52. Pierguidi, 2000, p. 317.
53. Ivi, p. 318.
54. *Ibid*.
55. The only frescoes that can be definitively attributed to Guerra today are those in the Palazzetto Cenci in Rome. See Bevilacqua, 1985.
56. See Cecchi Gattolin, 1978, p. 50, for the date of Guerra's death.
57. Robertson, 2015, p. 73.
58. Ehrlich, 2002, p. 78.
59. See Schwager, 1961-1962, for the documents concerning the renovation of the villa.
60. «[H]avendo a riuscire il più nobile, et il più delitioso luogo non solodi questi parti, ma d'Italia […]». See for the letter from which this is quoted: Robertson, 2015, p. 57.
61. Ivi, p. 73.
62. There are two letters written by Guerra and addressed to the Emilian historian Giovanni Battista Spaccini in the archive at Modena. The first in which he describes his visit to Pratolino is dated 3 December 1604 and sent from Rome. The second is dated 22 December 1604 (Archivio Communale di Modena, Recapiti, Eredita, Spaccini, palchetto I, 2, Filza 2.) See Cecchi Gattolin, 1979, for the first correct dating of Guerra's trip and the drawings. Cecchi Gattolin's study updates and corrects previous hypotheses made by Vitzthum, 1963, Hess, 1968 and Heikamp, 1969, who identified the Albertina drawings as completed in the period 1598-1618.

the adjoining Boboli Gardens in Florence[63]. A further twenty-three depict the gardens of the Villa Medici in Pratolino – by far the most that Guerra made of any single site, which reflects the fame of its grottoes, fountains, and automata in the late sixteenth and early seventeenth centuries. The remaining drawings record the appearance of three important gardens in Tuscia – those of the Villa Lante in Bagnaia, the Villa Farnese in Caprarola, and the Sacro Bosco in Bomarzo – on which the rest of this chapter will focus[64].

Guerra dedicated eight sketches to the garden of the Villa Lante, which was begun by its owner cardinal Gianfrancesco Gambara in 1568. The landscape design was probably commissioned from the architect Jacopo Barozzi da Vignola, despite the lack of hard evidence for this attribution[65]. The fountains and waterworks were by the Sienese hydraulics expert Tommaso Ghinucci who according to Michel de Montaigne had also constructed the waterworks at the Villa d'Este in Tivoli, although those of Bagnaia possessed «much more art, beauty, and grace», in the opinion of the French essayist[66]. It was the fountains of the Villa Lante that lead to the garden «becoming so celebrated», as Aldobrandini himself remarked, making Bagnaia an essential stop on Guerra's itinerary[67].

A study of Guerra's drawings of the Villa Lante garden reveals several details that have since been lost or changed (even though his approach is sometimes more interpretative, and even inventive, than documentary)[68]. His emphases and omissions also reveal what he believed to be worth recording. Considered separately, each drawing isolates a section of the garden's three terraces, decontextualizing them, and presenting the waterworks as if they were unrelated tableaux. His focus is, in other words, on the waterworks of the garden as potentially replicable *designs*, rather than as bearers of meaning or contributions to a sequential narrative program[69]. Together, however, the drawings can be combined to give the impression of a single extensive fountain descending the hillside[70]. Each sheet is labelled with letters enabling the correct sequence of fountains to be recreated by, presumably, Aldobrandini[71].

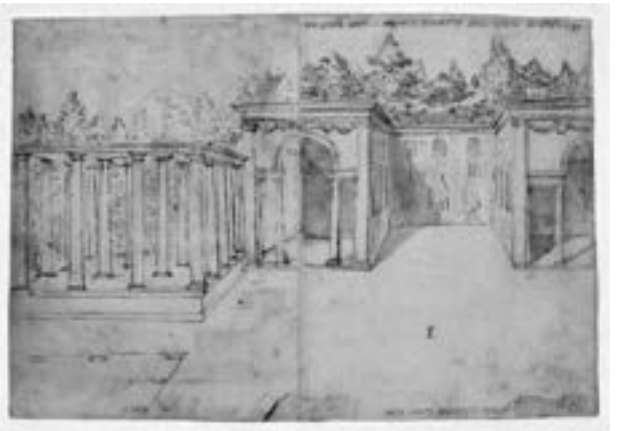


Fig. 1. Giovanni Guerra, *Loggias of the Muses and Grotto of the Deluge*, Villa Lante, Bagnaia, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37228r).

The first drawing in the sequence (37228r) (fig. 1) depicts the twin Palladian loggias of the Muses, with the so-called Grotto of the Deluge between them, at the highest point of the garden[72]. Guerra omits many of the ornamental details of the loggias including Gambara's name inscribed on the lower entablature, his *stemma* (the lobster), the grill of saint Lawrence, which is carved into the keystones of the arches, and the stone tables and benches inside each building. He also makes slight changes to the architecture itself. The square piers framing the facades of the loggias do not have the ionic capitols of Guerra's drawing, for example, although the slender columns supporting the arches do. Guerra's main concern here is with architectural structure and form. For this reason, he eliminates the irregular rocky cladding and vegetation

63. For details of the dimensions and technique of the drawings, see Cecchi Gattolin, 1978, pp. 69-74. I am grateful to Alexandra Iby for facilitating my visit to the Albertina Studiensaal to study the drawings.

64. In the catalogue that Johann Joachim Wincklemann made of some of Stosch's collection after the latter's death, the drawings are organised geographically (Wincklemann, 1760). There are entries for *Le Palais Pitti*, *Maisons de plaisance des environs de Florence* and *Caprarola Bagnaia & Colonna*, but no entry for Bomarzo. Note, however, that even today a number of the Bomarzo drawings are catalogued – by the Albertina – as views of Bagnaia (in pencil on the modern mounts of the drawings).

65. See Lazzaro-Bruno, 1977, for a detailed discussion of the attribution to Vignola.

66. «[A]ssai più d'arte, di bellezza e leggiadria» (Montaigne, 1895, p. 527). The translation is from Montaigne, 1948, p. 1026. For Ghinucci, see Lazzaro, 1990, pp. 246-247.

67. Agucchi wrote in a letter of 1602 of the «gran luogo di Bagnaia che viene tanto celebrato». Quoted in D'Onofrio, 1963, p. 67. See also Lazzaro, 1990, p. 243.

68. The discrepancies between Guerra's drawings and the sites themselves may be partly due to his process. It is likely that he made sketches on site but worked them up into the extant drawings at a later date. He may have been less concerned with accuracy than with conveying an overall impression of what he had seen and with the drawings as compositions in their own right.

69. For the Ovidian narrative program of the garden, see Lazzaro-Bruno, 1977.

70. See Lazzaro, 1990, p. 256, for this point.

71. For a photomontage combining the drawings, see Fagiolo, 2005, p. 152, fig. 8.

72. When Pope Gregory XIII visited Bagnaia in 1578, his itinerary began at the top of the hillside with the Loggias of the Muses, despite the fact that the main entrance was on the lowest terrace. See Lazzaro, 1990, p. 266. His route is followed here. Note that the numbers in brackets within the text are the Albertina inventory numbers of the drawings.

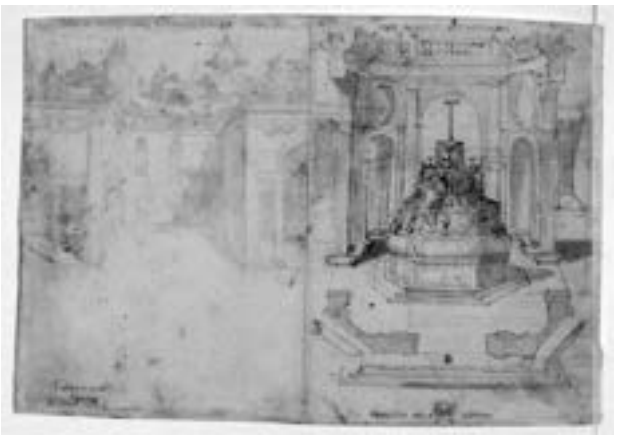


Fig. 2. Giovanni Guerra, *Fountain of the Dolphins*, Villa Lante, Bagnaia, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37228v).

of the Grotto of the Deluge – a characteristic attempt of the period to imitate nature through art – as well as the rectangular basin into which water flows from *mascheroni*, choosing to depict only the underlying architectural arrangement of two rows of six apertures. His sketch also shows the open-air aviary adjacent to each loggia with its many columns, only a few of which remain on the site today.

The next drawing (37228v) (fig. 2) shows the octagonal, tiered Fountain of the Dolphins enclosed within its original wooden pavilion (*incercchiata*), although Guerra drew only half of it. The whole pavilion is faintly sketched in the next drawing (37224)[73]. Once again, his main interest is in the architectural design. A slightly earlier image of the pavilion (1596) by Tarquinio Ligustri depicts it covered with foliage, as if it were topiary, suggesting that Guerra has deliberately chosen not to include this aspect of the structure[74]. It is unsurprising that in his drawings of both the Grotto of the Deluge and the Fountain of the Dolphins, Guerra leaves out the ornamental details and vegetation given their purpose as research for the layout of the Aldobrandini garden in Frascati, but his focus nonetheless implies that he values the constructed elements of the garden more highly than its natural elements. Much has been made of the concept of the garden as a *terza natura* in the modern historiography of Renaissance gardens, exemplified by the equal 'collaboration' of nature and art in rustic grottoes and fountains, but Guerra effectively denies the role of nature in these drawings[75]. In this, he appears to share the conviction of the sculptor Baccio Bandinelli who



Fig. 3. Giovanni Guerra, *Water Chain and Fountain of the River Gods*, Villa Lante, Bagnaia, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37224).

stated that «the things one builds must be the guide and superior to those one plants», when he was asked to design a fountain for the Boboli Gardens in 1551[76]. The structures of the garden were, for Guerra, primarily of interest as built form.

Continuing down the slope of the garden, the next drawing (37224) (fig. 3) in the sequence depicts two main elements – the water chain (*catena d'acqua*) and what is now called the Fountain of the River Gods. Guerra's representation of the water chain is impressionistic and suggests that he did not fully understand (or was not particularly interested in) the relationship between the water chain and the Fountain of the River Gods below. In his drawing the interlocking double volutes of the chain seem to terminate before the balustrade whereas in reality they continue over the balustrade forming two large crayfish claws from which water pours into the uppermost basin of the fountain below. The claws are another allusion to Gambara, but it is again unclear from Guerra's drawing whether he has grasped what they depict. It may be that he felt it unnecessary to represent the claws,

73. Guerra inscribed the drawing: FONTE PENVLTIMA NEL INCERCCHIATA. *Cerchiate* was the term used to describe room-like enclosures of trees; see Lazzaro, 1990, p. 48.

74. See ivi, p. 49 for an illustration.

75. On the garden as a *terza natura*, see, for example, Hunt, 1996.

76. «Le cose che si murano debbono essere guida e superiori a quelle che si piantono». Quoted in Ojetti, 1931, p. 23.

given his apparent lack of interest in the specific iconography and heraldry of the structures elsewhere in the garden (for example in the Loggias of the Muses). These details would not, of course, have been relevant to the Aldobrandini garden in Frascati.

Guerra labels the Fountain of the River Gods the FONTE DEL CIABAT[T]INO (Fountain of the Cobbler), but this has received little discussion in the literature[77]. The figure that he depicts – presumably the cobbler – sits cross-legged beneath the uppermost basin of the fountain. It has only a passing resemblance to the darkened figure of the fountain today who crouches beneath the basin with his arms seemingly constrained behind his back almost as if he were a captive. Ligustri's view of the garden sheds no further light on this problem: his figure seems to stand up above the level of balustrade. Perhaps this is Guerra's interpretation rather than an accurate record of what was there. He must, after all, have seen the genre figures installed in the Villa Medici garden in Pratolino and, subsequently, in the Boboli Gardens in Florence, and he himself made a drawing (37233) of the tableau of the Salamander and Reed-Cutter at Pratolino. It is possible that the figure appeared to him to be an example of the new category of genre statuary that was starting to appear in gardens.

Notably, Guerra also omits the references to Etruscan art that decorate the lower basin between the two river gods. These reliefs show winged harpies with bifurcated tails, closely resembling the similar figure on the artificially ruined 'Etruscan' temple in the nearby Sacro Bosco in Bomarzo, which Guerra did not draw. The chronicler of Pope Gregory XIII's visit to Bagnaia in 1578 notes that the crayfish claws of the water chain were topped by a figure of a siren, which may also have resembled the *Sirena bifida* in the Sacro Bosco (37200)[78]. These images make reference to a local concept of the antiquity of Tuscia, one that is unique to the region and distinct from the Greco-Roman references at villa gardens elsewhere in Italy[79]. This omission confirms the point that Guerra was primarily interested in producing a catalogue of designs that could potentially be replicated or adapted in Frascati, where the ancient civilisation of Etruria (Tuscia), may have been less meaningful.

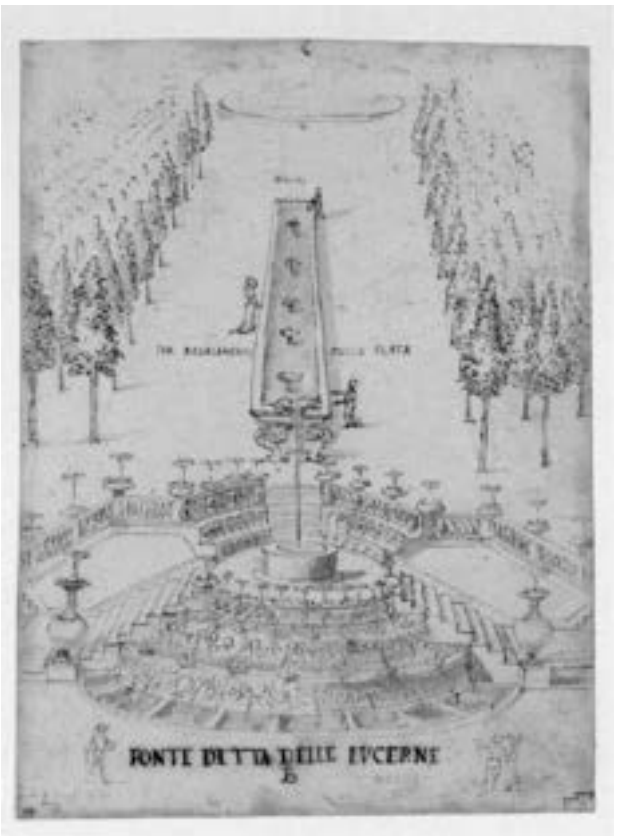


Fig. 4. Giovanni Guerra, *Fountain of the Table and Fountain of the Lights*, Villa Lante, Bagnaia, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37226).

Guerra includes several visitors in this drawing, which provide an indication of the scale of the fountain and water chain, but are also suggestive of the way(s) in which the garden was used. In the foreground, a male figure throws a ball for a dog, while an elegantly dressed couple stroll towards the fountain basin. Three men also gather around the water chain, which they appear to be discussing. The garden was, clearly, a place of activity and leisure, the health benefits of which were promoted by writers such as Petrus Crescentius[80].

The next drawing depicts the Fountain of the Table and the Fountain of the Lights (37226) (fig. 4). The Fountain of the Table is an interpretation of Pliny the Younger's description of a similar monument in the garden of his own villa in Tifernum Tiberinum, present-day Città di Castello:

> Water gushes out through pipes from under the seat as if pressed out by the weight of the people sitting there, is caught in a stone cistern and then held in a finely-worked marble basin which is regulated by a hidden device so as to remain full without overflowing. The preliminaries and main dishes for dinner are pla-

77. Note that Lazzaro discusses the various identifications of this figure in her PhD dissertation: Lazzaro-Bruno, 1974, p. 72: «From the water chain the water falls first into a large shell supported by a figure called "il Cravattino" in the inventory [of 1588], a satyr in the chronicle of Gregory XIII, and a cobbler, or *ciabatino*, in Guerra's drawing».

78. Ivi, p. 74.

79. Coty, 2013.

80. Wright, 1996, p. 35.



Fig. 5. Giovanni Guerra, *Fountain of the Moors*, Villa Lante, Bagnaia, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37225).

> ced on the edge of the basin, while the lighter ones float about in vessels shaped like birds or little boats[81].

At Bagnaia, dishes could be floated down the central water-filled trough of the table in a similar manner. Guerra's drawing shows five jets, labelled BVLORI or *bollori* (bubbles), at the centre of the trough that would have created movement along its length, sending the plates in different directions[82]. Three more visitors are depicted in this sketch, seemingly attracted by the bubbling fountain.

Guerra's drawing shows that the Fountain of the Lights is clearly modelled on Donato Bramante's design for the Belvedere Court in the Vatican with its concave upper and convex lower steps. The fountain was originally understood as a theatre (Sebastiano Serlio had identified Bramante's design as a theatre.) It was only by the mid seventeenth century that it came to be known as the Fountain of the Lights in a reference to the cups that resemble *lucerne* or antique oil lamps from which jets of water rise[83]. The drawing suggests a different experience of the fountain to that of the present. As Claudia Lazzaro has pointed out: «Guerra hints at a possibility that the modern planting discourages – walking up the stairs on either side of this theater of water to reach the circle at the mid-point, from which steps in the center lead to the next level»[84].

The last drawing in the sequence (37225) (fig. 5) depicts the compartments, the stone ships of the four fishponds – each carrying two arquebusiers and a trumpeter – and the fountain installed on an island at the centre of the lowest terrace[85]. The presence of the four nude figures on the fountain (now known as the Fountain of the Moors owing to the darkened appearance of the peperino stone) in Guerra's drawing indicates that these were added after 1596, which is the date of Ligustri's engraving, and before 1604. In the latter, the lions, pears, mountain, and star – cardinal Alessandro Peretti di Montalto's arms – appear without the nude youths. Intriguingly, however, Guerra deliberately misrepresents the fountain. In place of the Montalto mountains, held aloft by the youths, he depicts the crenelated or battled bends of the Aldobrandini family crest – an explicit suggestion perhaps of how his patron might adapt the Villa Lante fountain to his own ends[86].

Guerra's last three drawings of Bagnaia consist of a very rough sketch of the entire garden, more of an aide-memoire than an accurate plan of the site, from a bird's eye viewpoint in which all the main features are labelled (37229r), although in a different hand, and two sketches of fountains outside the main garden[87]. 37227r shows the Fountain of Pegasus in the *boschetto*, near one of the entrances to the formal garden of the lowest terrace[88]. The last drawing (37229v) (fig. 6) is the only known image (or trace) of the Fountain of

81. «Ex stibadio aqua velut expressa cubantium pondere sipunculis effluit, cavato lapide suscipitur, gracili marmore continetur atque ita occulte temperature, ut impleat nec redundet. Gustatorium graviorque cena margini imponitur, levior naucularum et avium figuris innatans circumit» (Pliny, 1969, pp. 350-351). Another recreation of Pliny's table can be found in Marcus Sitticus's Italianate villa garden at the Schloss Hellbrunn (Salzburg), constructed from 1612-1619.

82. See Tchikine, 2010, for a discussion of *bollori*.

83. Lazzaro, 1990, p. 254.

84. *Ibid*.

85. The figures on board the stone ships have almost completely disappeared making Guerra's drawing a valuable record of the original appearance of this part of the garden. See Lazzaro-Bruno, 1974, p. 79.

86. For the Aldobrandini bends, see Ivi, p. 81. For the association with Giovanni Guerra regarding the authorship of the Fontana, see Fagiolo, 2006, pp. 240-245.

87. For a reproduction, see: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[37229r]&showtype=record
The legend of 37229r is clearly in a different hand, probably of the eighteenth century (i.e. the period of Stosch's proposed ownership of the drawings). The numbers inscribed on the view itself are in the same, later hand.

88. For a reproduction, see: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[37227r]&showtype=record



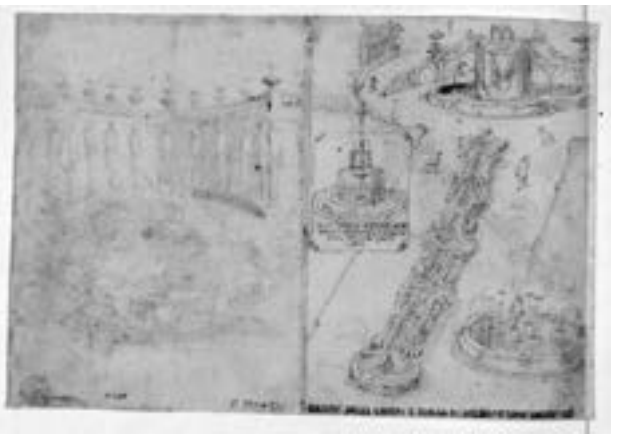


Fig. 6. Giovanni Guerra, *Fountain of Bacchus*, Villa Lante, Bagnaia, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37229v).

Fig. 7. Giovanni Guerra, *Composite View of the Fountains of the Upper Garden*, Villa Farnese, Caprarola, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37227v).

Bacchus that was once also installed in the *boschetto*[89]. Like the unidentified figure of the Fountain of the River Gods, perhaps, the unusual arrangement of four satyrs astride barrels around a corpulent Bacchus spitting a jet of water (signifying wine) recalls the genre statuary that Guerra could have seen at Pratolino[90].

Guerra dedicated just three drawings to the nearby Villa Farnese in Caprarola (begun in 1584). 37227v (fig. 7) is a composite view of all the fountains of the upper garden, including the *catena d'acqua* with its Farnese dolphins rather than the volutes of the Villa Lante chain, which again underlines Guerra's (and, presumably, Aldobrandini's) main interest in waterworks[91]. It is notable that at both Bagnaia and Caprarola, the *catena d'acqua* is a vehicle for heraldic symbolism: respectively, the Gambaro crayfish and the Farnese dolphin. Guerra's drawing is, essentially, a study of the fountains of the upper garden divorced from their spatial context and relationships and brought together on a single sheet. It does, however, have the virtue of showing the state of the *catena d'acqua* and the Fountain of the Vase with its colossal river gods before the architect Girolamo Rainaldi's revisions of the 1620s. These two works are the only remaining elements of the sixteenth-century scheme. As David R. Coffin has observed:

> Although Guerra's drawings are not completely trustworthy in details, his indication at the lower right of a water basin with a bulbous rim from which small jets of water play around a nude female statue resembles the rim of the upper Fountain of the Vase and is probably closer to the original than the present reflecting pool with its tall central jet. Guerra suggests that the supporting wall of the ramps curving up behind the river gods was covered with stucco reliefs instead of heavily rusticated stones and that the low wall of the upper terrace was decorated with ball finials replaced by Pietro Bernini's herms[92].

The second Caprarola drawing is a study of the Fountain of Venus (37236) in the north garden[93]. It shows the unicorns that once ornamented the fountain, dipping their heads in the water of the basin as if about to drink. They signify the purity of the water and are, like the dolphins of the *catena d'acqua*, emblems of the Farnese[94]. Guerra's third and final drawing depicts the Fountain of the Shepherd (37237) between the west and north gardens[95]. This grotto is clad with rocky tuff that is designed to mimic a natural cave and recalls the inscription on one of Guerra's drawings of the garden at Pratolino – «Rustic fountain where nature has invited art»[96]. It is decorated with colossal herms in the form of satyrs, river gods and a figure of a shepherd, the disproportionate scales and rupestral setting of which can be compared with the Fontana

89. On the Fountain of Bacchus, see Lazzaro, 1990, p. 267, and Brunon, 2005, p. 36.
90. As Lazzaro-Bruno writes: «The group at Bagnaia remains unique in its arrangement, and can best be understood as anticipating the vogue for genre, humorous and vulgar garden figures seen at Pratolino and common in later gardens» (Lazzaro-Bruno, 1974, p. 63).
91. Lazzaro, 1990, pp. 102-103.
92. Coffin, 1960, p. 305.
93. For a reproduction, see Lazzaro, 1990, p. 135, fig. 124.
94. Ivi, p. 135.
95. For a reproduction, see Ivi, p. 154, fig. 155.
96. FONTE RUSTICA OVE NATURA HABIA INVITATA L'ARTE (inv. no. 37235).



Fig. 8. Giovanni Guerra, *Fighting Giants*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37230v).

Papacqua of the Palazzo Chigi-Albani at nearby Soriano nel Cimino[97].

There are ten drawings of a third 'garden' in the vicinity of Bagnaia and Caprarola: Pierfrancesco 'Vicino' Orsini's Sacro Bosco in Bomarzo (begun in c. 1552). These sketches are of particular interest since they are among the only near-contemporary records of response to Orsini's unusual creation. Guerra again isolates certain key features of the site, especially the colossal rock-cut sculptures. The inscriptions on the drawings help to identify some of the much-debated subjects of Orsini's statuary. For example, Guerra labels the Fighting Giants as Orlando and the Shepherd from Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso* (1532) (37230v) (fig. 8): «Enormous colossus made out of a large stone and depicting the mad Orlando tearing apart the shepherd boy in fury, 35 palmi high»[98]. This must be a reference to Canto 29, where Ariosto describes how the insane Orlando encounters two woodsmen driving a donkey laden with wood. One escaped but the other was seized by Orlando who «grabbed the fugitive by the feet as he was trying to climb up, and, extending his hands to arm's length, tore him in two, / the way one may see a man tear a heron or chicken apart to feed its warm entrails to a falcon or goshawk»[99]. A few lines later, Ariosto reminds the reader that «From the moment he [Orlando] was possessed by madness he had always gone naked, in the shade as in the sun»[100]. This would account for the nudity of Orsini's standing colossus (but not perhaps that of his victim).

Once again, however, it is important to remember that Guerra sometimes interprets what he encountered. His drawing of the Fighting Giants, for example, is closer to a free sketch than a visually accurate representation. Guerra depicts the shepherd in the wrong position over Orlando's right rather than his left leg, and gives him male genitalia, which is lacking in the sculptural group itself, although it is possible that erosion and damage have taken their toll on the figure[101].

The colossal scale of the sculpted figures of the Sacro Bosco was clearly of special interest to Guerra. In several of these drawings he is careful to indicate dimensions, which he omits in his sketches of other sites. The Fighting Giants are, for example, 35 *palmi* high according to Guerra's inscription. Similarly, on the sheet depicting Fame on a Tortoise (37230r) (fig. 9), he notes that the group stands 30 *palmi* high. His drawing furnishes a few additional details. Guerra depicts a winged female figure on the tortoise's back blowing two long trumpets, which have long since disappeared, although the globe on which the figure usually stands is omitted. Despite this discrepancy, the drawing strongly suggests that the figure was originally intended as Fame.

Guerra's drawing of the African war elephant (37231) (fig. 10) shows that it once had tusks that may have even been carved from ivory. Only the channels where they would have once been inserted remain today. However, other aspects of the drawing are inaccurate. The Orsini roses that Guerra depicts adorning the carved blanket over the elephant's back, for example, actually appear on the harness. Likewise, the

97. On the Fontana Papacqua, see Benocci, 2018.

98. SMISURATO COLOSSO FATTO DI GROSSO SASSO ET FORMATO COME ORLANDO FORSENATO SBRANA IN FURORE IL PASTORELLO ALTO PALMI XXXV.

99. «Ma quel nei piedi (che non vuol che viva) / lo piglia, mentre di salir s'adopra: / e quanto più sbarrar puote le braccia, / le sbarra sì, ch'in duo pezzi lo straccia; / a quella guise che veggiàn talora / farsi d'uno aeron, farsi d'un pollo, / quando si vuol de le calde interiora / che falcone o ch'astor resti satollo» (Ariosto, (1532) 1976, Canto 29, 55-56, pp. 764-765). For the translation, see Ariosto, (1532) 2008, p. 357.

100. «Da indi in qua che quell furor lo tiene, / è sempre andato nudo all'ombra e al sole […]» (Ariosto, (1532) 1976, Canto 29, 59, p. 765). For the translation, see, Ariosto, (1532) 2008, p. 358.

101. Bury, 1986, p. 680 suggests that the figure's lack of male genitalia can be explained by «the access of prudery to which Vicino refers in his letter of 1st April 1578».



Fig. 9. Giovanni Guerra, *Fame on a Tortoise*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37230r).



Fig. 10. Giovanni Guerra, *Elephant*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37231).

square castellated structure that the elephant carries recalls Pliny the Elder's description of Hannibal's war elephants, used to carry soldiers safely, but is quite unlike the decorative structure that Guerra depicts[102]. In fact, Guerra has substituted the heraldic castle of another monument in the Sacro Bosco – the so-called *Mask of Madness* – for the structure that the elephant carries. In that context, the castle on top of the orb, which is inscribed with roses, is the emblem of the Orsini di Castello branch of the family to which Vicino belonged. Guerra thus seems to have conflated the two monuments in his drawing of the elephant. He also omitted the elephant's prominent genitalia.

The Mask of Madness, which would be better described as the Heraldic Mask owing to its Orsini heraldry, is depicted on another sheet alongside the colossal vase despite their distance from one another in the wood itself (37197) (fig. 11). The chief interest of this drawing is the plume of water that Guerra depicts in blue wash issuing from the top of the vase. The fountains and waterworks of the Sacro Bosco have long been a mystery. Guerra's drawing is one of the few contemporary indications of the presence of water in the wood. Yet even this is inconclusive. Recently, ground-penetrating radar inspection of the site has revealed that underground lead pipes enter the base of the vase where they would have once fed the grotesque *mascheroni* – omitted in Guerra's drawing but similar to those of the Alley of the Hundred Fountains of the Villa d'Este in Tivoli or the nymphaeum of the Fontana Papacqua in Soriano. However, it remains uncertain whether the water pressure would have been sufficient to produce the jet that Guerra depicts[103].

One of the most important drawings for the subsequent historiography of the Sacro Bosco depicts the so-called *Hell Mouth* – a disembodied anthropomorphic grotto with a table carved from the rock in place of a tongue (37232) (fig. 12). Guerra shows people inside the open maw of the monstrous head, one of whom is dining while the other plays music, confirming Giovanvettorio Soderini's description of the *Hell Mouth* in his treatise *Agricoltura* (composed 1580s or 1590s):

102. My thanks to John Garton for this point about Pliny.

103. Ground-penetrating radar inspection of the site was undertaken as part of the project *Digital Bomarzo*, a collaboration between Monash University and the Università degli Studi di Padova. The results of this research, including a study of the waterworks, will be published in Garton, Morgan, fc.



Fig. 11. Giovanni Guerra, *Heraldic Mask*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604(Albertina,Vienna, inv. no. 37197).



Fig. 12. Giovanni Guerra, *Hell Mouth*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604 (Albertina,Vienna, inv. no. 37232).

> a huge pebble which depicts a mask in which the mouth makes the door and the windows are the eyes and within the tongue serves as a table and the teeth are seats, so that when the table is set for supper with lights among the dishes from afar it appears a most frightening mask[104].

Of equal importance is the inscription on the lips of the open mouth, which dates from Orsini's period, and is a deliberate misquotation of the well-known verse inscribed above the entrance to Hell in Dante's *Inferno*: LASCIATE OGNI PENSIERO O VOI CH'INTRATE («Abandon all thought you who enter»), not as is still sometimes assumed due the incorrect phrase inscribed on the lips of the Hell Mouth today, OGNI PENSIERO VOLA («Every thought flies»)[105]. Guerra's sketch provides the sole surviving evidence of the original wording of the inscription.

Guerra also drew a ground plan of the Tempietto (37198) (fig. 13), although he does not provide an elevation. Besides the structure of the building, which again was clearly his main focus, he records the emblems that were carved within circular panels on the sides of the building's podium but which have now mostly disappeared. Coffin has identified the two reliefs of the façade as heraldic crests, including that of the Orsini; the front scene on the south side as Adam and Eve and the Tree of Knowledge; the front relief on the north side as, perhaps, the Resurrection (though Guerra's drawing is too sketchy to be sure); and the rest of the emblems as the twelve zodiacal signs along with the sun at the rear of the cella[106].The inscription on this drawing is also of note: TEMPIETTO NELLI GIARDINI DI BVON MARTIO. This implies that Guerra understood the Sacro Bosco as a garden rather than a wood despite its unconventionality compared with other sixteenth-century villa gardens in Tuscia and elsewhere in Italy.

On another sheet, Guerra drew the Fountain of Pegasus and the Muses (37199) (fig. 14), of which little

104. «[U]n grandissimo ciottolo che rappresenta una Maschera nella quale la bocca fa la porta e le finestre son gli occhi e dentro la lingua serve per tavola ed i denti per sedili, che quando vi si apparecchia da cena con i lumi, tra le vivande apparisce di lontano un paurosissimo mascherone» (Soderini, 1902, pp. 276-277). Translated in Coffin, 1991, p. 114.

105. The exhortation «Lasciate ogne speranza voi ch'intrate» («Abandon all hope you who enter») is inscribed above the entrance to Hell in Dante, *Inferno*, 3, 9. For a transcription of all the epigraphs of the Sacro Bosco, see Castelletti, 2009, p. 333.

106. Coffin, 1991, p. 118.The zodiacal signs begin with Aquarius on the south side next to the image of Adam and Eve and continue in a clockwise direction with Pisces, Capricorn, Taurus, Gemini, and Cancer.The next sign after the sun is Leo and then, also clockwise,Virgo, Libra, Scorpio, Sagittarius and Aries.

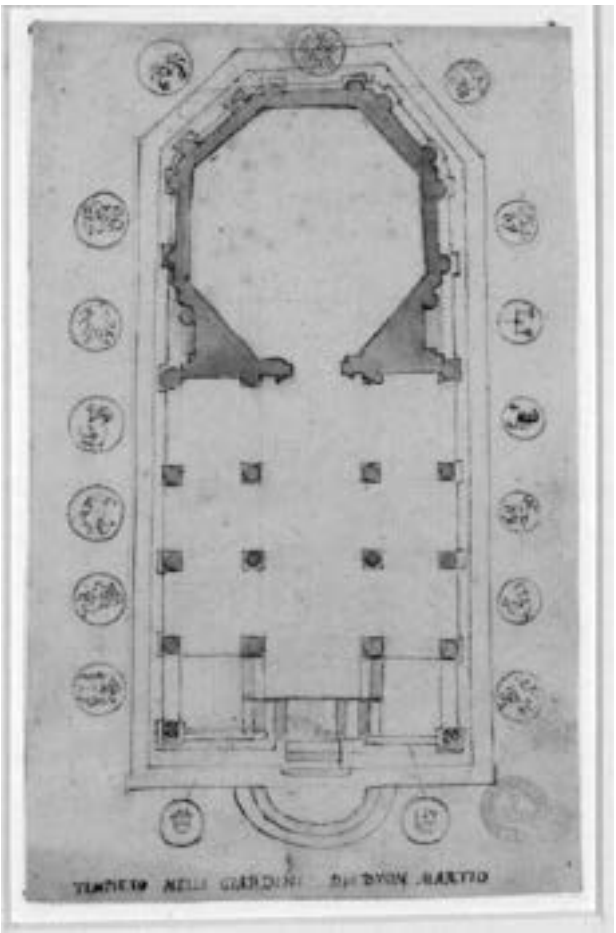




Fig. 13. Giovanni Guerra, *Ground Plan of the Tempietto*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37198).

Fig. 14. Giovanni Guerra, *Fountain of Pegasus and the Muses*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37199).

remains besides the figure of the winged horse and the rocky structure that represents Mount Parnassus, the dwelling place of the muses. The fountain depicts Pegasus releasing the inspirational spring of Helicon with his hoof. Intriguingly, Guerra depicts ten rather than the usual nine muses. This may be a simple mistake on his part, given that only nine pedestals appear around the fountain's basin today. Guerra also identifies the four male figures around the fountain as Jupiter, Apollo, Bacchus and Mercury in the drawing's inscription: «The layout of the little horse fountain of Bomarzo including, in addition to the muses, in the four corners around it, the figures of Jupiter, Apollo, Bacchus, and Mercury»[107]. No trace of these figures remains today although Bartholomeus Breenbergh depicted the muses around a Pegasus fountain in his painting *Landscape with Cimon and Iphigenia* (Berlin, Gemäldegalerie, 1640). The fountain is based on a drawing of 1625, now in the British Museum, that Breenbergh made onsite in the Sacro Bosco but which omits the muses.

Guerra's drawing of the Hippodrome Terrace (37200) (fig. 15) is the only one to provide a more comprehensive view of the site. Unusually, Guerra alludes to the planting of this area. As Lazzaro has observed: «Trees frame the enclosure in the drawing, as they do now, but Guerra also indicated with dotted lines symmetrical rectangles inside this terrace. These would be termed *pratelli*, and perhaps they housed the "festive plants" to which [Alfonso] Ceccarelli referred in his poem»[108]. The tall trees suggest that the site was densely wooded from its inception. Guerra renders the statuary of this xystus very impressionistically. Both of the colossal hybrid female figures at one end are represented with bifurcated tails (*sirene bifide*) whereas in reality only one of them is depicted in this way. The other is, rather, a winged harpy-like creature. As in his drawings of Bagnaia and the *Hell Mouth* in the Sacro Bosco, Guerra depicts two pairs of visitors, one pair standing and the other reclining. The standing pair are of particular interest: they appear to be debating which direction to take, preferring opposite routes through the *bosco*. This is a particularly telling detail given the strong probability that there was no

107. L'ORDINE DEL FONTE CABALINO DI BVON MARTIO CONTIENE OLTRE ALLE MVSE NELLI QVATRO ANGOLI FVOR DEL GIRO FIGVRA DI GIOVE APOLO BACCO E MERCVRIO.

108. Lazzaro, 1990, p. 130.



Fig. 15. Giovanni Guerra, *Hippodrome Terrace*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37200).



Fig. 16. Giovanni Guerra, *Dragon Attacked by Lions*, Sacro Bosco, Bomarzo, 1604 (Albertina, Vienna, inv. no. 37202).

prescribed route through the Sacro Bosco and, as a consequence, no sequential narrative program, despite the expectations of modern historians[109]. Guerra here provides a clue to the experience of walking the site with its multiple iconographical tableaux, which were never intended to cohere into a single unified or linear progression.

Two final drawings depict the figure of the three-headed dog *Cerberus* that, Guerra writes, stood at the entrance to the wood (but no longer does) (37201), and the *Dragon Attacked by Lions* (37202) (fig. 16), which he describes simply as «Monsters sculpted from big stones», and once again gives dimensions: a length and height of twenty-five *palmi*[110]. As in his other drawings of the Sacro Bosco, Guerra emphasises the unique aspects of Orsini's idiosyncratic landscape: the colossal scale of the sculpted figures and their unusual materiality – the fact that they were carved from «big stones» (*grossi sassi*), that is, the peperino boulders found on the site[111].

Guerra's sketches must, in a general sense, have informed Aldobrandini's plans for the garden of his villa in Frascati since that was their purpose. In some cases, it is possible to detect the direct influence of the drawings on certain features of the garden. The anthropomorphic appearance of the grotto in the upper garden (above the water theatre) (fig. 17), for example, with its gaping mouth and rock-cut features recalls the *Hell Mouth* and *Heraldic Mask* of the Sacro Bosco. Orsini's grotesque *mascheroni* were, however, little known in the late sixteenth and early seventeenth centuries. Consequently, Guerra's Bomarzo drawings are almost certain to have been the direct source of the grotto design in Frascati, which was not realised (by Guglielmo Mida) until 1612[112].

A *catena d'acqua* not unlike those of the Villa Lante, the Villa Farnese, and the Villa Medici in Pratolino, all of which were sketched by Guerra, also bisects the upper garden of the Villa Aldobrandini. As a double

109. For more on this hypothesis, see Morgan, 2016, pp. 135-139.

110. MOSTRI SCVLPITI DA GROSSI SASSI. The inscription on the drawing of Cerberus reads: «Cerberus sculpted from a large stone [at the] entrance of the gardens of Bomarzo» (CERBARO SCVLPITO DA GROSSO SASSO ENTRO GIARDINI DI BVONMARTIO). For a reproduction of the drawing of Cerberus, see:
https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[37201]&showtype=record

111. On the sculptures, carved from the "living" rock of the site of the Sacro Bosco, see Morgan, 2015.

112. The grotto was carved from the living rock, as in the Sacro Bosco. See D'Onofrio, 1963, p. 136, for the documents.



Fig. 17. Guglielmo Mida, *Anthropomorphic Grotto*, Frascati, Villa Aldobrandini, 1612 (Photo by the author).

nella pagina a destra

Fig. 18. Céleste Boursier-Mougenot, *Rêvolutions*, French Pavilion, 56th Biennial of Art, Venice, 2015 (Photo by the author).

water chain, it most closely resembles that of Pratolino (with the addition of a stepped cascade between the two chains), but it has the same sinuous, organic design language of those at Bagnaia and Caprarola[113]. Indeed, the one at Bagnaia is the likely model for Frascati and even, possibly, Luigi Vanvitelli's more extensive eighteenth-century water chain for the garden of the Palazzo Reale in Caserta[114]. The visibility of the *catena d'acqua*, not to mention the water theatre, from the upper storeys of the Villa Aldobrandini testifies to the cardinal's competitive spirit. As he wrote: «unlike other gardens, one did not have to go outside to find the fountains, but one could hear them from every room in the villa»[115].

The famous Fountain of Mount Parnassus in the Sala d'Apollo of the water theatre at the Villa Aldobrandini was also clearly indebted to the established conventions of the subject in prior landscape design[116]. Although the mount was installed in a niche within a room rather than outside in the garden it draws on Guerra's sketches of Pegasus fountains in the gardens at Bagnaia and Bomarzo, as well as the garden at Pratolino (37222r). At the Villa Aldobrandini, Pegasus is shown releasing the Hippocrene spring at the base of the mount and the muses are depicted playing their instruments, on the model of the Fountain of Pegasus at Bomarzo and the Mount Parnassus at Pratolino. The figure of Apollo appears at the top of the ensemble beneath a laurel tree. A water organ, recalling the one depicted by Guerra at Pratolino, played music that seemed to emanate from the instruments of the muses.

Other plausible debts to Guerra's drawings include what Giovanni Battista Agucchi, in his guide to the building and grounds of the Villa Aldobrandini, described as the *Nicchione* at the end of the central avenue of the lower hillside[117]. This fountain in a niche with its tall jet of water recalls Guerra's sketch of the rustic fountain in the *giardino secreto* at Pratolino (37212), although this was a standard, recurring type of contemporary garden design. The unusual grotesque herms of the Aldobrandini water theatre may, likewise, have been partly informed by Guerra's drawing of the Fountain of the Shepherd at Caprarola.

Many of the works depicted by Guerra are among the conventional motifs of the Renaissance garden, repeated at sites throughout Italy. They include grottoes, mounts (often depicting Mount Parnassus such as those erected at Pratolino, Bagnaia and Bomarzo), *catene d'acqua* and grotesque *mascheroni* (of which the *Heraldic Mask* and the *Hell Mouth* in Bomarzo are colossal examples). For this reason, Guerra's drawings together form a catalogue of early modern landscape design that, although presumably intended for the private use of Aldobrandini and his artists, perform a similar function to the published books of fountains and hydraulic devices, known as 'theatres of machi-

113. For an illustration of the Villa Aldobrandini *catena d'acqua*, see: Ivi, fig. 79.

114. Lazzaro-Bruno, 1974, p. 72.

115. Robertson, 2015, p. 75.

116. On garden mounts in general, see Cellauro, 2003. For an illustration of the Sala d'Apollo, see Falda, c. 1675.

117. For Agucchi's *Relatione della Villa Belvedere*, which was written as a letter from Aldobrandini to his friend Duke Carlo Emanuele I of Savoy in 1611, see D'Onofrio, 1963, pp. 82 ff.



nes', by Salomon de Caus, Jacques Besson, Agostino Ramelli, and others[118]. In other words, they are not unlike Guerra's *Libri d'immagini*, which – it will be recalled – were intended to save 'great princes' the trouble of reading history, according to Baglione. Guerra's sketches of gardens may similarly have been commissioned to save the *gran Satrape* from having to physically visit the gardens that they depict. The drawings also provide valuable information that would otherwise be lost such as, for example, the identification of the *Fighting Giants* in the Sacro Bosco as Orlando and the woodsman from *Orlando Furioso*. Lastly, Guerra's sketches are themselves records of response to the Renaissance garden. They confirm what can also be deduced from travellers' descriptions – that beholders of the period were most impressed by water infrastructure and display, especially fountains and grottoes[119]. Plantings and other aspects of the garden were of considerably less interest to a viewer like Guerra.

Conclusion: The Mobility and Circulation of Garden Motifs

The artist Céleste Boursier-Mougenot's *Rêvolutions* for the French Pavilion at the 56th Biennial of Art in Venice (2015) (fig. 18), consisted of three living pine trees growing out of large mounds of earth. Two of the trees were installed outside in the forecourt while the third could be viewed inside the pavilion. Through concealed mechanisms integrated into the mounds, all three trees slowly revolved around their respective environments, hybrids of nature and mechanisation propelled by an unseen force.

Rêvolutions recalls the mobile gardens of sixteenth-century festival culture. Boursier-Mougenot's peripatetic trees have a distant precedent in one of the pageant cars for the 1589 nuptial celebrations of Grand Duke Ferdinand de' Medici and Christina of Lorraine in Florence. In his description of the *sbarra* that was staged in the courtyard of the Palazzo Pitti, the diarist Giuseppe Pavoni recorded the entrance of a float designed as a:

> garden which, while it entered the grounds began extending itself around and about, which made, with its beautiful and unexpected view all the surrounding people marvel, nor could they see by what it was transported, appearing as though it moved by enchantment: and in this garden was seen woven, and by a masterly hand made, different kinds of fancies, like ships, small galleys, towers, castles, men on horseback, pyramids, groves, an Elephant, and other animal quadrupeds, and it was all made of greenery; inside of which were heard different sorts of birds, which with the diversity of their singing made a harmony sweet and soft[120].

Although these two works are, obviously, the products of very different periods and cultures, they both exemplify an understudied phenomenon. Historical, modern and contemporary gardens are typically understood as unique manifestations of place, inextricably bound to their physical sites. The familiar concept of the garden as an expression of the *genius loci* (spirit of the place), best known from the English poet Alexander Pope's *Moral Essays* of 1731 (but with a long prehistory), testifies to the entrenched assumption that gardens are irreducibly situated works of art, rooted in the unique conditions and exigencies of specific places[121]. Mobile gardens, such as Boursier-Mougenot's or the landscaped float of the 1589 *sbarra*, uprooted and floating free of place, suggest that this may not always be the case.

Transplanted fountains and sculptures provide further examples of the potential mobility of garden motifs. A well-known case is the Fontana Pretoria, originally installed in the garden of Luigi de Toledo in Florence (1554), but in 1574 relocated in its entirety to Palermo where it remains. The statuary of the Medici Villa gardens in Tuscany was also moved around. Many of the sculptures of the Boboli Garden, such as the Juno Fountain (now in the Bargello (Florence)), were originally found in the garden of the Villa Medici in Pratolino. Originally commissioned from Bartolomeo Ammannati by Cosimo I de'Medici for the Sala Grande of the Palazzo Vecchio, the figures of the Juno Fountain were erected at Pratolino in 1580. They were subsequently transferred to the Boboli in 1588, where Guerra saw and sketched them (37205). In his inscription he noted the original location of this 'Concerto poetico di statue,' as he evocatively calls it, at Pratolino[122].

In some cases, entire gardens were – hypothetically at least – transplanted from one place to another. An example is provided by the Medici architect Costantino de' Servi's detailed plan for the garden of Richmond Palace in London. Executed in 1611 for the tragically short-lived Henry, Prince of Wales, de' Servi's propos-

118. On these books see Dolza, Vérin, 2004.

119. See, for example, Michel de Montaigne's responses to the Villa d'Este in Tivoli, the Villa Medici in Castello, the Villa Medici in Pratolino, the Villa Lante in Bagnaia and the Villa Farnese in Caprarola (Montaigne, 1895; 1948).

120. Strong, 1984, p. 143. See also Nagler, 1964, p. 91.

121. Pope, 1988, p. 212: «In all, let *Nature* never be forgot. / Consult the *Genius* of the *Place* in all […]». See, for an earlier expression of this idea, the Fontana Papacqua at Soriano nel Cimino (1561-1579), which it has been argued is dedicated to the *genius loci* (Lang, 1957).

122. For details of the Juno fountain, see Lazzaro, 1990, p. 152.

al was for a garden that would not have been out of place on the Arno or the Tiber instead of the Thames. It included all the standard features of late sixteenth-century landscape design such as geometrical compartments, grottoes and fountains. More specifically, there was to be an artificial mount representing Parnassus, which can be compared to the drawings that Guerra made in Bagnaia, Bomarzo and Pratolino, a hippodrome that recalls the *xystus* at Bomarzo, and a colossal figure of Neptune that not only reproduces a familiar mythological figure from Italian gardens but was also explicitly based on Giovanni da Bologna's gigantic personification of the Apennine mountain range in Pratolino[123].

The mobility and circulation of these motifs have implications for the way in which the generation of meaning within the designed landscapes of the Renaissance should be understood. Their relocation may indicate, for example, that they were considered to be interchangeable between sites, even sites as distinct as Tuscia, Medicean Tuscany, and Stuart London. However, place conferred specific (local) meanings on conventional subjects. In de' Servi's projected garden on the Thames, for example, the figure of Neptune would have acquired local meanings had it ever been built. It has been pointed out that the colossal figure can be associated with a specific English text – Michael Drayton's *Poly-Olbion* (1610) in which Henry is likened to the god of water: «He like great Neptune on three seas shall rove»[124].

In this context, Guerra's drawings can be regarded as a conduit or medium through which the designs and motifs of some of the most acclaimed central Italian gardens of the sixteenth century were transmitted from one place to another or enabled to circulate. It is notable that de' Servi himself requested drawings by Bernardo Buontalenti from Florence to use as a reference when he came to design Henry's new garden – a method that recalls Aldobrandini's commission of Guerra to record the main features of late sixteenth-century gardens in Tuscany and Tuscia[125]. Guerra's sketches document the gardens that he visited on behalf of Aldobrandini but – like Buontalenti's drawings perhaps – they also amount to a kind of lexicon of landscape design elements, liberated from the specificities of place. In his drawing of the Fountain of Pegasus at Bomarzo, for instance, Guerra provides little indication of its spatial or situational context within the garden as a whole. Instead, he focuses on the elements of the mount that serve to identify it as Parnassus – the presence of Pegasus, the Muses, and Apollo. The result is an image of Mount Parnassus that owes little to the local landscape and that could be readily duplicated at other sites, including Frascati. Yet this does not mean that fountains of Pegasus and the Muses are generic forms, emptied of symbolic meaning through constant repetition. The artificial mount of the Sala d'Apollo in the Villa Aldobrandini signifies that the patron (Aldobrandini), had attracted the Muses to his garden and that he had recreated the source of poetic inspiration (the Hippocrene spring). Irrespective of where mounts of this kind were constructed, their symbolism and mythological allusions invariably accrue to the individual patron or owner of the garden. In other words, despite the familiarity of the motif as part of a shared and standardized design language, the mount of the Sala d'Apollo does nonetheless communicate a unique idea: that Aldobrandini (and no one else) has reinstated Parnassus. Guerra's drawings play an important role in this process.

123. On de' Servi's plan for Richmond, see: Eiche, 1998. Note that Guerra also drew the Appennino at Pratolino: see the drawing no. 37209.
124. Strong, 1986.
125. Pagnini, 2006, p. 225.

Bibliografia

Ariosto, (1532) 1976 = Ariosto L., *Orlando Furioso*, ed. Segre C., Milan: Arnoldo Mondadori Editore, 1976 (or. ed. it., Ferrara, Giovanni Marzocco dal Bondeno, 1516; 3rd ed., Ferrara, Francesco Rosso da Valenza, 1532).

Ariosto, (1532) 2008 = Ariosto L., *Orlando Furioso*, trans. Waldman G., Oxford: Oxford University Press, 2008 (or. ed. it., Ferrara, Giovanni Marzocco dal Bondeno, 1516; 3rd ed., Ferrara, Francesco Rosso da Valenza, 1532).

Baglione, 1642 = Baglione G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti […]*, Roma: Andrea Fei, 1642.

Barocchi, 1964 = Barocchi P., *Vasari Pittore*, Milan: Edizioni per Il Club del Libro, 1964.

Barroero, 1993a = Barroero L., «La Cappella Sistina in S. Maria Maggiore», in: Madonna, 1993, pp. 137-141.

Barroero, 1993b = Barroero L., «La Scala Santa», in: Madonna, 1993, pp. 127-132.

Benocci, 2018 = Benocci C., *La Villa di Papacqua a Soriano nel Cimino. Gli* Otia *del Madruzzo, Altemps Albani Chigi*, Vetralla: Davide Ghaleb Editore, 2018.

Bertolotti, 1882 = Bertolotti A., *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Modena: G.T. Vincenzi e nipoti, 1882.

Bevilacqua, 1985 = Bevilacqua M., «Palazzetto Cenci a Roma: un'aggiunta per Martino Longhi il Vecchio e un contributo per Giovanni Guerra pittore», *Bollettino d'Arte*, 31/32, 1985, pp. 134-187.

Bevilacqua, 1993a = Bevilacqua M., «L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini: note sul rapporto tra botteghe e committenza», in: Madonna, 1993, pp. 35-46.

Bevilacqua, 1993b = Bevilacqua M., «Palazzo alle Terme», in: Madonna, 1993, pp. 156-161.

Bevilacqua, 2003 = Bevilacqua M., s.v. «Guerra, Giovanni», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2003, pp. 611-615.

Bezzi, 2006 = Bezzi P., «La costruzione della chiesa di Santa Maria delle Asse in Modena: il contributo di Giovanni Guerra e Floriano Ambrosini», *Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi*, 6, 28, 2006, pp. 79-101.

Böck, 1993 = Böck A., «La Biblioteca Vaticana», in: Madonna, 1993, pp. 77-85.

Brunon, 2005 = Brunon H., «Dalle "fiere non rapaci" ai "fruttiferi e pomati arbori": Villa Lante a Bagnaia e l'evoluzione del barco nel Rinascimento», in: Frommel, 2005, pp. 31-43.

Brunon, 2008 = Brunon H., *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Ph.D. diss., Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2008.

Bury, 1986 = Bury J.B., Review of Bredekamp H., *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, 2 vols, Worms: Werner, 1985, *Burlington Magazine*, 128, 1002, 1986, pp. 679-680.

Canestro Chiovenda, 1992 = Canestro Chiovenda B., «Ancora di Giovanni Battista Ricci detto il Novara: divagazioni e notizie», *Oscellana*, 22, 1992, pp. 228-236.

Castelletti, 2009 = Castelletti C. (ed.), «Le iscrizioni del Sacro Bosco» in: Frommel S. (ed.), *Bomarzo: Il Sacro Bosco*, Milano: Electa, 2009, pp. 332-333.

Cecchi Gattolin, 1978 = Cecchi Gattolin E. (ed.), *Libri di immagini, disegni e incisioni di Giovanni Guerra (Modena 1544 – Roma 1618)*, Modena: Comune di Modena, 1978.

Cecchi Gattolin, 1979 = Cecchi Gattolin E., «Precisazioni e aggiunte per Giovanni Guerra», *Antichità viva*, 4, 1979, pp. 16-27.

Cecchi Gattolin, Pizzi, 1978 = Cecchi Gattolin E., Pizzi F.M., *La Chiesa di Santa Maria degli Angeli detta del Paradiso in Modena*, Modena: Atestina d'Arte Editrice, 1978.

Cellauro, 2003 = Cellauro L., «Iconographical Aspects of the Renaissance Villa and Garden: Mount Parnassus, Pegasus and the Muses», *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 23, 1, 2003, pp. 42-57.

Coffin, 1960 = Coffin D.R., *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton: Princeton University Press, 1960.

Coffin, 1979 = Coffin D.R., *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton: Princeton University Press, 1960.

Coffin, 1991 = Coffin D.R., *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Cornini, De Strobel, Serlupi Crescenzi, 1992 = Cornini G., De Strobel A.M., Serlupi Crescenzi M., «Il Palazzo di Gregorio XIII», in: Pietrangeli C. (ed.), *Il Palazzo apostolico vaticano*, Firenze: Nardini, 1992, pp. 151-172.

Cosmelli, 1993 = Cosmelli F., «Scala della Capella Sistina alla Capella Gregoriana», in: Madonna, 1993, pp. 92-93.

Coty, 2013 = Coty K., *A Dream of Etruria: The Sacro Bosco of Bomarzo and the Alternate Antiquity of Alto Lazio*, M.A. diss., University of Maryland, 2013.

D'Onofrio, 1963 = D'Onofrio C., *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma: Banco di Santo Spirito, 1963.

Dolza, Vérin, 2004 = Dolza L., Vérin H., «Figurer la mécanique: l'énigme des theaters de machines de la Renaissance», *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 51, 2, 2004, pp. 7-37.

Frommel, 2005 = Frommel S. (ed.), *Villa Lante a Bagnaia*, Milan: Electa, 2005.

Hunt, 1996 = Hunt J.D., «*Paragone* in Paradise: Translating the Garden», *Comparative Criticism*, 18, 1996, pp. 55-70.

Ehrlich, 2002 = Ehrlich T.L., *Landscape and Identity in Early Modern Rome. Villa Culture at Frascati in the Borghese Era*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Eiche, 1998 = Eiche S., «Prince Henry's Richmond: The Project by Costantino de' Servi», *Apollo*, 148, 441, 1998, pp. 10-14.

Fagiolo, 2005 = Fagiolo M., «Nuove ipotesi sul giardino di Bagnaia», in: Frommel, 2005, pp. 144-157.

Fagiolo, 2006 = Fagiolo M., *Vignola, l'architettura dei principi*, Roma: Gangemi, 2006.

Falda, c. 1675 = Falda G.B., *Le fontane delle ville di Frascati nel Tuscolano con li loro prospetti*, vol. 2 of *Le fontane di Roma*, Rome, c.1675.

Ferrara, 1994 = Ferrara D., «Note sui disegni per la facciata della Chiesa Nuova» in: Molteni C. (ed.), *La Chiesa Nuova. La facciata, il restauro*, Rom: Gestedil Editrice, 1994, pp. 25-30.

Franchi, 1988 = Franchi S., *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1988.

Garton, Morgan, fc= Garton J., Morgan L. (eds), *The Sacro Bosco of Bomarzo. Landscape and Sculpture in Renaissance Lazio*, Turnhout: Brepols, forthcoming.

Guerrieri Borsoi, 1993 = Guerrieri Borsoi M.B., «Galleria delle Carte Geografiche», in: Madonna, 1993, p. 93.

Harprath, 1990 = Harprath R., «Die Kopenhagener Nachzeichnungen des Giovanni Guerra (1544-1618) nach der Säule des Marc Aurel» in: Garff J. *et al.* (eds), *Festschrift to Erik Fisher. European Drawings from Six Centuries*, Copenhagen: Royal Museum of Fine Arts, 1990, pp. 221-244.

Heikamp, 1969 = Heikamp D., «Pratolino nei suoi giorni splendidi», *Antichità viva,* 2, 1969, pp. 14-34.

Hess, 1963 = Hess J., «Contributi alla Storia della Chiesa Nuova (S. Maria Vallicella)» in: De Francovich G. (ed.), *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, 3 vols, Roma: De Luca, vol. III, 1963, pp. 215-238.

Hess, 1968 = Hess J., «Entwürfe von Giovanni Guerra für Villa Lante in Bagnaia (1598)», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, 1968, pp. 195-202.

Kirwin, Chappell, 1974 = Kirwin W.C., Chappell M.L., «A Petrine Triumph: The Decoration of the "Nave Piccole" in San Pietro under Clement VIII», *Storia dell'Arte*, 21, 1974, pp. 119-170.

Lang, 1957 = Lang S., «Bomarzo 2», *The Architectural Review*, 1957, pp. 429-430.

Lazzaro-Bruno, 1974 = Lazzaro-Bruno C., *The Villa Lante at Bagnaia*, Ph.D. diss., Princeton University, 1974.

Lazzaro-Bruno, 1977 = Lazzaro-Bruno C., «The Villa Lante at Bagnaia: An Allegory of Art and Nature», *Art Bulletin*, 59, 1977, pp. 553-560.

Lazzaro, 1990 = Lazzaro C., *The Italian Renaissance Garden. From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Italy*, New Haven-London: Yale University Press, 1990.

Madonna, 1993 = Madonna M.L. (ed.), *La Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, exhibition catalogue (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21 January-30 May 1993), Roma: Edizioni de Luca, 1993.

Mandel, 1993 = Mandel C., «Il Palazzo Lateranense», in: Madonna, 1993, pp. 94-103.

Mangia Renda, 1993 = Mangia Renda P., «S. Girolamo degli Schiavoni», in: Madonna, 1993, pp. 145-149.

Monberg Goguel, 1974 = Monberg Goguel C., «Giovanni Guerra da Modena: Disegnatore e illustratore della fine del Rinascimento», *Arte Illustrata*, 58, 1974, pp. 164-178.

Montaigne, 1895 = Montaigne M. de, *Journal du voyage de Michel de Montaigne en Italie par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581*, ed. D'Ancona A., Città di Castello: S. Lapi, 1895.

Montaigne, 1948 = Montaigne M. de, *The Complete Works of Montaigne. Essays, Travel Journal, Letters*, trans. Frame D.M., Stanford: Stanford University Press, 1948.

Morgan, 2015 = Morgan L., «Living Rocks and Petrified Giants in Vicino Orsini's Sacro Bosco», *Architectural Theory Review*, 20, 1, 2015, pp. 7-29.

Morgan, 2016 = Morgan L., *The Monster in the Garden. The Grotesque and the Gigantic in Renaissance Landscape Design*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.

Nagler, 1964 = Nagler A.M., *Theatre Festivals of the Medici 1539-1637*, New Haven-London: Yale University Press, 1964.

Ojetti, 1931 = Ojetti U., «La mostra del giardino italiano», in: *Mostra del giardino italiano, catalogo*, exhibition catalogue (Firenze, Palazzo Vecchio, 25 April-31 July 1931), Firenze: Comune di Firenze, 1931, pp. 23-25.

Pagnini, 2006 = Pagnini C., *Costantino de' Servi, architetto-scenografo fiorentino alla corte d'Inghilterra (1611-1615)*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2006.

Parma Armani, 1978 = Parma Armani E., «Saggio Monografico» in: Cecchi Gattolin, 1978, pp. 21-37.

Pierguidi, 1997 = Pierguidi S., «Giovanni Guerra e le "Storie di Ester": da villa Medici ai disegni di Genova», *Paragone*, 48, 15/16, 1997, pp. 85-105.

Pierguidi, 1998 = Pierguidi S., «Giovanni Guerra and the Illustrations to Ripa's *Iconologia*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 61, 1998, pp. 158-175.

Pierguidi, 2000 = Pierguidi S. «Riflessioni e novità su Giovanni Guerra», *Studi Romani,* 48, 3, 2000, pp. 297-321.

Pierguidi, 2002 = Pierguidi S., «Francesco Salviati: Maestro di Giovanni Guerra», *Paragone*, 53, 46, 2002, pp. 18-32.

Pierguidi, 2008a = Pierguidi S., "*Dare forma humana a l'Honore et a la Virtù". Giovanni Guerra (1544-1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all'*Iconologia *di Cesare Ripa*, Roma: Bulzoni, 2008.

Pierguidi, 2008b = Pierguidi S., «On Giovanni Guerra's "Book of Judith" and Other "Books of Drawings"», *Master Drawings*, 46, 1, 2008, pp. 91-100.

Pliny, 1969 = Pliny the Younger, *Letters, Volume I, Books 1-7*, trans. Radice B., Cambridge (MA): Harvard University Press, 1969.

Pope, 1988 = Pope A., «An Epistle to Lord Burlington», in: Hunt J.D., Willis P. (eds), *The Genius of the Place. The English landscape Garden, 1620-1820*, Cambridge, Mass.-London: The MIT Press, 1988, pp. 211-214.

Prosperi Valenti Rodinò, 2007 = Prosperi Valenti Rodinò S., *I disegni del codice Resta a Palermo*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2007, pp. 288-290.

Roberto, 2005 = Roberto S., *San Luigi dei Francesi. La fabbrica di una chiesa nazionale nella Roma del '500*, Roma: Gangemi Editore, 2005.

Robertson, 2015 = Robertson C., *Rome 1600. The City and the Visual Arts under Clement VIII*, New Haven-London: Yale University Press, 2015.

Schwager, 1961-1962 = Schwager K., «Kardinal Pietro Aldobrandinis Villa di Belvedere in Frascati», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 9/10, 1961-1962, pp. 290-382.

Scoppola, 1987 = Scoppola F., «Memoria della casa. Architettura: dalla composizione al restauro», in: Scoppola F. (ed.), *Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica. Riario, Soderini, Altemps*, Roma: De Luca, 1987, pp. 9-142.

Soderini, 1902 = Soderini G.V., *I due trattati dell'agricoltura*, ed. Bacchi della Lega A., Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua, 1902.

Spezzaferro, 1981 = Spezzaferro L., «Il recupero del Rinascimento», in: Zeri F. (ed.), *Storia dell'arte Italiana*, pt. II, *Dal Medioevo al Novecento*, vol. VI, *Dal Cinquecento all'Ottocento*, t. I, *Cinquecento e Seicento*, Turin: Giulio Einaudi Editore, 1981, pp. 183-274.

Stefani, 1993 = Stefani C., «Giovanni Guerra *inventor* e l'*Iconologia*», in: Madonna, 1993, pp. 17-33.

Strinati, 1990 = Strinati C., «Un'ipotesi sulla prima formazione di Giovanni Guerra» in: Bentini J. (ed.), *Lelio Orsi e la cultura del suo tempo*, proceedings of the international conference (Reggio Emilia, Novellara, 28-29 January 1988), Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 151-158.

Strong, 1984 = Strong R., *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*, Woodbridge: Boydell Press, 1984.

Strong, 1986 = Strong R., *Henry, Prince of Wales and England's Lost Renaissance*, London: Thames and Hudson, 1986.

Tamburini, 2023 = Tamburini E., *Le accademie romane in difesa di Galileo: l'"Amor pudico" (1614)*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2023.

Tchikine, 2010 = Tchikine A., «*Giochi d'acqua*: Water Effects in Renaissance and Baroque Italy», *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 30, 1, 2010, pp. 57-76.

Torchetti, 1993 = Torchetti R., «Loggia delle Benedizioni», in: Madonna, 1993, pp. 122-124.

Tosini, 2005 = Tosini P., «Presenze e compresenze tra Villa d'Este e il Gonfalone», *Bollettino d'Arte*, 132, 2005, pp. 43-58.

Vedriani, 1662 = Vedriani L., *Raccolta de' pittori, scultori, et architetti modonesi più celebri […]*, Modena: Soliani, 1662.

Vitzthum, 1963 = Vitzthum W., «Ammannatis Boboli Brunnen in einer Kopie Giovanni Guerra», *Albertina Studien*, 1, 1963, pp. 75-80.

Waźbiński, 1994 = Waźbiński Z., *Il Cardinal Francesco Maria del Monte, 1546-1626*, Firenze: Olschki, 1994.

Wincklemann, 1760 = Wincklemann J.J., *Catalogue abregé de l'athlas du feu Baron de Stosch en 324 tomes in fol. grand papier imperial avec cartes, planches et desseins*, Firenze: André Bonducci, 1760.

Wright, 1996 = Wright D.R.E., «Some Medici Gardens of the Florentine Renaissance: An Essay in Post-Aesthetic Interpretation» in: Hunt J.D. (ed.), *The Italian Garden. Art, Design, and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 34-59.

Abstract (IT)

Nel 1604 l'artista modenese Giovanni Guerra fu incaricato dal cardinale Pietro Aldobrandini di realizzare una serie di disegni di giardini di ville della Tuscia e della Toscana, ora al Museo Albertina di Vienna. I disegni di Guerra dovevano servire come ricerca per il progetto del nuovo giardino del Cardinale alla Villa Aldobrandini (o Belvedere) a Frascati. Sono stati interpretati come prova del "senso di competitività" del cardinale, ma sono anche indicativi della portabilità e della mobilità dei motivi del giardino nel tardo XVI secolo. I quarantasette disegni noti di Guerra equivalgono a un catalogo o lessico di idee visive e architettoniche per giardini. Esaminando la rappresentazione di Guerra dei giardini della Tuscia, questo capitolo propone che i suoi schizzi forniscano una prova della trasmissione e della circolazione dei motivi e dei disegni dei giardini tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento.

Abstract (EN)

In 1604, the Modenese artist Giovanni Guerra was commissioned by Cardinal Pietro Aldobrandini to make a series of drawings of villa gardens in Tuscia and Tuscany, now in the Albertina Museum in Vienna. Guerra's drawings were intended to serve as research for the design of the Cardinal's new garden at the Villa Aldobrandini (or Belvedere) in Frascati. They have been interpreted as evidence of the Cardinal's 'sense of competitiveness,' but they are also indicative of the portability and mobility of garden motifs in the later sixteenth century. Guerra's forty-seven known drawings amount to a catalogue or lexicon of visual and architectural ideas for gardens. By examining Guerra's representation of the gardens of Tuscia, this chapter proposes that his sketches provide evidence of the transmission and circulation of garden motifs and designs in the late sixteenth and early seventeenth centuries.

Parole chiave (IT)

Giovanni Guerra, Villa Aldobrandini (Frascati), Villa Lante (Bagnaia), Villa Farnese (Caprarola), Sacro Bosco (Bomarzo)

Keywords (EN)

Giovanni Guerra, Villa Aldobrandini (Frascati), Villa Lante (Bagnaia), Villa Farnese (Caprarola), Sacro Bosco (Bomarzo)

Profilo biografico (IT)

Luke Morgan is Professor of Art History & Theory at Monash University and an Australian Research Council Future Fellow. He is also an elected Fellow of the Australian Academy of the Humanities. His books include *Nature as Model: Salomon de Caus and Early Seventeenth-Century Landscape Design* (2006) and *The Monster in the Garden: The Grotesque and the Gigantic in Renaissance Landscape Design* (2016), both published by The University of Pennsylvania Press.

Acknowledgement

Research for this essay was funded by the Australian Research Council Future Fellowship, FT190100011.

Il giardino rinascimentale del castello di Vignanello. Da Alfonso Marescotti a Ottavia Orsini 1560-1636

MARIA CELESTE COLA

Sorto nella prima metà del Cinquecento per volere di Alfonso Marescotti (1535-1604), il giardino del Castello di Vignanello costituisce uno degli esempi più completi e uniformi del giardino rinascimentale[1]. Esso ne racchiude gli elementi formali e compositivi, la sua adesione ai modelli romani, il suo naturale rapporto con l'antica conformazione del territorio.

Straordinario esempio di giardino pensile ispirato al Belvedere dei palazzi Apostolici[2] esso si estende lungo il promontorio di una falda tufacea che offrendone l'obbligato sviluppo perpendicolare al castello ne facilitò la sua espansione a nord dove la vista a cannocchiale si spingeva, oltre il giardino grande, verso il Parco della Marescotta[3].

La sua posizione lungo uno degli speroni rocciosi dei Cimini nell'imporre la creazione di alti muri di contenimento per il terrapieno centrale dove sorse il 'Giardino di verzura' favorì lungo il fossato più profondo l'ideazione di un secondo giardino destinato alla coltivazione di fiori rari. Più avanti, sotto il torrione sud, ai limiti di una fontana a catena, si assisteva alla nascita del 'Barchetto' e del cosiddetto 'Barco grande' che si estendeva fino al castagneto di Monte Sforza.

In linea con la tipologia dei giardini pensili rinascimentali sorti ai confini di rocche e castelli fortificati, il giardino di Vignanello era studiato per amplificare il rapporto del castello-giardino con il borgo e la chiesa duecentesca della piazza antistante lungo un asse prospettico ulteriormente sviluppato nella seconda metà del Seicento nell'area del Molesino grazie alle iniziative del conte Alessandro Marescotti (1641-1703) e di suo fratello il cardinale Galeazzo (1627-1726)[4].

Su suggerimento dei suoi committenti, l'anziano architetto della Casa Giovan Battista Contini (1642-1723) ideava un rettifilo che dalla porta del Molesino, appena ultimata, conduceva al castello[5] (fig. 1). Il progetto approvato dai Marescotti prevedeva l'abbattimento degli antichi fabbricati[6] e la costruzione di otto nuovi edifici innalzati secondo quel modello esemplare che era stato messo a punto nella vicina Caprarola dal cardinale Odoardo Farnese lungo la cosiddetta «via Dritta» (1608). Ispirato dall'opera delle antiche famiglie papali e dalle iniziative dei nuovi Signori feudali, qualche anno dopo Francesco Maria Ruspoli (1672-1731), trasformava il paese sorto attorno all'antica rocca farnesiana in un centro modello con la costruzione di un intero nuovo borgo esemplato sulle soluzioni più innovative messe a punto nel territorio dello Stato pontificio. Progettato e realizzato da Giovan Battista Contini[7] e da Carlo Buratti (1651-1734)[8], il Borgo del Molesino apportò migliorie e benefici agli abitanti del borgo conferendo all'abitato e al giardino un aspetto di smagliante modernità.

Il feudo Marescotti

Antico *castrum* appartenente sin dalla fine del XII secolo al vasto contado di Viterbo[9] e in seguito, dalla metà del XIV secolo, all'Ospedale di Santo Spirito, il dominio di Vignanello fu trasformato in feudo nel 1531, quando con un breve del 28 aprile, Clemente VII (reg. 1523-1534) concedeva il borgo a Beatrice Farnese (1485 ca.-1536), nata dalle nozze di Pier

1. Sul giardino del castello, si vedano gli studî e i contributi di Campitelli, 1993, pp. 115-153; Varoli Piazza, 1993, pp. 421-449; Eadem., 2008, pp. 67-74.
2. Sul cortile del Belvedere, si vedano Ackermann, 1954; Frommel C.L., 1998, pp. 17-66.
3. Sull'uso del barco nei giardini farnesiani, si rinvia a Varoli Piazza, 1990, pp. 33-50.
4. Sugli interventi urbani seicenteschi, si veda Curti, 1990, pp. 3-11.
5. Archivio Apostolico Vaticano = AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, vol. 199, fasc. 14, f. 27, *Pianta del taglio delle Case da farsi per addrizzare e slargare la Strada dalla Porta della Terra fino al Palazzo di Vignanello*.
6. Ivi, f. 25.
7. Ivi, f. 26.
8. Ivi, vol. 199, fasc. 24, *Dieci piante originali colla sua misura de siti dati a favore di diversi per fabbricare nel Borgo nuovo*.
9. Ivi, vol. 200, ins. 1, *1191, Diverse Note di varie Bolle, Brevi, e privilegi concessi da diversi Pontefici alla Terra di Vignanello e suoi annessi principiando dal Pontificato di Callisto Papa III sino al Pontificato di Sisto Papa IV*.

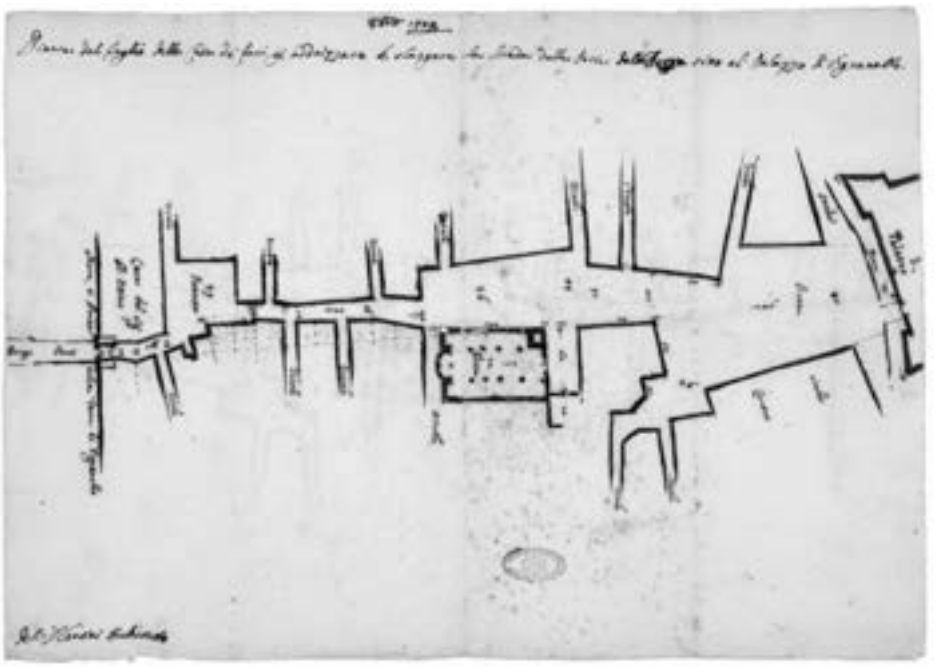


Fig. 1. Giovan Battista Contini, *Taglio delle case nel borgo di Vignanello*, AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, vol. 199, 1703.

nella pagina a destra

Fig. 2. Vignanello, Castello Ruspoli, stemma farnesiano all'ingresso del castello (fotografia dell'autrice).

Fig. 3. Vignanello, Castello Ruspoli, ingresso del castello (fotografia dell'autrice).

Bertoldo (1458-1516) con Battistina dell'Anguillara (1460-1517). Donna Beatrice era così ricompensata della perdita di Castel di Piero – oggi San Michele in Teverina – di cui era stato Signore suo marito Antonio Baglioni[10].

Nel 1531 una solida rocca difensiva con quattro torrioni angolari veniva edificata per la nobile Signora del ramo dei Farnese di Latera[11] che dava inizio alla rinascita delle sue terre distese tra le pendici dei monti Cimini e la valle del Tevere[12].

A seguito della sua scomparsa nel 1536, preceduta nel 1530 da quella del figlio Alfonso, le redini del casato erano state assunte, con l'approvazione del papa[13], da sua figlia Ortensia (1505 ca.-1582)[14] che nel 1531 era andata in sposa a Sforza Marescotti (1510 ca.-1538), valente generale al servizio dell'imperatore Carlo V, appena nominato da papa Paolo III Farnese (reg. 1534-1549) governatore di Ascoli (1536).

Il 10 febbraio 1537, in riconoscenza dei servigi resi al Farnese, il pontefice assegnava alla giovane coppia il titolo comitale sul feudo di Vignanello[15] e in ricordo di quella generosa concessione un grande stemma inquartato, coronato dal cimiero e dall'unicorno farnesiano[16], era posto all'ingresso del castello (figg. 2-3)[17].

A seguito della scomparsa di Sforza nel 1538[18], il feudo fu governato da Ortensia che gli sopravvisse ben quarantaquattro anni. Donna Ortensia sposava in seconde nozze Girolamo Conti di Marsciano con il quale amministrò il borgo e le terre di Vignanello sino al

10. Ivi, vol. 2, fasc. 2; vol. 194, fasc. 5.

11. Per i lavori cinquecenteschi alla rocca, il rimando è agli studi di Fagliari Zeni Buchicchio, 2002, pp. 242-243. Sull'autore del progetto, di cui si ignora la paternità, lo studioso ipotizza il nome di Baldassarre Peruzzi, per le dimensioni rettangolari dell'edificio e i torrioni angolari che richiamano il disegno peruzzesco U 616.

12. Sulle vicende storiche di Vignanello dal XII al XIV secolo, si veda Iuozzo, 2003. Un'ampia documentazione sul feudo è inoltre conservata in AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, voll. 196, 269-358, 294, 297, 501-524.

13. AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, vol. 1, inss. 8-9. Il 4 febbraio 1536 Paolo III Farnese approvava con un breve «la donazione fatta da Clemente VII del Castello di Vignanello a Beatrice Farnese a favore della Signora Ortensia figlia di lei, domicella romana, e Sforza Marescotti, suo marito, nobile bolognese, con tutte le sue pertinenze ed altro, anche a favore dei suoi eredi e successori, dichiarando i medesimi coniugi conti di detto castello di Vignanello».

14. Ivi, vol. 196, ins. 1. Nel fascicolo si conservano i capitolati di vassallaggio tra Beatrice Farnese e la comunità di Vignanello, stilati il 20 luglio 1531, e il *Memoriale di quanto la comunità di Vignanello vuole e domanda dall'Illustrissima Signora Ortensia Farnese Sua Padrona*. Su Ortensia Farnese, si veda da ultimo Giurleo, Grattarola, 2021.

15. Ivi, vol. 2, fasc. 9. Sull'istituzione del titolo comitale, si veda Fagliari Zeni Buchicchio, 2007, p. 35.

16. Nel desiderio di attestare l'antichità del casato, i Farnese avevano utilizzato varî simboli antichi tra cui il liocorno *Unicornus Farnesiae gentis symbolum* ricordato nel 1614 dal Liberati nella sua *La Caprarola in versi toscani*, p. 68: «L'arme antica Farnese i suoi bei gigli Ispiega in maggior copia in su la volta, fù con novel disegno poi raccolta. Mirasi, come l'elmo all'hora pigli, e l'alicorno, che nel collo avolta ha la benda di vel, premio c'havea da una donna regal parthenopea».

17. Nell'agosto del 1538 Sforza Marescotti faceva eseguire da «mastro Bernardino Architetto di Viterbo» una *Misura delli muri, mattonati, et altro della Rocca* fatti dal capomastro Battista da Piacenza, vedi AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, vol. 199, ins. 1.

18. Sulle burrascose vicende di Ortensia, dopo l'assassinio del primo marito Sforza nel 1538 e le uccisioni del secondo consorte Girolamo da Marsciano nel 1545 e dell'ultimo marito Ranuccio Baglioni, si veda Mancini, 2004, pp. 47-52.





1545[19]. A succedergli, alla sua morte, fu il figlio Alfonso Marescotti (1535-1604) che guidò quelle terre, insieme a sua moglie Giulia Baglioni, iniziando vasti lavori di ammodernamento della rocca e del giardino. Quando nel 1604 Vignanello tornava ai Marescotti, il loro amatissimo figlio Marcantonio (1560 ca.-1608) vi avviava, insieme alla sua giovane sposa Ottavia Orsini (1532-1636), una serie di nuove opere. Dalle sue nozze nacquero Clarice (1585-1640) la futura beata, entrata nel Monastero di San Bernardino a Viterbo con il nome di suor Giacinta, Ortensia (1586-1622) andata in sposa a Paolo Capizucchi, Galeazzo (1590 ca.-post 1618), e Sforza Vicino (1589-1655) che nel 1617 sposava Vittoria Ruspoli (1598-1681) sorella del marchese Bartolomeo II (1596-1681). A seguito dell'uccisione di Marcantonio «ammazzato a Parrano con archibugiate, accettate e pugnalate» il 5 settembre 1608[20], secondo la primogenitura Marescotti, il feudo di Vignanello passava a Sforza Vicino (1589-1655) e alla sua morte, nel 1655, a Marcantonio (1623-1681) che morirà senza eredi, come suo fratello Galeazzo (1627-1726) futuro cardinale. Nel 1681, alla scomparsa di Marcantonio, le sorti di Vignanello furono rette dagli altri suoi fratelli: il conte Alessandro (1641-1703) che nel 1678, al trapasso del cugino Francesco Capizucchi, aveva assunto le armi dell'antica famiglia capitolina mantenendo il titolo comitale dei Marescotti, e Francesco (1634-1687). Adottato nel 1681 dallo zio Bartolomeo II, nel 1661 Francesco sposava a Siena la nobile Girolama Bichi morendo, senza successori, nel grande Palazzo all'Aracoeli (1687). Per assicurare la continuità del casato Francesco nominava suo erede universale il nipote Francesco Maria Marescotti Capizucchi (1672-1731), che assumeva il nome dei Ruspoli.

Nel 1704, dopo la scomparsa di Alessandro Marescotti, Francesco Maria prendeva in mano il governo di Vignanello[21] avviando un vasto rinnovamento al borgo e al castello[22].

Il Giardino grande

Sorto nella prima metà del Cinquecento, il 'giardino di verzura' venne ideato da Alfonso Marescotti e da sua moglie Giulia Baglioni che contemporaneamente

19. Biblioteca Angelica = BA, ms. 1588, c. 148*r*, *Vignanello governato dall'Illustrissimi Signori Ortensia Farnese, e da Girolamo di Marsciano di lei secondo marito dall'anno 1539 all'anno 1545*.
20. Ivi, c. 260r.
21. Sull'inizio della amministrazione di Francesco Maria nel 1704, si veda BA, ms. 1588, cc. 333r e 334r.
22. Su questo aspetto, si vedano Cola, 2005, pp. 507-530; Eadem, 2008, pp. 143-164; Eadem, 2018, pp. 298-332.



Fig. 4. Vignanello, veduta del giardino di bossi (fotografia dell'autrice).

nella pagina a destra

Fig. 5. Vignanello, Castello Ruspoli, lapide commemorativa dei lavori promossi da Ottavia Orsini, 1611 (fotografia dell'autrice).

ai lavori nella rocca[23] avevano avviato la sistemazione dei terreni attorno al castello[24] (fig. 4).

Per definirne la sua conformazione erano state necessarie, come del resto nei più importanti giardini rinascimentali dell'area del viterbese, imponenti opere di spianamento del terreno che assecondarono l'andamento del rilievo e il suo dislivello. Così accadeva pressoché contemporaneamente nel giardino di Caprarola del cardinale Alessandro Farnese (1520-1589) dove nella primavera del 1557 egli faceva «spianar il primo giardino sopra della rocha che viene al primo piano della fabbrica della rocha»[25], in quello di Vincenzo Giustiniani (1564-1637) a Bassano Romano[26] e in quello del cardinale Giovanni Francesco Gambara (1533-1587) a Bagnaia[27].

Artefici di nuovi lavori, tra il 1567 e il 1589, il conte Alfonso e Donna Giulia trasformarono in palazzo l'antica rocca farnesiana coprendo i due cortili in corrispondenza delle entrate e ridistribuendo gli ambienti del piano nobile dove compaiono, a memoria di quegli interventi, le iscrizioni «Alfonso e Giulia fece» sopra le cornici delle porte e dei camini. A soprintendere il cantiere era Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) agrimensore del cardinale Alessandro Farnese (1520-1589) chiamato ad eseguire le stime dei lavori[28].

Nel 1563, come ricorda Giovanni Francesco Lagrimanti, un giardino formale doveva essere già definito nel suo insieme se il Marescotti poteva far restaurare il ponte di legno che collegava la rocca al giardino[29] e se egli poteva ammirarlo dalla «camera della Rocca riguardante il giardino» dove nel 1565 redigeva il proprio testamento[30].

Nel corso degli anni Don Alfonso aveva del resto intrapreso una serie di 'miglioramenti' non solo nelle parti limitrofe alla rocca ma anche nelle sue immediate vicinanze acquistando diversi appezzamenti di terreno dove faceva piantare querceti, vigneti e alberi da frutto, e dove faceva costruire un «bellissimo pergolato per mangiarci sotto d'estate»[31].

23. AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, vol. 200, ins. 4, *Compere di case, et spese di muraglie fatte dal Signor Alfonso nella Rocca di Giugnaniello e compere de Camini e grotti tutto fatto dal 1585 in qua*: «In Prima nella Rocca di Giugianello li due appartamenti novi fatti con tre saloni e nove cameroni con li tetti tutti messi di novo, e tutte queste stanze à volta con l'acconcio del Tinello grande da basso con farinari, e forni novi fatti e casciare e dispense e panetterie e camere e cucine e pregioni dove può habitare una grossissima famiglia di servitori senza travagliarsi nelli sei appartamenti di sopra delli Signori con la cinta della muraglia fatta à torno al fosso della rocca con una grandissima quantità di conci messi in detti appartamenti […]».

24. BA, ms. 1588, c. 237r.

25. Benedetti, 1969, p. 39, app. I.

26. Bottari, 1822, V, p. 102, lett. XXIII. Nella lettera inviata da Vincenzo Giustiniani a Teodoro Amideni (Ameyden) nel riferire sulla visita a Bassano del cardinale di Perona mentre «si facevano gli spianamenti» nel giardino. Sul giardino di Bassano si veda da ultimo Bureca, 2016.

27. A tale proposito si veda la lettera inviata dal Gambara al duca di Parma Ottavio Farnese il 7 ottobre 1576 in cui notava «Io vo spianando il mio giardino» citata da Varoli Piazza, 2008, p. 40 nota 12. Sul giardino di villa Lante a Bagnaia, si rinvia a Fagiolo, 2005, pp. 144-157.

28. Fagliari Zeni Buchicchio, 2002, pp. 242-243; Id., 2007, p. 37, nota 21.

29. BA, ms. 1588, c. 206r.

30. Ivi, c. 209r e Fagliari Zeni Buchicchio, 2007, p. 37.

31. AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, vol. 200, c. 4r e ss, *Nota delle Compre di Terra e miglioramenti fatti dal Signor Alfonso Marescotti in Giulianello dal 1585 in qua*.



Quando nel 1604 Vignanello tornava ai Marescotti dopo l'allontanamento e l'arresto di Alfonso (agosto 1576) per le violente lotte con la popolazione, suo figlio Marcantonio (1560 ca.-1608) vi avviava, insieme alla sua giovane sposa Ottavia Orsini (1532-1636), una serie di nuove e importanti opere[32].

Figlia di Vicino Orsini e di Giulia Farnese, la nuova *comitessa* di Vignanello aveva ereditato dal padre l'amore per i barchi e i giardini e trasformava la rocca in una straordinaria villa rinascimentale. Donna Ottavia si occupava in particolare del giardino ulteriormente definito, e dedicato, al termine dei lavori, ai suoi figli Sforza Vicino (1589-1655) e Galeazzo (1590 ca.- post 1618). Suo padre Vicino era stato del resto il geniale committente del giardino di Bomarzo[33] e l'eredità di quel mondo letterario e botanico era entrato a far parte della sua educazione giovanile che ella riversò con passione a Vignanello. Entro il 1611 alcuni importanti lavori, come ricorda l'iscrizione che ancora oggi adorna il portale d'accesso[34] erano stati già conclusi nel giardino grande sui terreni alle spalle del castello, già spianati e distesi da Alfonso Marescotti (fig. 5). Qui Donna Ottavia Orsini ordinava con maggiore compiutezza il confine di quello che diverrà il vero giardino. Esso veniva progettato sulla dorsale del promontorio a est del palazzo comportando l'apertura di un nuovo ingresso sul lato orientale, la costruzione di un ponte di collegamento a due arcate (1611) e soprattutto importanti opere idrauliche. Per provvedere all'irrigazione del giardino, nel 1612 Donna Ottavia si era impegnata a costruire una fontana pubblica, ottenendo, grazie al cardinale Odoardo Farnese (1573-1626) suo zio, l'approvvigionamento idrico dalle acque della vicina Corchiano, affidandone i lavori all'architetto Troiano Schiratti[35]. Sin da subito, secondo i modelli coevi ampiamente diffusi nell'Alto Lazio, erano state avviate ingenti opere idrauliche che consentirono di dotare la vasta estensione terriera dell'acqua necessaria all'alimentazione delle fontane; dalla *peschiera* al centro del giardino grande, alla *fontana a catena* sul lato sud, sino al *peschierone* del Barco (figg. 6-7).

Più di quarant'anni dopo, nel 1656, il giardino, descritto in un inventario della Terra di Vignanello, risultava composto da diversi ambienti: il 'Giardino di verdura con Peschiera', le 'Uccelliere', la 'Palombaia', il 'Gioco di palla a corda con stanze sotto', il 'giardinetto secreto', il 'Barchetto con Peschiera', le 'Fontane', la 'Rimessa', la 'Chiesa vecchia di San Biagio con grotte', il 'Barco grande cinto di muraglie con Animali e un Peschierone' costruito sul lato sud del palazzo, usato per le battute di caccia[36].

Da quell'inventario (1656), il parco, ben definito nei suoi spazi era ordinato in 'stradoni di lauri regi' con spalliere di agrumi lungo le mura di cinta, come risulta da una ulteriore Nota del 1682[37]. La grande

32. BA, ms. 1588, c. 262r, *Vignanello governato da Ottavia Orsini vedova di Marco Antonio Marescotti e dalli Signori Sforza Vicino, e Galeazzo figli Marescotti dal mese di settembre 1608 à tutto il 1655 in cui per ultimo morì detto Sforza Vicino in detta Vignanello*.

33. Sulla figura di Vicino Orsini e sul Sacro Bosco di Bomarzo, si vedano Bruschi, 1955, pp. 3-18; Id., 1963, pp. 85-114; Bredekamp, 1989; Calvesi, 2000; Frommel S., 2009.

34. I lavori di Ottavia, in gran parte realizzati entro il 1611, sono ricordati nella lapide apposta sopra il portale del castello rivolto verso il giardino che ricorda Octavia Ursina Pro/Sfortia Vicino et/Galeatio Marescotis/Filibus Comitibus Iulia/nelli et Parrani 16x1.

35. AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, vol. 201, cc. sciolte. L'acqua di Corchiano era stata assegnata ad Ottavia Orsini dal cardinale Odoardo Farnese con breve del 29 aprile 1612 con la condizione di «fare un fontanile et piazza a tutte loro spese per servitio del Popolo di Vignanello Vassallo di essa Illustrissima et loro bestiami [...] conforme al ordine et disegno che darà il Signor Troiano Schiratti architetto di Suriano». Su Troiano Schiratti e la sua attività nella Tuscia, si veda Lepri, 2007, pp. 295-310.

36. Ivi, vol. 251, ins. 15, *1656, Conto particolare delli Stabili, Poderi, Vigne, Censi, Grascie, denari e crediti esistenti nella Terra di Vignanello e descritti nell'inventario di detto luogo rogato da Sforza Menichelli il 21 maggio 1656*.

37. Ivi, ins. 26, 1682, *Nota di spese fatte per la cultura del giardino di Vignanello del Signor Marchese con altra nota di quello che spendeva la bona memoria del Signor Conte Marescotti per aggiustamento di detto giardino e barchetto*. Tra l'agosto e l'ottobre del 1682 sono registrati alcuni pagamenti per lavori nel Barco e per la costruzione di una grotta «che si fa sotto la Rocca». Nella primavera dell'anno successivo furono piantati cento alberi nella Marescotta mentre lungo la strada di San Sebastiano nuovi olmi sostituirono quelli



Fig. 6. Vignanello, Castello Ruspoli, giardino di bossi, particolare della peschiera centrale (fotografia dell'autrice).

terrazza del giardino, corrispondente alla stanza del 'Giardino di verdura con peschiera', era disegnata con grandi viali di lauri, prediletti ed utilizzati, come tutti i sempreverdi resistenti e ben modellabili nei giardini formali seicenteschi e nei grandi parchi urbani tali la Villa Ludovisi o la Villa Altieri.

Il Barco grande e il barchetto

Anche a Vignanello, secondo i principi del giardino rinascimentale, alle stanze formali di lauri regi era alternata una parte selvatica. I territori boscosi della Tuscia, naturale proseguimento della più parte dei giardini dell'Alto Lazio, rappresentavano il luogo ideale per le battute di caccia[38], antico e nobile svago per i Signori di quei luoghi narrate dal marchese Vincenzo Giustiniani (1564-1637) nel suo celebre trattato sull'arte venatoria[39].

secchi (Ivi, vol. 251, ins. 25, *Nota delle Spese fatte per le fabriche, et altro in Vignanello dall'anno 1681 fino al 1687*). Ulteriori notizie sulla tosatura delle spalliere sono documentate nel vol. 252, ins. 41, *Nota di spese diverse fatte in Vignanello dal 1690 fino al 1691 consistenti la maggior parte in piante e d'alberi, et aggiustamenti alli condotti dell'acqua*.

38. Sulla centralità della caccia nell'età moderna, si vedano d'Anthenaise, Chatenet, 2007; Solinas, 2013; Brunelli, 2016, pp. 209-220.

39. Sul *Discorso* sulla caccia di Vincenzo Giustiniani, si veda Lorizzo, 2013, pp. 43-49. Sui trattati venatori si veda più in generale Innamorati, 1965.

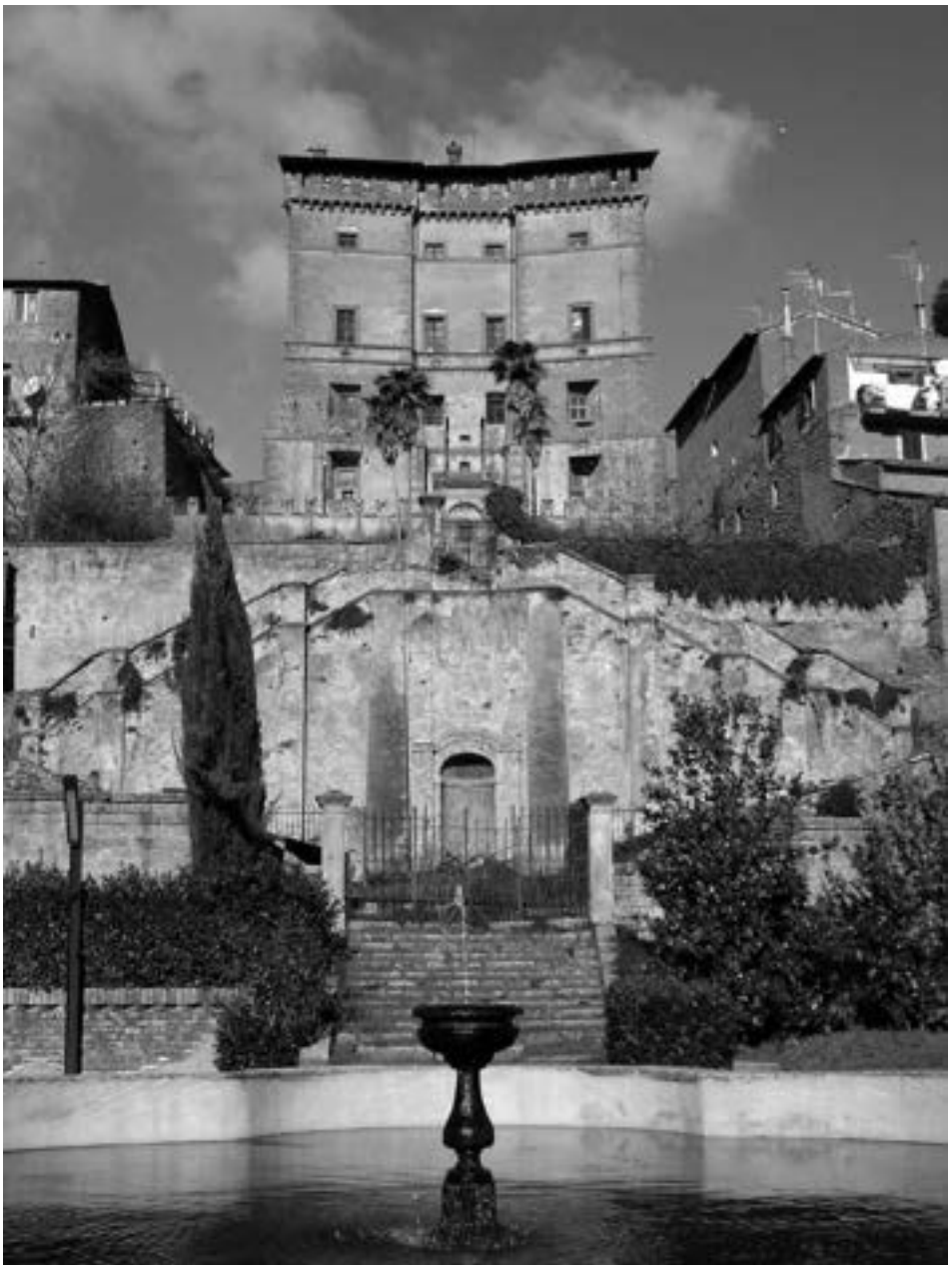


Fig. 7. Vignanello, Castello Ruspoli, particolare della peschiera del barco (fotografia dell'autrice).

Ad uso della caccia, il Barco rappresentava una parte essenziale del giardino e celebri nelle vicinanze, erano quelli di Caprarola, Bagnaia e Bassano Romano[40].
Su quegli esempi sorse quello del giardino di Vignanello. Ricordato nell'inventario del 1656 esso era stato cinto, come nella sua struttura più tradizionale, da una alta muraglia per preservare gli animali che vi erano allevati per la caccia; cani, selvaggina, falconi, uccellagione di ogni tipo, ma anche daini e cervi lasciati allo stato brado o raccolti in una apposita ragnaia.

Il giardino era stato inoltre provvisto di un *barchetto* con peschiera destinato alla coltivazione ittica e di voliere ove raccogliere, sulla scorta degli esempi coevi e della trattatistica contemporanea, specie rare e canterine; dal *Canto degl'augelli* di Antonio Valli da Lodi edito a Roma nel 1601 (fig. 8) alle *Diverse cacce di animali* di Antonio Tempesta del 1609 (fig. 9).

Il 'giardinetto segreto'

Ben definito sin dai primi decenni del Seicento era inoltre il 'giardinetto segreto' del castello, adibito alla coltivazione dei fiori (fig. 10). Perfettamente impiantato e fiorito già nel 1625, il giardino era stato costruito, secondo le indicazioni della trattatistica cin-

40. Sul Barco nell'età del Rinascimento, con particolare riferimento a quello di Villa Lante a Bagnaia, si vedano Lazzaro Bruno, 1990, pp. 329-332; Brunon, 2005, pp. 31-43. Sul viaggio alla Madonna della Quercia di Gregorio XIII nel 1579 e sulla sua sosta nella visita al barco di Caprarola narrato da Fabio Arditio, si veda Arditio, (1578) 1920, pp. 365-367.





Fig. 8. Valli da Todi, 1601.

Fig. 9. Tempesta, 1609.

nella pagina a destra

Fig. 10. Vignanello, Castello Ruspoli, giardino *secreto* (fotografia dell'autrice).

Fig. 11. Capsula per la spedizione di bulbi e fiori, da Ferrari, 1633, tav. 431.

quecentesca[41], nel terrapieno al di sotto della terrazza pensile, esposto a mezzogiorno e al riparo dai venti freddi grazie al muro di contenimento del giardino.
Per le varietà botaniche che vi si coltivavano il giardino segreto di Vignanello costituisce uno dei primi esempi di giardini di bulbi nella Roma di primo Seicento[42]. La corrispondenza di Clarice Marescotti (1585-1640), figlia di Marcantonio e Ottavia Orsini entrata nel Monastero di San Bernardino a Viterbo con il nome di suor Giacinta[43], rende note alcune delle specie orientali e selvatiche che vi fiorivano.
Il ricordo della sua infanzia tra i fiori di Vignanello e la passione per i bulbi e per le piante l'avevano seguita in convento da dove scriveva ripetutamente al fratello Sforza chiedendogli «cipolle de muschi grechi et altri fiori»[44] che lei, giovanissima, amava piantare insieme agli iris, alle rose di San Giovanni e agli agrumi amari di Vignanello nell'orto e nel giardino racchiuso tra le mura del convento viterbese[45].

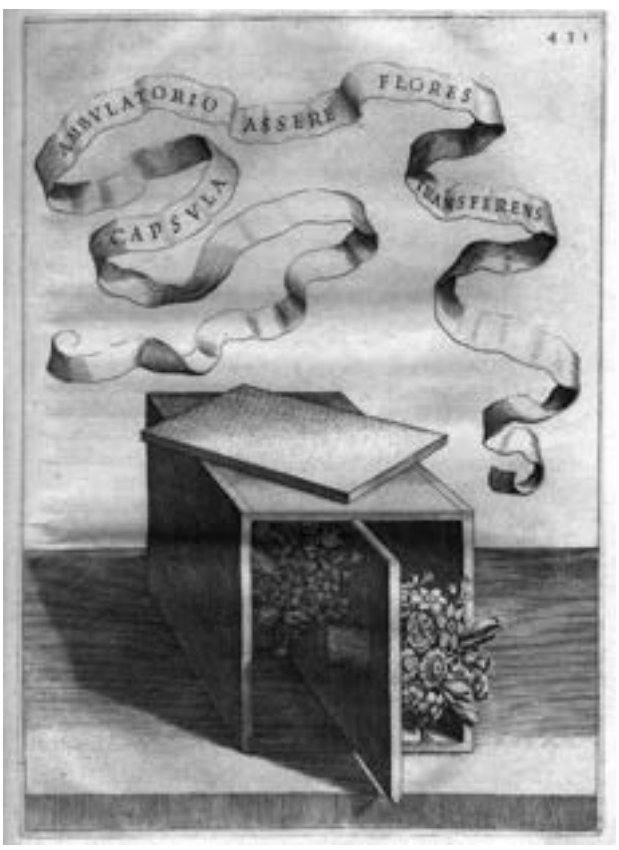
Nel 'giardinetto segreto' esposto a mezzogiorno fiorivano, come ci ricorda Giacinta, i famosi muscari azzurri provenienti dalla Turchia attraverso gli scali del Levante e ricercati in Europa da raffinati collezionisti. Ricordati tra i bulbi 'peregrini' dal botanico Tranquillo Romauli che nel suo celebre trattatello sul *Discorso del modo di governar diversa sorte di fiori, raccolta di consigli sulla coltivazione delle bulbose più preziose e rare* menziona tra le rarità del suo giardino, acquistate a caro prezzo da Fabrizio Sbardoni, sovrintendente del giardino del cardinale Pio presso il Colosseo[46], non solo tulipani, giunchiglie, iris, anemoni, e narcisi ma anche muschi greci. Essi sono non a caso elencati anche da Giovan Battista Ferrari nella sua *Flora* (1633)[47] tra le liliacee più raffinate del tempo descrivendole come «Una mera soavità raccolta in fiore è il Iacinto, chiamato Botrioide, cioè grappolo Calcedonio, overo con vocabolo turchesco, Muscari»[48]. Coltivato nei giardini più raffinati di Roma, il celebre giacinto orientale azzurro era raffigurato nel 1634 da Francesco Mengucci[49], il noto pittore e botanico che dedicava al car-

41. Vasari, 1832, p. 763; Ferrari, 1633, p. 15.
42. Sul collezionismo dei fiori a Roma tra Cinque e Seicento, si vedano Baldriga, 2002, in part. pp. 196-227; Zalum Cardon, 2008.
43. Su Giacinta Marescotti, si vedano Fagliari Zeni Buchicchio, 2008, pp. 67-75; Giurleo, Grattarola, 2024.
44. Fagliari Zeni Buchicchio, 2007, p. 30, lettera 30, da Viterbo il 12 ottobre 1625. Sul giardino del castello, si vedano gli studî e i contributi di Varoli Piazza, 1993, pp. 421-449; Eadem, 2008, pp. 67-74.
45. Sull'orto monastico di San Bernardino a Viterbo, si veda Varoli Piazza, 2007, pp. 67-74.
46. Sul trattatello di Romauli conservato nella Bibliothèque de l'école de Médecine di Montpellier, insieme ad altri codici manoscritti provenienti dalle raccolte di Cassiano dal Pozzo, si vedano Masson, 1972, p. 78; Campitelli, 2001, p. XXXV.
47. Sul *De Florum Cultura* di Giovan Battista Ferrari, si vedano Tongiorgi Tomasi, 2001; Serafini, 2004.
48. Ferrari, 1633, p. 166.
49. Su Francesco Mingucci, si rinvia a Tongiorgi Tomasi, 1986, pp. 277-306.



dinale Francesco Barberini un album illustrato con le rarità del suo giardinetto segreto del Palazzo alle Quattro Fontane[50].

Ornavano il giardino, oltre ai muscari, diverse altre varietà di giacinti poi recisi per essere mostrati in casa ma usati anche in cucina per preparare infusi di frutta e di fiori come ancora ricorda Giacinta Marescotti in una lettera inviata a suo fratello il 4 luglio 1631[51] ed ancora melangoli, diverse piante di agrumi in vaso menzionate nell'inventario del 1681[52] e rose rosse che Giacinta richiede per comporre «zuccai rosati»[53].



50. Sul giardinetto segreto del cardinale Barberini, si veda Blair MacDougall, 1994, pp. 242-245.

51. Fagliari Zeni Buchicchio, 2007, p. 33, lettera 43. Nella missiva indirizzata a sua madre Ottavia Orsini Giacinta chiede per sua sorella Innocenza, anch'essa monaca a Viterbo, «il cappone et hora il gilebbe et hora il jacinto» ossia uno sciroppo zuccherato con succo di frutta e infuso di giacinti.

52. AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, vol. 201, fasc. 25, cc. 66-72.

53. Si veda a tale proposito la lettera inviata da Giacinta a suo fratello il 20 maggio del 1635 in cui notava: «[…] se per la signora madre ha caro tagliolini fini et lasagne […] me l'avisi che gli li manderò lo prego me mandi delle rose rosse da far zuccai rosati et aceto de più quantità che pole et non se ne scordi […] li canestri

Reperiti certamente a Roma nella cerchia di quei raffinati botanici e collezionisti[54] che si aggiudicavano attraverso intermediari ed agenti gli esemplari più rari venduti alle aste di Amsterdam[55], i bulbi di Vignanello decoravano le tavole del castello e quelle del Convento di San Bernardino a Viterbo dove erano spediti con cura in piccole cassette di legno (fig. 11). Nel momento più alto della ricerca scientifica e dell'illustrazione di bulbi, piante esotiche e fiori, al centro delle ricerche degli artisti lincei[56], si diffondevano a Roma elenchi e cataloghi di fiori ed essenze, compilati ad uso privato come il *Catalogus bulborum* (1618) del marchese Alessandro Rondanini[57]. Dopo le creazioni vegetali di bossi ideate da Ottavia Orsini, il giardino segreto della Rocca di Vignanello si apriva alla scoperta di nuove essenze botaniche provenienti da tutto il mondo che ne amplificarono la fama nell'intera penisola italiana.

li remando subito», cfr. Fagliari Zeni Buchicchio, 2007, p. 47, lettera 73.

54. Tra i più noti sulla scena romana, Tranquillo Romauli, Polidoro Nerucci, Giovan Battista Martellucci. Sui collezionisti e giardinieri dilettanti nella Roma di primo Seicento, si vedano Masson, 1972, pp. 61-80; Tongiorgi Tomasi, 1997, pp. 183-189.

55. Sulle aste dei bulbi ad Amsterdam e il loro mercato, si veda Montias, 2002, pp. 68-73.

56. Sulle raffigurazioni dei fiori nel mondo linceo, si rinvia agli studi di Francesco Solinas, in particolare si vedano Solinas, 2000; 2001; 2002; 2009, pp. 225-240; Id., 2010, pp. 11-46.

57. *Catalogus bulborum, radicum, tuberosarum et fibrarum quae fluerunt a 1618 Romae in horto Alexandri Rondanini romano*. Sul testo seicentesco, si vedano Gabrieli, 1989, pp. 1179, 1280-1281; Baldriga, 2002, p. 206.

Bibliografia

Ackerman, 1954 = Ackerman J.S., *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1954.

Arditio, (1578) 1920 = Arditio F., «Il viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia (1578, relazione del 30.07.1579)», in: Orbaan J.A.F., *Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria*, Roma, 1920, pp. 365-418.

Baldriga, (2002) = Baldriga I., *L'occhio della lince: i primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 2002.

Benedetti, 1969 = Benedetti S., «Sul Giardino Grande di Caprarola e altre note», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 91-96, 1969, pp. 3-46.

Blair MacDougall, 1994 = Blair MacDougall E., *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994.

Bottari, 1822 = Bottari G.G., *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, Milano: Per Giovanni Silvestri 1822.

Bredekamp, 1989 = Bredekamp H., *Vicino Orsini e il bosco sacro di Bomarzo: un principe artista e un anarchico*, Roma: Edizioni dell'Elefante, 1989.

Brunelli, 2016 = Brunelli G., «Famiglie pontificie e curiali a caccia nella Roma della Controriforma», in *La caccia nella Roma dei papi nei secoli XV-XVI*, a cura di Pignatti F., atti della giornata di studi (Roma, Fondazione Marco Besso, 16 maggio 2015), Roma: Roma nel Rinascimento, 2016, pp. 209-220.

Brunon, 2005 = Brunon H., «Dalle "fiere non rapaci" ai "fruttiferi e pomati arberi":Villa Lante a Bagnaia e l'evoluzione del barco nel Rinascimento», in: Frommel S. (a cura di), *Villa Lante a Bagnaia*, Milano: Electa, 2005, pp. 31-43.

Bruschi, 1955 = Bruschi A., «L'abitato di Bomarzo e la villa Orsini», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 7-9, 1955, pp. 3-18.

Bruschi, 1963 = Bruschi A., «Il problema storico di Bomarzo», *Palladio*, 13, 1-3, 1963, pp. 13-58.

Bureca, 2016 = Bureca A (a cura di), *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano: dalla storia al restauro*, Roma: Gangemi editore, 2016.

Calvesi, 2000 = Calvesi M., *Gli incantesimi di Bomarzo: il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano: Bompiani, 2000.

Campitelli, 1993 = Campitelli A., «La rocca ed il borgo di Vignanello dai Farnese ai Ruspoli» *Bullettin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 63, 1993, pp. 115-153.

Campitelli, 2001 = Campitelli A., «Gli Horti di Flora. I giardini di Roma ai tempi di Giovan Battista Ferrari», in: *Giovan Battista Ferrari Flora overo cultura di fiori*, riproduzione in facsimile a cura e con introduzione di L. Tongiorgi Tomasi, Firenze: Leo S. Olschki, 2001, pp. XXVII-XLII.

Cola, 2005 = Cola M.C., «Francesco Maria Ruspoli mecenate e collezionista (1672-1731)», in: Cazzola F., Varese R. (a cura di), *Cultura nell'età delle Legazioni*, atti del convegno di studio (Ferrara, Palazzo Bonacossi, 20-22 marzo 2003), Firenze: Le Lettere, 2005, pp. 507-530.

Cola, 2008 = Cola M.C., «La committenza dei Ruspoli a Vignanello: Passeri, Cerruti, Rosa, Nicolosi, Riccardi ed

altri al servizio del principe Francesco Maria», *Bollettino d'Arte*, 143, 2008, pp. 143-164.

Cola, 2018 = Cola M.C., *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico*, Roma: De Luca Editore, 2018.

Curti, 1990 = Curti M., «Giovan Battista Contini, Carlo Buratti e Giovan Battista Gazzale nei piani per Vignanello», *Biblioteca e società*, 9, 1990, pp. 3-11.

d'Anthenaise, Chatenet, 2007 = D'Anthenaise C., Chatenet M. (a cura di), *Chasses princières dans l'Europe de la Reinassance*, actes du colloque de Chambord (1-2 octobre 2004), Arles: Actes du Sud, 2007.

Fagiolo, 2005 = Fagiolo M., «*Nuove ipotesi sul giardino di Bagnaia*, in: Frommel S. (a cura di) *Villa Lante a Bagnaia*, Milano: Electa, 2005, pp. 144-157.

Fagliari Zeni Buchicchio, 2002 = Fagliari Zeni Buchicchio F.B., «Altre opere a Caprarola», in: Tuttle R.J, Adorni B., Frommel C.L., Thoenes C., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano: Electa, 2002, pp. 234-243.

Fagliari Zeni Buchicchio, 2007 = Fagliari Zeni Buchicchio F.B. (a cura di), *Santa Giacinta Marescotti. Lettere e documenti contemporanei 1594-1638*, Viterbo: Agnesotti, 2007.

Fagliari Zeni Buchicchio, 2008 = Fagliari Zeni Buchicchio F.B., «Giacinta Marescotti e la sua famiglia», in: Cesarini G., *atti delle Giornate Giacintiane, 25-26 maggio 2007*, Viterbo: Agnesotti, 2008, pp. 67-75.

Ferrari, 1633 = Ferrari G.B., *Flora overo Cultura di Fiori*, In Roma per Pier Antonio Facciotti 1633.

Frommel C.L., 1998 = Frommel C.L., «I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belevedere», in: Winner M., Bernard A., Pietrangeli C., *Il Cortile delle statue*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 21-23 ottobre 1992), Mainz: von Zabern, 2002, pp. 17-66.

Frommel S., 2009 = Frommel S. (a cura di), *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Milano: Electa, 2009.

Gabrieli, 1989 = Gabrieli G., *Contributi alla storia dell'Accademia dei Lincei*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1989.

Giurleo, Grattarola, 2021 = Giurleo F., Grattarola M., *Ortensia Farnese la creazione di una dinastia tra Vignanello e Parrano*, Orvieto: Intermedia edizioni, 2021.

Giurleo, Grattarola, 2024 = Giurleo F., Grattarola M., *Suor Giacinta Marescotti al secolo Clarice, nobildonna e monaca*, Vibo Valentia: Libritalia, 2024.

Innamorati, 1965 = Innamorati G., *Arte della caccia. Testi di falconeria, uccellagione e altre cacce*, Milano: Il Polifilo, 1965.

Iuozzo, 2003 = Iuozzo C., *Feudatari e vassalli a Vignanello. Un caso di lotta politica e giudiziaria nella seconda metà del Cinquecento*, Viterbo: Agnesotti, 2003.

Lazzaro Bruno, 1990 = Lazzaro Bruno C., *The Italian Renaissance Garden: from the Convention of Planting, Design and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth Century Central Italy*, New Haven: Yale University Press, 1990.

Lepri, 2007 = Lepri G., «Troiano Schiratti un'inedita figura di architetto nell'Alto Lazio tra XVI e XVII secolo», in: *Il tesoro delle città*, Roma: Steinhäuser Verlag Editore, 2007, pp. 295-310.

Lorizzo, 2013 = Lorizzo L., «L'arte della caccia. Pittura naturalistica romana tra Tempesta, Cerquozzi e Pieter Boel alias Pietro fiammingo», in: Solinas, 2013, pp. 43-49.

Mancini, 2004 = Mancini C., «Orazio Bernardo pittore viterbese, per la residenza di Alberto Baglioni in Spicciano», *Biblioteca e Società*, 1-2, 2004, pp. 47-52.

Masson, 1972 = Masson G., «Italian Flower Collector's Gardens in Seventeenth Century Italy», in: *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture* (1971), Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1972, pp. 61-80.

Montias, 2002 = Montias J.M., *Art at Auction in the 17 Century in Amsterdam*, Amsterdam: University Press, 2002.

Serafini, 2004 = Serafini C., *Arte, scienza e diletto nella Roma di Urbano VIII: il trattato De Florum Cultura di Giovanni Battista Ferrari S.I. (1583-1655). Una fonte per il giardino italiano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma La Sapienza a.a., 2004.

Solinas, 2000 = Solinas F. (a cura di), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Roma, Gallerie Nazionali d'arte antica di Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), Roma: De Luca Editore, 2000.

Solinas, 2001 = Solinas F. (a cura di), *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Biella, museo del Territorio Biellese, 16 dicembre 2001-16 marzo 2002), Roma: De Luca Editore, 2001.

Solinas, 2009 = Solinas F., «Osservazione della natura e "pittura filosofica" nella Roma dei primi lincei», in: Tongiorgi Tomasi L, Tosi A. (a cura di), *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio-19 luglio 2009), Firenze: Giunti, 2009, pp. 225-240.

Solinas, 2010 = Solinas F., *Flora romana. Fiori e Cultura nell'Arte di Mario de' Fiori*, in *Flora romana. Fiori e Cultura nell'Arte di Mario de' Fiori (1603-1673)*, catalogo della mostra a cura di F. Solinas (Tivoli, Villa d'Este 26 maggio-31 ottobre 2010), Roma: De Luca Editore, 2010, pp. 11-46.

Solinas, 2013 = Solinas F. (a cura di), *Cacce principesche l'arte venatoria nella prima età moderna*, catalogo della mostra a cura di F. Solinas (Tivoli, Villa d'Este, 17 maggio-20 ottobre 2013), Roma: De Luca Editore, 2013.

Tempesta, 1609 = Tempesta A., *Della Caccia*, Roma, 1609.

Tongiorgi Tomasi, 1986 = Tongiorgi Tomasi L., «Francesco Mingucci "giardiniere" e pittore naturalista: un aspetto della committenza barberiniana nella Roma seicentesca», in: A*tti del Convegno celebrativo sul IV Centenario della nascita di Federico Cesi* (Acquasparta-Roma 1985), Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1986, pp. 277-306.

Tongiorgi Tomasi, 1997 = Tongiorgi Tomasi L., «Fiori, giardini, giardinieri, naturalisti e artisti a Roma nella prima metà del Seicento», in: Marconi S., *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma: Edizioni Quasar, 1997, pp. 183-189.

Tongiorgi Tomasi, 2001 = Tongiorgi Tomasi L. (a cura di), *Giovan Battista Ferrari. Flora overo Cultura di fiori*, Firenze: Leo S. Olschki, 2001.

Varoli Piazza, 1990 = Varoli Piazza S., «Barchi, parchi e giardini farnesiani», in: *I Farnese: trecento anni di storia*, atti del convegno (Gradoli 8-10 ottobre 1987), Roma: Don Bosco, 1990, pp. 33-50.

Varoli Piazza, 1993 = Varoli Piazza S., «Giardino, barchetto e barco della rocca Ruspoli a Vignanello», *Bullettin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 63, 1993, pp. 421-449.

Varoli Piazza, 2008 = Varoli Piazza S., «L'orto monastico di San Bernardino e il giardino del castello di Vignanello: un patrimonio storico e ambientale», in: Cesarini G. (a cura di,) *Giornate Giacintiane*, Viterbo: Agnesotti, 2008, pp. 67-75.

Vasari, 1838 = Vasari G., *Le opere di Giorgio Vasari Pittore e Architetto Aretino. Parte Seconda*, Firenze: Passigli, 1838.

Valli da Todi, 1601 = Valli da Todi A., *Il Canto de gl'Augelli Opera Nova*, Roma, 1601.

Zalum Cardon, 2008 = Zalum Cardon M., *Passione e cultura dei fiori tra Firenze e Roma nel XVI e XVII secolo*, Firenze: Leo S. Olschki, 2008.

Abstract (IT)

Sorto nella prima metà del Cinquecento per volere di Alfonso Marescotti (1535-1604), il giardino del castello di Vignanello costituisce uno degli esempi più completi e uniformi del giardino rinascimentale. Il contributo ne ricostruisce la sua storia attraverso nuovi documenti d'archivio che consentono di esaminare le diverse fasi costruttive e i suoi differenti spazi. La sua posizione lungo uno degli speroni rocciosi dei Cimini nell'imporre la creazione di alti muri di contenimento per il terrapieno centrale dove sorse il *Giardino di verzura* favorì lungo il fossato più profondo l'ideazione di un secondo giardino destinato alla coltivazione di fiori rari. Più avanti, sotto il torrione sud del castello, ai limiti di una fontana a catena, si assisteva alla nascita del *Barchetto* e del cosiddetto *Barco grande* che si estendeva fino al castagneto di Monte Sforza. In linea con la tipologia dei giardini pensili rinascimentali sorti ai confini di rocche e castelli fortificati, il giardino di Vignanello costituisce un esempio di particolare importanza nella storia dei giardini rinascimentali in rapporto vivo e diretto con il borgo e la chiesa duecentesca della piazza antistante il castello lungo un asse prospettico ulteriormente sviluppato nella seconda metà del Seicento.

Abstract (EN)

Built in the first half of the 16th century at the behest of Alfonso Marescotti (1535-1604), the garden of the castle of Vignanello constitutes one of the most complete and uniform examples of the Renaissance garden. This contribution reconstructs its history through new archive documents that allow us to examine its different construction phases and spaces. Its position along one of the rocky spurs of the Cimini Mountains in forcing the creation of high retaining walls for the central embankment where the Giardino di verzura was built favoured the design of a second garden along the deepest moat for the cultivation of rare flowers. Further on, under the south tower of the castle, at the edge of a chain fountain, the Barchetto and the so-called Barco grande were created, extending as far as the chestnut grove of Monte Sforza. In line with the typology of the Renaissance hanging gardens that arose on the borders of fortresses and fortified castles, the garden of Vignanello constitutes a particularly important example in the history of Renaissance gardens in a lively and direct relationship with the village and the 13th-century church in the square in front of the castle along a perspective axis further developed in the second half of the 17th century.

Parole chiave (IT)

Rinascimento, Marescotti, Ruspoli, giardino formale, giardino segreto

Keywords (EN)

Renaissance, Marescotti family, Ruspoli family, formal garden, secret garden

Profilo biografico (IT)

Maria Celeste Cola è dottore di ricerca in storia dell'arte presso l'Università di Roma "La Sapienza" dove ha insegnato Storia dell'Arte moderna. Si occupa di storia del collezionismo e di committenza artistica con particolare riferimento a Roma tra Sei e Settecento.
Tra i suoi temi di ricerca sono anche i rapporti artistici e culturali tra l'Italia, Roma in particolare, e l'Inghilterra e il ruolo del mercato dell'arte, approfonditi soprattutto all'interno del progetto *London and the emergence of a European Art Market (c. 1780-1820)* diretto dalla National Gallery e dal Getty Research Institute.
Dal 2007 partecipa all'attività di ricerca dell'*Institut européen d'histoire de la République des Lettres - Respublica Literaria* e in particolare ai progetti (*Incisi in Roma. Le succès artistiques des modéles anciens dans le gravures entre XVIème et XVIIIème* e *Tradition, invention, migration de l'ornement de la Renaissance à l'Age moderne*). Dal 2010 al 2015 ha partecipato inoltre al progetto *Display of Art in Roman Palaces in the long 17th century* del Getty Research Institute diretto da Gail Feigenbaum.
È membro del comitato editoriale della rivista "Studi sul Settecento Romano" già diretta da Elisa Debenedetti e membro del Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma.
I suoi lavori sono apparsi nelle riviste "Studi sul Settecento Romano", "Bollettino d'Arte", "The Burligton Magazine" e nella "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte".
Nel 2012 ha pubblicato la monografia *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012 (Gangemi editore) e nel 2018 *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico* (De Luca editori d'Arte).

I giardini di Villa Lante a Bagnaia il trionfo dell'acqua e della prospettiva

FRANCESCA ROMANA LISERRE

a Emma

I giardini di Villa Lante[1] devono il proprio scenografico impianto originario alla volontà del cardinale Giovanni Francesco Gambara[2] che, diventando vescovo di Viterbo nel 1566, entra in possesso del feudo di Bagnaia, dove fin dal 1514 Raffaele Riario aveva fatto realizzare un parco per la caccia dotato di un casino.

Come curiosamente accade per alcune fabbriche di straordinaria importanza, che si potrebbero immaginare ben documentate e quindi al di sopra di dubbi attributivi, l'ideazione del complesso non è facilmente ascrivibile a un unico artefice e si può dire che il dibattito tra opposte 'tifoserie' per l'uno o l'altro ideatore sia acceso quanto la fama di questa complessa e armoniosa architettura[3].

Mi sembra interessante notare che i dubbi attributivi riguardino abbastanza spesso l'architettura di ville e giardini, come per Villa Giulia a Roma, il Sacro Bosco di Bomarzo, Villa Medici a Fiesole, solo per citare alcuni casi esemplari, forse (anche) perché si tratta di fabbriche che vedono la compresenza di figure professionali sfaccettate, ancor più di quanto non accada già in generale in altre architetture, dall'architetto 'regista', ideatore dell'intero complesso, ai capomastri che seguono le lavorazioni in cantiere, agli esperti di idraulica che gestiscono l'adduzione di una quantità di acqua sufficiente ai vari giochi delle fontane, ai mosaicisti responsabili dell'apparato decorativo polimaterico di grotte e ninfei, ai fontanieri veri e propri, abili nel nascondere le condutture approfittando del rivestimento rustico, fino ai giardinieri, responsabili della messa a dimora e della cura dell'apparato arboreo.

Diversi studiosi sottolineano che il nome di Vignola ricorre nelle principali architetture di villa dal 1550 – anno di avvio di Villa Giulia – fino alla sua morte, ma in effetti il periodo di attività dell'architetto in questo senso è ancora più ampio, perché già intorno al 1540 – come ci testimonia Vasari – appare nel cantiere che a partire dai primi del Cinquecento rappresenta la fucina delle idee sulle ville 'all'antica': il Cortile del Belvedere, dove affianca il ferrarese Jacopo Meleghino, «disegnando per lui alcune cose di architettura»[4].

Nelle molte residenze di delizia che nascono e si sviluppano in questo fertile trentennio, il suo nome ricorre spesso e i documenti di cantiere ci consegnano la testimonianza di altri protagonisti, come l'architetto senese Tommaso Ghinucci, il fontaniere Curzio Maccarone – molto conteso tra vari committenti laziali, ma che appare anche a Parma –, capomastri come Giovanni Antonio Galvani, Giovanni Malanca, Giovanni Antonio Garzoni, gli Schiratti[5]. L'intreccio e la sovrapposizione tra i loro ambiti di attività si infittisce sempre più via via che gli approfondimenti documentari proseguono, senza consentire di dipanare una matassa cui contribuisce anche la stretta relazione tra i committenti, spesso imparentati o legati da altri vincoli, e che per di più partecipano attivamente al processo ideativo, esprimendo pareri gli uni sulle residenze degli altri ed entrando in stringente dialettica con gli artefici della propria.

In realizzazioni che, come dicevo, già coinvolgono per propria natura vari ambiti professionali, si aggiunge infatti la voce e la volontà di cardinali, nobili e uomini d'armi spesso nutriti di cultura classica[6] o affiancati

1. In Liserre, 2007 (pp. 259-265) ho cercato di dare conto degli studi sulla villa, per cui rimando alla bibliografia lì citata. Ricordo gli ampi studi di Lazzaro Bruno (1976, 1977, 1990) e l'importante occasione di confronto offerta dal convegno internazionale tenutosi a Viterbo nel 2004 (S. Frommel, 2005). Tra le pubblicazioni successive segnalo Fagiolo, 2007, pp. 209-256; Benocci, 2010; De Lucca, 2020 e Zanardi, 2021.

2. Sul cardinale, la sua carriera e la sua rete di contatti, si veda Koller, 2005.

3. In Liserre, 2007 ho cercato di dare conto del vivace dibattito attributivo a partire dai primi del Novecento, fino alle posizioni espresse in S. Frommel, 2005. Rimando nuovamente alla bibliografia della mia scheda.

4. Vasari, 1568, p. 700. Sull'esperienza di Vignola in Belvedere e l'incontro col fontaniere Curzio Maccarone, cfr. Liserre, 2011.

5. Su queste varie personalità si vedano Fagliari Zeni Buchicchio, 1989; 1999; 2003; S. Frommel, 2005. Sul ruolo di Ghinucci a Bagnaia si vedano soprattutto C.L. Frommel, 2005 e Fagliari Zeni Buchicchio, 2005.

6. Si vedano i casi esemplari delle ville medicee di Fiesole, in cui è certo il contributo del raffinato committente Giovanni dei Medici, dalla profonda cultura classica, e di Poggio a Caiano, frutto del connubio tra Lorenzo il Magnifico e Giuliano da Sangallo,



Fig. 1. Bagnaia, Villa Lante. Il portale centrale è un portale 'di visione' da cui si ha il punto di vista privilegiato per apprezzare l'asse acquatico che innerva il giardino con un effetto talmente continuo da aver fatto esclamare a Fabio Arditio – dignitario di Gregorio XIII – «nel primo aspetto non si rappresenta una fontana sola, ma mille, anzi tutto un colle, ornato di purissimo cristallo, causato da un grosso capo d'acqua, che scaturisce nella sommità del detto monte».

nella pagina a destra

Fig. 2. Bagnaia, Villa Lante. La fontana del diluvio, alimentata da una grande peschiera, è affiancata dalle casine delle Muse che nascondono, alla sommità delle pareti rustiche, una fitta serie di getti d'acqua in grado di creare, incrociandosi, un tunnel acquatico.

e consigliati da umanisti che li supportano nell'aspirazione a volere ognuno la propria personale 'vigna' all'antica, apparentemente sobrio rifugio dove fuggire i *negotia* cittadini, in realtà sontuoso *resort* dove stupire i propri invitati, liberare la fantasia in creazioni via via più stravaganti e gareggiare in termini di originalità con gli altri proprietari di ville, che si scambiano le visite commentando ognuno la residenza dell'altro[7].
Le lettere emerse progressivamente dallo spoglio di vari archivi ci consegnano ormai, come sottolineato anni fa da Bruno Adorni[8], un vivace scenario di 'dilettanti d'architettura' cardinali, conti, uomini d'armi, umanisti, tutti appassionati dell'architettura di villa, che dibattono tra loro sulle soluzioni migliori e gareggiano – più o meno a distanza – per mettere a punto gli spazi più suggestivi e insoliti, convinti il più delle volte della loro «spregiudicata superiorità»[9], come la definisce Marcello Fagiolo, nei confronti degli architetti. Il 'povero' Vignola doveva fare una gran fatica a far fronte da un lato alla pressante richiesta di consigli da più parti e, dall'altro, ad arginare l'im-

con cui si realizza pienamente il binomio filaretiano che allude al committente e all'architetto come padre e madre dell'architettura.
7. A testimoniare questa dialettica si vedano le lettere pubblicate in Bacchi, Pighi, 2004.

8. Adorni, 2005. Condivido quanto proposto dal prof. Adorni in quella circostanza, su cui convergono anche le considerazioni del prof. Fagiolo.
9. Fagiolo, 2007, p. 185.



peto creativo dei tanti architetti *in pectore* che lo definivano un «Vitruvio invigniolato»[10] probabilmente perché la sua osservazione dell'architettura antica, sostanziata dagli scritti di Plinio e Vitruvio, lo portava a cercare ovunque una 'regola', compreso l'ambito delle «fabriche del tutto boscarecce»[11], dove proponeva evidentemente una sorta di ordine nel disordine che gli esuberanti committenti dovevano trovare troppo vincolante. D'altronde già in quello che si può considerare il primo atto della sua attività di architetto di ville, Villa Giulia[12], Vasari affermerà che «durò molta fatica, ma ne fu mal remunerato», perché la progettazione deve quotidianamente fare i conti con le idee di Giulio III, più interessato alla sua 'vigna' che a qualunque altra attività e deciso a indirizzare le scelte del suo architetto (come tuttora accade in qualunque cantiere edilizio).

È proprio mentre lavora per Giulio III, pagato per l'Acquedotto Vergine e per il Belvedere, che Vignola ha probabilmente occasione di incontrare o comunque di essere apprezzato da Gianfrancesco Gambara, chierico e presidente di Camera[13]. Passeranno alcuni anni prima che Gambara possa pensare a una sua villa degna delle fantasticherie condivise tra i 'dilettanti di architettura' della cerchia farnesiana a cui è da sempre legato perché figlio di Virginia Pallavicini, vedova di Ranuccio Farnese, figlio naturale di Paolo III (da non confondere con l'omonimo Cardinale di Sant'Angelo).

Quando Gambara viene nominato cardinale, nel 1561, sono già alcuni anni che il cantiere di Palazzo Farnese a Caprarola è entrato nel vivo[14]: il primo dei due giardini segreti sta prendendo forma, mentre per l'altro si sta eseguendo lo scavo e si stanno predisponendo i condotti che porteranno acqua alla grotta dei Satiri, alle varie fontane e poi all'edificio. Nella cerchia farnesiana è ormai chiaro che Vignola è l'architetto giusto per l'ideazione articolata e organica di una villa all'antica di ampio respiro, degna delle descrizioni pliniane: conosce perfettamente il Belvedere vaticano, ha all'attivo il successo di Villa Giulia, dove è stato capace di sfruttare l'acqua per creare uno scenografico ninfeo nonostante le difficoltà legate alla quota molto bassa dell'acquedotto e sta mettendo a punto un magnifico progetto per ridefinire la fortezza pentagonale caprolatta – nata a fini difensivi per Paolo III – come una sontuosa residenza di delizie, con ampi giardini, leggiadri belvedere e disponibilità d'acqua per scenografiche fontane.

È in questa cornice che si inserisce, sempre del 1561, a fine anno, un'impellente richiesta da parte del duca di Poli, Torquato Conti, ad Alessandro Farnese, a cui scrive «Ho grandissimo bisogno del Vignola, per dui giorni, per servirmi del suo giuditio in un disegno mio»[15]. Si tratta molto probabilmente dell'impianto di Villa Catena a Poli, sulla quale abbiamo poi la det-

10. Lettera del 4 agosto 1569 di Torquato Conti, duca di Poli, al cardinale Alessandro Farnese, in Bacchi, Pighi, 2004, p. 58.
11. *Ibidem*.
12. Cfr. la scheda in Liserre, 2007 con la relativa bibliografia.
13. Treccani, *ad vocem* GAMBARA, Gianfrancesco. Cfr. anche Koller, 2005.
14. Liserre, 2008, pp. 1-20.
15. Bacchi, Pighi, 2004, p. 16.

tagliata lettera di Annibal Caro[16] del 1563, che scrive a Torquato Conti dei giochi d'acqua e delle originali invenzioni con cui si potrà arricchire il giardino quando sarà disponibile l'adeguata adduzione d'acqua su cui Vignola potrebbe aver dato indicazioni al duca nel '61. Nella vivace lettera Annibal Caro prefigura a tal punto l'efficacia del progetto, che pregusta di parlarne con il 'cardinale di Sant'Angelo', Ranuccio Farnese, dicendo «gli farò una lezione de la vostra Catena che si doverà contentare di giudicarla degna che vi si attacchi il suo gran balascio [che è il rubino della rossa mole di Palazzo Farnese]»[17]. Il segretario di Alessandro Farnese raccomanda anche che «ci siano stravaganze da dar la stretta al boschetto del signor Vicino», dandoci l'immagine di un fervore diffuso tra questi ricchi committenti che gareggiano per realizzare il giardino più suggestivo: Poli, Bomarzo, Caprarola, Soriano nel Cimino, Tivoli.

Per il cardinale Gambara sono anni impegnativi: tra il 1562 e il 1563 partecipa al concilio di Trento; dal 1565 è legato a Camerino. Quando nel 1566 viene nominato amministratore apostolico delle diocesi unite di Tuscania e Viterbo, coltiva probabilmente da tempo l'idea di una sua villa che partecipi al fervido panorama che ha visto delinearsi a Roma e nei dintorni e forse chiede e ottiene un consiglio qualificato per individuare, nel territorio che gli è stato assegnato, il sito con più potenzialità: orografia adeguata, disponibilità di sorgenti per creare un acquedotto, relazione con il nucleo urbano, eccetera. Qualcuno evidentemente gli consiglia Bagnaia e i primi di settembre 1568 il Cardinale ottiene il possesso del feudo, che comprende un barco recintato e dotato di un casino di caccia. Passano solo due settimane perché il Gambara scriva al Cardinale Farnese un'accorata preghiera per poter avere Vignola a disposizione.

Si tratta di una lettera ormai celebre, in cui Gambara ripete per ben due volte in poche righe che ha assolutamente bisogno dell'architetto a Bagnaia e Alessandro Farnese gli risponde a stretto giro confermandogli che gli ha mandato il Barozzi, che si metterà a sua totale disposizione[18].



Fig. 3. Bagnaia, Villa Lante. Dalla fontana dei delfini, originariamente coperta da un padiglione di verzura che consentiva alla luce solare di filtrare in modo suggestivo, l'acqua si incanala per irrompere tra le chele del gambero araldico e scorrere lungo la catena che evidenzia l'asse della composizione.

Questa presenza così sollecitata di Vignola a Bagnaia, poco dopo che il feudo è entrato nella disponibilità del cardinale Gambara è un'evidenza decisamente significativa della consulenza data per la complessa sistemazione dei giardini che tuttora ammiriamo.

L'importanza di questo coinvolgimento è stata ridimensionata da alcuni studiosi sottolineando che l'acquisto di molti terreni necessari per l'esecuzione dei lavori avverrà alcuni anni dopo e che nel settembre 1581 Michel de Montaigne, autore del *Viaggio in Italia*, verrà accompagnato nella visita ai giardini dall'architetto Tommaso Ghinucci, che – già attivo a Tivoli e in altre ville – gli si presenterà come autore dell'opera.

16. Liserre, 2008, pp. 139-147.

17. Lettera a Torquato Conti del 6 giugno 1563, in Caro, (1572) 1957-61, III, p. 164.

18. L'accorata richiesta del Gambara al cardinal Farnese (a) e la sua risposta (b) sono trascritte in Adorni, 2005, p. 94.

(a) "Ill.mo et R.mo sig. mio col.mo
Io aspettava il vignuola hoggi, con desiderio, per potermi partire di qui diman da mattina, ma poi che intendo che non è per venire, suplico almeno v. s. ill ma, che lo mandi qui diman da mattina à buon hora, che à questo fine mi tratterrò per parlarli, et à lei bascio le mani humiliss.te di viterbo il 17 di settembre 1568.
[di mano del cardinale Gambara:]
Di v. s. Ill.ma et R.ma
Io desegno di desinar a Bagnaia supp.o v.s. ill.ma che mi faccia gratia di mandar quantoprima il vignola con il quale mi è necess.o di parlare. Il buca parta hora.
Humiliss.o servo
Il Car.le de gambara"

(b) "Car da Gambara
Poiche il Vignola è gia venuto costà per trovare v.s. Ill.ma et intender dallei quanto ella gli commanderà, à me non occorre dirle altro in risp.ta della sua che basciarle humiliss.te la mano, et pregarle dal s.r Dio ogni contento et prosperità
Di Capr.la a XVIII di Settembre 1568".



Fig. 4. Caprarola, Palazzo Farnese, giardini superiori. La catena d'acqua che porta al Casino del Piacere somiglia strettamente a quella di Bagnaia e si colloca tra i vari elementi che fanno propendere – in virtù di forti assonanze – per un iniziale 'masterplan' attribuibile a Jacopo Barozzi da Vignola.

L'attività di Ghinucci a servizio del Gambara è testimoniata da un pagamento del 1574 in cui lo stesso cardinale gli riconosce i molti servizi resi nell'architettura del palazzo e del barco[19] e risulta anche per l'esecuzione dell'acquedotto che alimenta i giardini. L'architetto senese risiede stabilmente a Bagnaia per circa cinquant'anni e non ci sono dubbi che segua da vicino molte parti dei magnifici giardini che procureranno il biasimo del cardinale Carlo Borromeo per la loro opulenza. Appare però significativo che il Gambara abbia occasione di richiamare il disegno «delli architetti», alludendo al contributo di più personalità. Il quadro d'insieme degli apporti è senz'altro sfaccettato e fa pensare a una composizione in cui convergono una coralità di contributi, a partire da quello essenziale del committente, 'dilettante di architettura'.
L'accorata richiesta del settembre 1568 ci fa toccare con mano l'impazienza del cardinale Gambara, che negli anni ha visto varie ville prendere vita e non appena entra in possesso di luoghi adatti alla creazione del proprio personale paradiso cerca subito il parere di Vignola per attivare tutto quello che serve a realizzarlo: acquisizioni di terreni, adduzione di acqua adeguata, forse anche definizione di una squadra di professionisti che possa seguire le operazioni sul posto, diversamente dal Barozzi, attivo in lungo e in largo per i possedimenti farnesiani. Se le acquisizioni di terreni avvengono – come è stato sottolineato – alcuni anni dopo, questo accade sulla base di un progetto generale che vede senz'altro la luce in quel settembre e che, anzi, aveva forse già una prima bozza delineata sommariamente negli anni precedenti. La partenza così immediata del Gambara appena entrato in possesso del feudo di Bagnaia fa, infatti, pensare al fatto che concentrare le proprie attenzioni su Bagnaia fosse l'esito di un oculato consiglio sul luogo più adatto a realizzare una sontuosa residenza con una serie di requisiti: adeguata disponibilità di acqua, sito altimetricamente adatto a una sistemazione articolata ma controllata da una potente visione prospettica, prossimità alle residenze di Caprarola, Bomarzo, Soriano. La figura con maggiore esperienza e competenza in questo senso è senz'altro Jacopo Barozzi da Vignola, che potrebbe aver suggerito al Gambara di concentrare le proprie attenzioni su Bagnaia, piena di potenzialità, con un barco che già offriva una porzione importante del progetto. Nelle parole con cui Gambara chiede ad Alessandro Farnese che solleciti Vignola a raggiungerlo si percepisce un atteggiamento improntato a consuetudine: in quell'accorata richiesta percepiamo che i due si sono già confrontati e ora il Cardinale cerca l'architetto perché possa confermare *in situ* come muoversi e al più presto per avviare la propria villa. La creazione dei giardini ha poi richiesto anni e senz'altro il coinvolgimento di vari capomastri e architetti per tradurre in realtà quell'idea, ma l'impostazione d'insieme di un progetto così articolato sembra decisamente riconducibile a quell'incontro tra Gambara e Vignola nel settembre 1568.
In questa potente regia ritroviamo la cifra che connota l'operato del Barozzi nelle sue principali opere: da Villa Giulia a Caprarola, l'architetto ha un approccio con l'architettura di villa dai tratti distintivi ben individuabili[20]. La progettazione non si concentra sulla scala architettonica, ma parte da un approccio molto più ampio, da un livello urbanistico e territoriale, tenendo conto in primo luogo dell'approvvigionamento d'acqua, dei livelli che ne consentano l'uso ottimale e delle strade che permettono di raggiungere progressivamente la residenza, il più delle volte create *ex novo*, come il rettifilo caprolatto o la via Julia Nova.

19. Sul ruolo di Ghinucci a Bagnaia si vedano soprattutto C.L. Frommel, 2005; Fagliari Zeni Buchicchio, 2005 e le considerazioni in Fagiolo, 2007.

20. Liserre, 2008.

La lezione del Belvedere bramantesco si percepisce nella padronanza degli spazi di ampio respiro, che si sviluppano in una visione unitaria potente perché dominata dallo strumento della prospettiva, padroneggiata al massimo da Bramante come da Vignola. In questa visione il rapporto tra ambito territoriale (o urbano), strade e progressiva visione dell'edificio è essenziale per definire il senso dello spazio e per comunicare i principali valori del progetto.

A Bagnaia il primo approccio alla villa è nella netta contrapposizione tra formale e selvatico[21], che nell'incisione di Ligustri ci appaiono affiancati quanto opposti. Il giardino formale è definito da un recinto murato e sviluppato su terrazze sovrapposte dove si snodano i vari episodi architettonici la cui esecuzione viene seguita negli anni dal senese Ghinucci, ma l'impianto generale, ancorché realizzato attraverso la laboriosa acquisizione dei terreni, mette in atto un'idea unitaria potente perfettamente in linea con le altre opere di Vignola. La percepiamo dal portale centrale del recinto murato, che non è un portale d'accesso, ma un 'portale di visione': definisce il punto di vista privilegiato dell'impianto prospettico ideato dal Barozzi. Qui l'asse della prospettiva fa un duplice scatto in avanti rispetto alle sue e altrui creazioni coeve: è talmente potente da mettere l'edificio in subordine, costringendolo a sdoppiarsi pur di lasciare libera la visione di un originalissimo, maturo asse acquatico[22], un nastro argenteo che dall'alto – con una padronanza prospettica su cui Vignola ha pochi eguali – appare addirittura continuo.

L'itinerario migliore per visitare il giardino ci viene testimoniato dalla cronaca della visita di Gregorio XIII, nel 1578, fatta da Fabio Arditio[23]. Come accade anche a Villa d'Este a Tivoli[24], l'esperienza del giardino deve svolgersi a partire dalla sua sommità, anche perché il percorso in discesa risulta meno faticoso[25]. Sui significati simbolici che connettono l'intero impianto sono state fatte varie ipotesi, tra cui l'articolato studio di Claudia Lazzaro Bruno[26], che legge nel giardino l'intento di alludere a un primitivo stato di natura da cui si procede progressivamente, attraverso la discesa e i vari episodi architettonici che la punteggiano, verso il progresso, che per certi versi rappresenta un'involuzione, dalla Natura alla Civiltà.

L'episodio alla sommità del giardino da cui tutto parte è la fontana del Diluvio, una sistemazione rustica in cui la mano dell'artefice si nasconde quasi del tutto per simulare una creazione naturale, modellata dal tempo e dall'acqua, che qui prorompe con abbondanza per poi irrorare, scendendo, l'intero giardino, analogamente a quanto avviene nella Villa Medici di Castello[27]. La sistemazione richiama le parole di Vasari sull'esecuzione dei ninfei rustici, «grotte, più rustica-



Fig. 5. Bagnaia, Villa Lante. La catena d'acqua, osservata dalla sommità, appare un nastro argenteo ininterrotto che, per effetto della prospettiva, non ha soluzione di continuità fino alla tavola dei Cardinali.

nella pagina a destra

Fig. 6. Bagnaia, Villa Lante. La fontana dei fiumi appare una piena celebrazione della grande quantità d'acqua resa disponibile dalle gesta del Cardinal Gambara e appariva ancor più sontuosa quando erano attivi – come nei disegni di Guerra – i getti d'acqua dalle anfore lungo le scale.

21. Sull'evoluzione del 'barco' e la specifica situazione del 'salvatico' di Bagnaia, cfr. Brunon, 2005.
22. Anche a Caprarola si constata un nesso coerente ed efficace tra problematiche funzionali di distribuzione dell'acqua, condizionamenti altimetrici e valore scenografico della progettazione, per cui il complesso palazzo giardino è sotteso da un'anima acquatica nascosta. Lo scarto in avanti percepibile a Bagnaia, a mio avviso, è nel dare evidenza e usare scenograficamente un sistema che nelle creazioni precedenti corre sotterraneo (cfr. Liserre, 2016).
23. Arditio, (1578) 1920.
24. Mi riferisco a quanto chiarito in Madonna, 1991.
25. Il percorso dall'alto, più agevole, consente di apprezzare i complessi significati simbolici esposti nel giardino, che a villa d'Este si riconducono alla filosofia neoplatonica. *Ibidem*.
26. Lazzaro Bruno, 1976; 1977; 1990.
27. Cfr. Liserre, 2008, cap.7, per il rapporto tra Benedetto Varchi e Annibal Caro e il tema dell'allegoria geografica svolta nel giardino.



mente composte, contrafacendo le fonti alla salvatica»[28] e si colloca come una sorta di fondale scenico tra le due casine delle Muse, con cui si avvia la sequenza di 'episodi gemelli' del giardino, affiancati rispetto all'asse centrale. Questi due tempietti[29] rappresentano un capolavoro di equilibrio tra l'aspetto elegante conferito dalle serliane sul prospetto e le superfici rustiche delle pareti laterali, interamente coperte dalle cosiddette 'pomici'. L'effetto irregolare è particolarmente adatto a un giardino ed evoca anch'esso grotte naturali e sorgenti protette da ninfe, ma la piacevolezza estetica non è l'unico motivo di questa scelta costruttiva: i sassi spugnosi rivestono le superfici perché alla sommità di ogni casina è nascosta una serie di ugelli che, una volta aperti, creano semiarchi acquatici che vanno a infrangersi contro la parete delle casina opposta, creando uno scenografico tunnel di schizzi sotto cui possiamo immaginare mille arcobaleni, una deliziosa frescura e il mormorio musicale delle gocce. Dopo questo primo spettacolo, l'acqua scende in una serie di sistemazioni scenografiche talmente concatenate che Fabio Arditio dirà «nel primo aspetto non si rappresenta una fontana sola, ma mille, anzi tutto un colle, ornato di purissimo cristallo, causato da un grosso capo d'acqua, che scaturisce nella sommità del detto monte»[30]. Dopo il diluvio, l'acqua infatti riemerge abbondante nella fontana ottagona 'del corallo' o 'dei delfini' che, come sappiamo dalle parole di Arditio e dalle rappresentazioni di Ligustri e di Guerra, si trovava all'interno di un padiglione ligneo rivestito

28. «levate donde la natura l'ha prodotte, si vanno accomodando 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. Accommodando poi fra essi canne di piombo ascose, e spartiti 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 vedere. Se ne fa ancora d'un'altra specie di grotte, più rusticamente composte, contrafacendo le fonti alla salvatica in questa maniera. Pigliansi sassi spugnosi, e, commessi che sono insieme, si fa nascervi erbe sopra, le quali, con ordine che paia disordine e salvatico, si rendon molto naturali e più vere». Vasari, 1568, 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*, p. 72.

29. Sui riferimenti si veda l'articolata analisi in Fagiolo, 2007, pp. 214-216.

30. Arditio, (1578) 1920.

di verzura, in cui la luce filtrava attraverso le gelosie. La perdita di questi padiglioni di verzura, come nella terrazza di base di Villa d'Este a Tivoli o nel giardino nuovo di Palazzo Farnese a Caprarola, impoverisce l'esperienza del giardino e ci priva dei preziosi effetti di luce e ombra in cui i visitatori venivano a trovarsi, che amplificavano la suggestione degli spazi e creavano piccoli ambienti raccolti, dove il mormorio dell'acqua e l'effetto di frescura dovevano favorire la sosta e la conversazione. Le pareti del padiglione di Bagnaia, modulate da nicchie vengono descritte nei disegni di Guerra, che non rappresenta la cupola. Di questa però sappiamo da Arditio che parla di «una gran cuppola alta, fatta di legno a gelosie, coperta di verdura, intorno alla quale sono sedili da riposarvisi»[31] e possiamo averne un'idea attraverso i disegni del padiglione ligneo ottagono che si trovava nei giardini del Quirinale, realizzato da Girolamo da Carpi come gli altri «acconcimi di legname veramente regii del detto giardino»[32], ammirati da Vasari, dove le strutture in grigliato ligneo erano predisposte per essere rivestite di rampicanti secondo una modalità che potrebbe essere arrivata a Roma dalle delizie estesi per il tramite del ferrarese Jacopo Meleghino e dello stesso Girolamo[33]. A Bagnaia come al Quirinale, gli otto lati dell'incerchiata corrispondono ad altrettanti getti d'acqua che qui fuoriescono, secondo la descrizione di Arditio, da un gran tronco di corallo che, in abbinamento ai delfini della fontana, ha fatto ipotizzare il riferimento alla reggia sommersa di Nettuno[34]. Nella luce filtrata dai grigliati lignei e dalle foglie, doveva comporsi un'immagine fiabesca, simile a quella delle *Wunderkammern* realizzate in vari giardini: ninfei a camera o vere e proprie grotte rivestite di conchiglie, paste vitree, tessere maiolicate e coralli di vari tipi che i proprietari di giardini, per il tramite dei loro vari emissari, facevano a gara per procurarsi da ogni dove[35] in modo da garantirsi la creazione più insolita e suggestiva. I documenti d'archivio ci permettono di scoprire che in queste realizzazioni c'è talvolta il coinvolgimento diretto dei committenti, come nel caso di Ottavio Farnese, che va personalmente a scegliere i tartari (concrezioni calcaree irregolari) da applicare nella sua fontana di Parma e paga gli operai che li hanno staccati dalla grotta naturale in cui si trovavano[36] o nel caso della «mostra de' tartari de Colle



Statti»[37] che Vicino Orsini offre a Alessandro Farnese perché scelga quelli che preferisce per le fontane caprolatte, con la promessa di dargliene nella quantità che vuole.

Dopo questo spettacolo 'marino' l'acqua si incanala per fare uno dei suoi tratti di discesa più scenografica attraverso la celebre catena acquatica che parte dalle chele del gambero araldico del cardinale. La discesa è rotta ad arte dall'affiorare delle piccole conche che si susseguono tra le coppie di volute, per enfatizzare l'effetto dell'acqua facendola sembrare più abbondante di quanto non sia e stupire i visitatori, che scendono lungo lo stesso percorso, anche qui sdoppiato per lasciare in vista al centro l'anima acquatica del giardino. La somiglianza con la catena di Caprarola è strettissima, anche se lì a rincorrersi non sono volute ma delfini e la catena è quasi sospesa sul piano di calpestio. L'effetto compositivo è però molto simile, incardinato su questa sorta di spina dorsale argentea e gorgogliante che dà un'interpretazione nuova, fresca e potente all'asse di simmetria della composizione, che è al tempo stesso guida e anima dello spazio architettonico, canale ottico che indirizza in modo magnetico l'attenzione dell'osservatore e lo incatena, impedendogli di distrarsi, portandolo per mano

31. *Ibidem*.
32. Vasari, 1568, p. 555. Cfr. Colalucci, 2013, p. 147, fig. 10.
33. Cfr. Liserre, 2013.
34. Lazzaro Bruno, 1977, p. 557.
35. I ninfei più ricchi, in questo senso, sono quelli genovesi, perché le rotte mercantili consentono di procurare materiali molto variegati. Rimando al capitolo 6 in Liserre, 2008 con i relativi riferimenti bibliografici, in particolare i testi di L. Magnani.
36. Liserre, 2008, p. 53, note 62-63.
37. Ivi, p. 10, nota 62.

nella pagina a sinistra

Fig. 7. Bagnaia, Villa Lante. La Tavola dei cardinali offriva la possibilità di stupire gli ospiti con 'bollori' che schizzavano a sorpresa dalla superficie dell'acqua (si veda il disegno di Guerra della fig. 08).

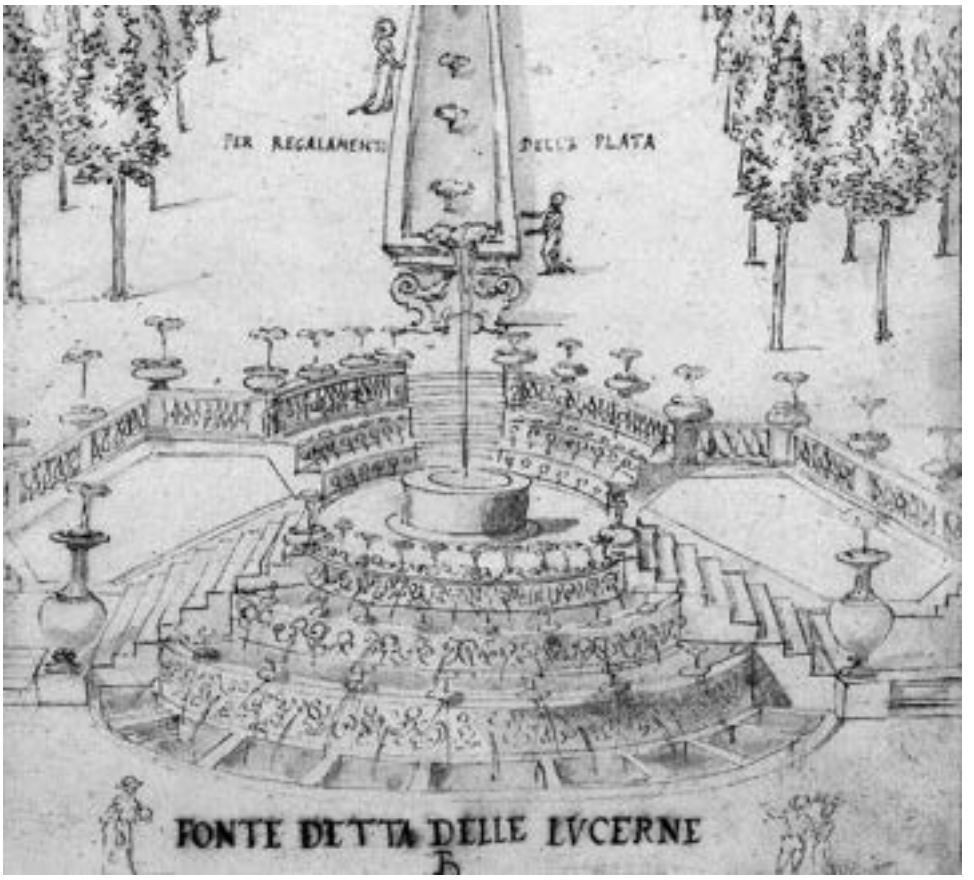


Fig. 8. G. Guerra, *La Fontana delle Lucerne* (Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, 1598). Credo che lo spazio vuoto centrale sia pensato non solo per imboccare le scale, ma come luogo ideale dove il Cardinale Gambara potesse mostrarsi come 'dominatore' delle acque che trionfano nella sua villa.

dove il regista vuole condurlo. Se a Caprarola la catena è soprattutto una promessa per alleviare la fatica della salita al Casino del Piacere, qui a Bagnaia è il nastro che deve annodare tutta la composizione, che rinuncia a trovare compimento in un singolo edificio e punta invece a quella trasformazione indicata da Arditio: il colle appare ornato di purissimo cristallo e diventa un'unica grande fontana, con un'operazione mai sperimentata prima e la cui innovatività a mio avviso non può che essere l'esito – pieno e convincente – delle esperienze di Vignola e della sua visione matura, che travalica l'architettura per abbracciare il territorio.

L'acqua che ribolle sulla catena doveva essere in parte incanalata per 'dare fiato' alla tromba di una sirena che, come indicato da Ligustri, si trovava a cavalcioni del gambero che conclude la catena. Come sottolineato da Marcello Fagiolo, la sua posizione probabilmente nascondeva in parte la visione della catena d'acqua dal basso e verrà quindi rimossa. Possiamo effettivamente immaginare che la catena d'acqua sia stata da subito uno dei punti di maggior successo del complesso e che si sia valutato di perfezionarne la visione con questa modifica: la rinuncia ai getti che prorompevano dalla buccina della sirena è ripagata dalla possibilità di percepire la catena d'acqua liberamente da tutte le angolazioni, dall'alto e dal basso.

A valorizzare ulteriormente l'asse acquatico, vengono inseriti i due obelischi sulle chele del gambero, che incorniciano con forza il nastro argenteo senza sovrapporvisi.

Gli obelischi e il gambero araldico sovrastano la fontana dei Fiumi, anche detta 'del Ciabattino', che ripropone l'iconografia più diffusa nelle ville del Rinascimento: le statue dei fiumi celebrano il *genius loci* e l'abbondanza d'acqua che anima il giardino, vera protagonista della progettazione. Non è un caso che questa straordinaria creazione ispirerà, attraverso i disegni di Giovanni Guerra, l'altrettanto sontuosa sistemazione di Villa Aldobrandini a Frascati, di cui si dirà che «la villa non vale quanto l'acqua»[38]. Le figure dei fiumi reclinati intorno ai quali si progettano fontane o ninfei sono debitrici di un'immagine iconica: la fontana del Tigri del Belvedere. *Pendant* della celebre Cleopatra, e nota principalmente attraverso un disegno di Marten van Heemskerk, la nicchia del Tigri presentava la parte bassa rivestita in marmo cipollaccio verde chiaro per suggerire la caverna muscosa del dio ed era stata disegnata da Michelangelo per Clemente VII[39], probabilmente nel lasso di tempo tra il

38. Cogotti, 2001, pp. 245-246.

39. «Più tenera poi di questa è il cipollaccio, pietra che si cava in diversi luoghi, il quale è di color verde acerbo e gialletto et

ritorno dell'artista da Firenze nel 1532 e la morte del papa nel 1534. Al tempo della costruzione della fontana di Cleopatra, inoltre, le statue del Nilo e del Tevere che ora sono sul Campidoglio, erano ancora tra le rovine delle Terme di Costantino al Quirinale ed esercitavano una forte suggestione che portò a replicarle in numerosi giardini rinascimentali: dalla villa di Giovanni Gaddi a Roma, nota attraverso la descrizione di Annibal Caro[40], a Villa Giulia, a Villa Poniatowski, alla Villa Medici di Castello, a Villa d'Este a Tivoli e Palazzo Farnese a Caprarola (nella fontana del Pastore e nei giardini Superiori).

Come nel Palazzo Senatorio di Michelangelo, anche qui a Bagnaia i due fiumi hanno come fondale altrettante scalinate, ma c'è una raffinatezza in più per declinare la sistemazione in chiave di spettacolo acquatico: al di sopra della balaustra ci sono vasi da cui schizzavano getti e vaschette che raccoglievano l'acqua facendola cadere al livello inferiore, creando una catena di cascatelle. Al momento del pieno funzionamento delle fontane doveva crearsi quindi una quinta scenografica spumeggiante di getti. L'effetto era (e potrebbe ancora essere) quello dei 'bollori' che affiancano le scale di Villa d'Este e – ancora una volta – dei giardini Superiori di Caprarola.

Tutto questo effervescente spettacolo d'acqua trova un momento di pausa nel bacino semicircolare ai piedi dei fiumi, decorato da bassorilievi di sirene[41], per poi animare un'altra composizione decisamente originale: la lunga Tavola – o Mensa – dei Cardinali, scavata al centro per contenere uno specchio d'acqua su cui si favoleggia che potessero galleggiare le pietanze dei sontuosi banchetti allestiti nei giardini e che senz'altro svolgeva un ruolo molto scenografico, facendo rivivere le parole di Plinio il Giovane, che nelle *Epistole* descrive banchetti arricchiti da un raffinato congegno grazie al quale bacini di marmo si riempiono d'acqua fino all'orlo permettendo alle pietanze leggere di galleggiarci sopra, mentre quelle più pesanti vengono riccamente imbandite sull'orlo marmoreo[42].

Le descrizioni di Arditio e Guerra ci consegnano anche in questo caso un'immagine molto vivace, testimoniando che il tavolo di cristallo poteva essere ammirato con un effetto a specchio, come lo osserviamo attualmente, ma anche movimentato da getti che spuntavano a sorpresa per colpire chi si avvicinava per ammirare le pietanze. Oltre alla sinestesia, già molto coinvolgente, le fontane di Bagnaia avevano quindi il requisito di interagire dinamicamente con il visitatore, sorprendendolo in più occasioni con effetti che anticipano le raffinate invenzioni di Pratolino e precorrono la poetica barocca.

Lo dimostra senz'altro la fontana che segue la mensa dei Cardinali: quella delle Lucerne.

Si tratta di un vero e proprio teatro acquatico – tema che vedrà scenografici sviluppi nelle ville tuscolane[43] – che qui ci si presenta mostrando la stretta relazione col modello originario a cui si ispira: gli scalini dal movimento concavo e convesso richiamano in modo stringente la soluzione di Bramante alla sommità del cortile del Belvedere, già evocata negli scalini di ingresso di palazzo Farnese a Caprarola e nel Teatro d'Amore di Bomarzo. Anche qui la funzione di teatro-belvedere è centrale, data la posizione privilegiata che si offre per ammirare l'ultimo terrazzamento del giardino formale e apprezzare la potenza della sistemazione dominata dalla prospettiva. A questo e al motivo concavo-convesso di matrice bramantesca si aggiunge però un'altra originale trovata: i gradoni ospitano lucerne lapidee da cui guizza un getto d'acqua invece di una fiammella. L'acqua si scambia col suo opposto, il fresco si oppone al caldo e Arditio ammira «che paiono tante candele d'argento sopra loro candelieri»[44].

Questo originale anfiteatro rappresenta il pieno sviluppo della tipologia dei fronti acquatici[45], che partono da un potente spunto classico, ossia l'intenzione di celebrare l'imperatore in una sistemazione che alludesse alla grande quantità d'acqua da lui resa disponibile[46]. Questa idea del committente o di una figura emblematica a lui collegata da riferimenti simbolici, al centro di un ninfeo concavo con vari getti d'acqua, si riscontra nella fontana del Pastore a Caprarola e in quella dell'Ovato a Tivoli[47], ma qui assistiamo a

ha dentro alcune macchie nere quadre, picciole e grandi, e così bianche alquanto grossette; e si veggono di questa sorte in più luoghi colonne grosse e sottili, e porte et altri ornamenti, ma non figure. Di questa pietra è una fonte in Roma in Belvedere, cioè una nicchia in un canto del giardino dove sono le statue del Nilo e del Tevere, la qual nicchia fece far papa Clemente Settimo col disegno di Michelagnolo per ornamento d'un fiume antico, acciò in questo campo fatto a guisa di scogli apparisce, come veramente fa, molto bello» (Vasari, 1568, I, pp. 37-38). Su questo tema cfr. Alvarez, 1981; Blair Macdougall, 1994 e, da ultimo, Liserre, 2011, 2013. Per la caverna verde del dio, si veda Stazio, *Thebaide*, IV, p. 105]. Sulle fontane del Cortile del Belvedere si veda Liserre. 2025.

40. Si tratta di una lettera indirizzata a Giovanni Guidiccioni a Lucca, scritta a Napoli il 13 luglio 1538. In Caro, (1572) 1957-1961, I, pp. 105-109.

41. Sui significati delle sirene si vedano le considerazioni di Fagiolo, 2007, pp. 219-221.

42. Ivi, p. 223.

43. In ambito tuscolano mi riferisco a Villa Aldobrandini, Villa Mondragone, Villa Torlonia, ma anche l'anfiteatro di Villa Pamphili a Roma si pone in questa linea di ricerca spaziale.

44. Arditio, (1578) 1920, p. 390.

45. Neuerburg, 1965; Alvarez, 1981.

46. Cadario, in corso di pubblicazione.

47. Nella prima il cardinale Farnese viene celebrato attraverso il suo *alter ego* pastorale (cfr. Liserre, 2016); mentre nell'Ovato il ful-

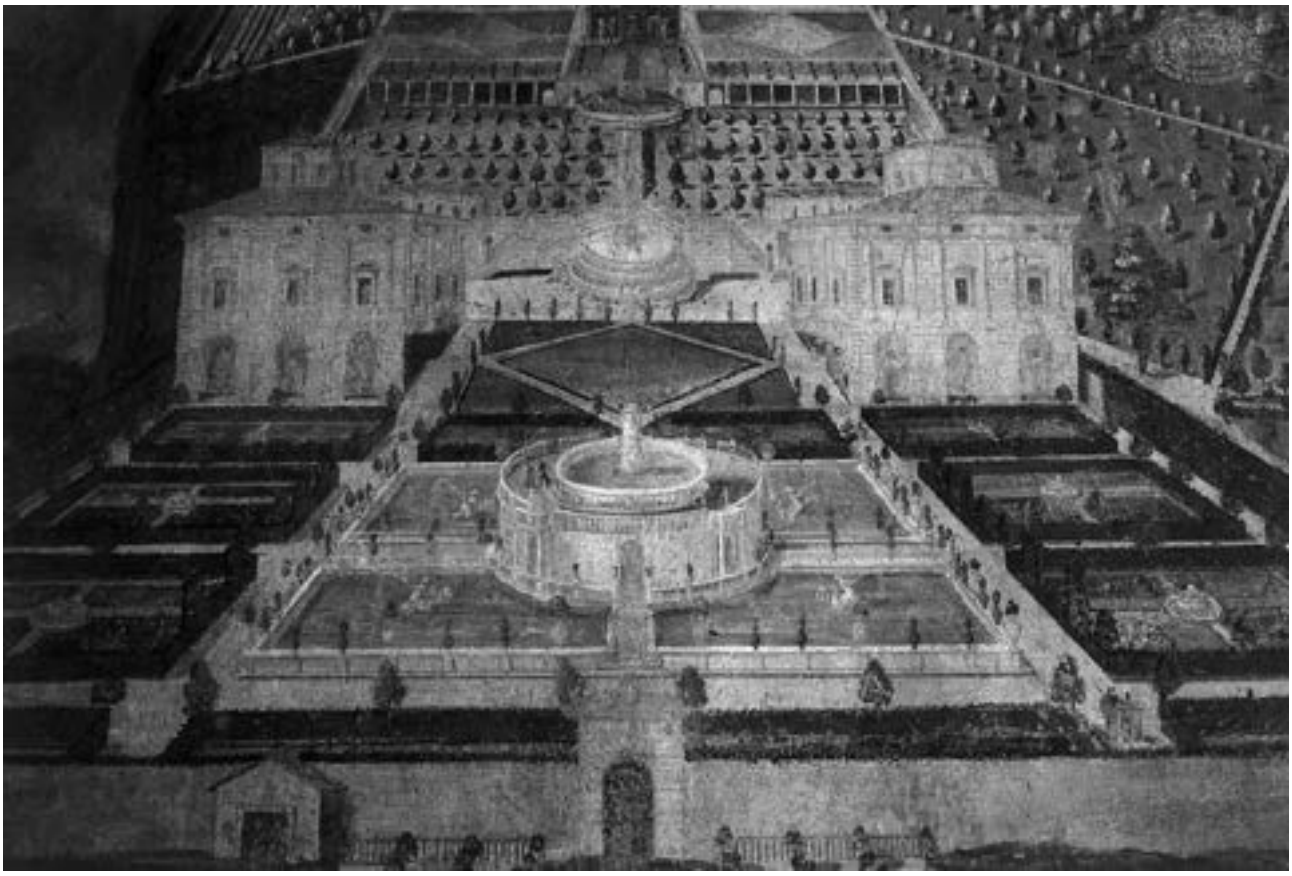


Fig. 9. Bagnaia, Villa Lante. Affresco della Palazzina Gambara. Dettaglio della fontana delle Peschiere nella configurazione originaria, poi oggetto di una 'ridefinizione araldica' che porta all'inserimento dei Mori con gli emblemi Montalto.

un'operazione ancor più sottile: nella composizione manca una figura centrale perché avrebbe nascosto la retrostante prospettiva della catena d'acqua, alla quale era stata sacrificata già la figura della sirena a cavallo del gambero. Ma probabilmente il motivo di questa assenza è dovuto al fatto che questo poteva essere un ottimo punto di ostensione del potere da parte del padrone di casa in carne e ossa, che qui poteva affacciarsi affiancato dai suoi ospiti e famigli ed essere visto a figura intera grazie all'interruzione della balaustra per scendere la scala. Un raffinato accorgimento per ottenere il duplice risultato di salvaguardare la prospettiva e consentire al cardinale di diventare in tutto e per tutto parte del sontuoso allestimento scenografico delle fontane, in un punto davvero nevralgico del giardino. È a questa quota che parte, infatti, lo sviluppo propriamente architettonico della villa, che non si risolve, come di consueto, con un singolo edificio, ma subisce uno sdoppiamento in due 'palazzine' che permettono di salvaguardare l'asse centrale: la prima risulta finita nel 1578[48], mentre la seconda sarà completata sotto il cardinale Alessandro Peretti Montalto.

Il linguaggio architettonico delle palazzine è sempre stato uno degli elementi a sostegno della paternità barozziana del complesso, ancorché l'esecuzione possa essere stata differita e aver visto la collaborazione di varie figure professionali. Claudia Lazzaro Bruno ha ampiamente valutato l'autografia vignolesca della palazzina Gambara e Howard Hibbard è stato il primo a metterla in relazione con la Villa Vecchia Tuscolana: sembra abbastanza condivisa quindi l'evidenza che nel 1568 a Frascati Vignola abbia messo a punto un modello – già apparso nel Nord Italia[49] – che poi ha usato a Bagnaia e a Caprarola, mentre l'impianto raddoppiato che lascia libero l'asse centrale sembra richiamare fortemente l'assetto degli *Horti* Farnesiani, la cui esecuzione parte da un primo impianto vignolesco[50].

La palazzina Gambara ospita al piano terra la raffigurazione delle principali dimore di delizie di questi anni, con cui Bagnaia ingaggia un'ideale battaglia sa-

cro della composizione è la Sibilla tiburtina con il figlio Melicerte (cfr. Barisi, Fagiolo, Madonna, 2003).

48. La data è incisa su una metopa del fregio.

49. Tuttle, 2005.

50. Rimando alla mia scheda in Liserre, 2007 e alla relativa bibliografia.



Fig. 10. Bagnaia, Villa Lante. La Fontana di Pegaso pensata senza la consueta altura che allude al Parnaso, si riferisce alla fonte Ippocrene fatta sgorgare dal cavallo alato, che consente quindi di definire le particolari proprietà dell'acqua che irrora il giardino.

pendo – presumibilmente – di uscirne vincitrice: in una sorta di *Mirabilia*, sono qui raccolte le immagini di Villa d'Este a Tivoli, Palazzo Farnese a Caprarola (barco e giardino) sotto lo sguardo di vari telamoni, uno dei quali è stato riconosciuto da Andrea Alessi come inequivocabile ritratto di Vignola[51].

Ai piedi delle palazzine si dispiega la grande terrazza che offre lo spettacolo di più ampio respiro della composizione. Come nel caso dei giardini quadrati di Caprarola, il tratto distintivo di questo spazio arioso è il suo muro di cinta, che definisce il senso del limite, del confine di un mondo intimo, riservato a pochi, che nel suo ordine assoluto si oppone al 'caos' – più inscenato che reale – dell'adiacente barco[52] e alla potenza primigenia del Diluvio alla sommità del colle, da cui tutto è partito. La sistemazione per viali ortogonali che compone sedici riquadri, rimanda esattamente ai giardini inferiori di Caprarola e al comune modello costituito dall'immagine della Gerusalemme Celeste, regno di equilibrio, armonia e perfezione, che rappresentano il perfetto contrappunto della natura 'selvaggia' al di là del muro. Ed esattamente come in alcune rappresentazioni della Gerusalemme Celeste, il centro è definito da una composizione circolare, circondata da quattro inconsueti parterre acquatici che saranno modello per le peschiere di tanti futuri giardini, da quelli francesi alle toscane Marlia e Gamberaia. Gli specchi d'acqua dovevano presentarsi calmi come li osserviamo attualmente o increspati dal getto di quattro archibugieri su altrettante navicelle, descritte da Montaigne nel 1581: con questi 'spari acquatici' si conferma il giocoso scambio tra acqua e fuoco già proposto nella fontana dei Lumini, mentre la scelta delle navi appare sulla scia di quelle che solcano l'acquedotto sommitale delle Cento fontane di Villa d'Este a Tivoli, che alludevano ai corsi d'acqua del territorio tiburtino[53].

51. Alessi, 2005.
52. Brunon, 2005.
53. Liserre, 2003, con la relativa bibliografia. Le tangenze con villa d'Este a Tivoli hanno portato alcuni studiosi a ipotizzare per

Per quanto riguarda la zona centrale, l'affresco della palazzina Gambara ci mostra una sistemazione diversa dall'attuale, che doveva forse evocare il teatro marittimo di Villa Adriana, con un edificio cilindrico in pietra bianca modulato da loggette colonnate e sormontato da una terrazza belvedere dove passeggiare intorno a una fontana dal potente getto centrale. Questa sorta di *meta sudans*, come è stata definita, aveva forse il difetto di non essere sufficientemente trasparente per lasciare scorgere dal basso l'asse acquatico che innerva il giardino e viene quindi sostituita dall'attuale gruppo dei Mori che sollevano le effigi Montalto. Il progetto – per cui Marcello Fagiolo propone il nome di Giovanni Guerra[54] – offre un perfetto cannocchiale visivo che inquadra la catena d'acqua e la fontana dei delfini, permettendo allo sguardo di perdersi lontano, con un effetto di forte profondità prospettica in cui l'osservatore ha la sensazione di abbracciare visivamente l'intera composizione attraverso il velo d'acqua creato dagli spruzzi della stella Montalto.

In base ai dati contenuti negli inventari della villa, al cardinale Alessandro Peretti Montalto vanno ascritti una serie di interventi di ridefinizione araldica – come appunto il gruppo dei Mori – e di completamento, tra cui la citata palazzina gemella di quella Gambara e la fontana del Pegaso[55].

Quest'ultima, collocata in corrispondenza dell'ingresso a valle, all'inizio dell'asse ideale che divide il giardino formale dal selvatico, da un lato sembra fare da *overture* a quest'ultimo, ma dall'altro appare quasi lo snodo che collega e armonizza le due realtà. Il passaggio dal disordine del selvatico all'ordine del giardino formale sembra reso possibile dal filtro delle arti, che raccolgono le istanze del mondo naturale, comprese quelle ferine e inquietanti, e le traducono nella pacata compostezza che sottende il giardino formale, immagine di armonia dalle proporzioni semplici e musicali, esattamente come prescritto da Leon Battista Alberti.

La fontana, che appare già nell'affresco della Palazzina Gambara[56], è un bacino ovale al centro del quale campeggia il cavallo alato, circondato dalle figure delle Muse – tradotte in forma più stilizzata rispetto a quanto inizialmente previsto – e da tritoni che dovevano soffiare acqua dalle loro buccine.

Come sottolinea J.D. Hunt, la presenza della fontana di Pegaso in alcuni giardini è finalizzata a «rendere onore agli sforzi complessivi necessari per la creazione di un giardino principesco […] e rendere il giardino una fonte di ulteriore ispirazione e riflessione per i visitatori»[57], ma l'impianto della fontana di Villa Lante risulta diversa sia dai due esempi inglesi citati – la Somerset House e la Wilton House – che da altre ville di ambito laziale, come Villa d'Este a Tivoli, Villa Medici a Roma, il Bosco Sacro di Bomarzo o Villa Aldobrandini a Frascati, perché in luogo dell'altura che allude all'Elicona si sceglie di collocare Pegaso in un ampio bacino. In questa sostanziale differenza credo si concentri il significato più profondo della fontana: il cavallo alato è al centro di un'ampia peschiera per celebrare la ricchezza d'acqua della villa e qualificarne chiaramente le caratteristiche definendola come l'acqua della fonte Ippocrene, sgorgata dal punto in cui il cavallo aveva colpito il monte Elicona. Questa associazione permette di attribuire all'acqua del bacino e quindi anche di tutta la villa le caratteristiche di questa fonte, ispiratrice di poesia e sacra alle muse.

La presenza di Pegaso permette quindi di definire la villa come cenacolo di artisti riuniti grazie alla visione illuminata di un committente che trasforma – come già accaduto a Caprarola e Tivoli – un semplice borgo rurale in un luogo propizio alle arti. La fontana dichiara nettamente non solo che la villa possa essere riconosciuta come Parnaso – alla stregua di quanto accade nelle citate creazioni di Bomarzo, Tivoli, Frascati e Roma – ma quali siano le caratteristiche dell'acqua che fa da vera protagonista di tutto il progetto. Si tratta di un'operazione che si pone in linea con quanto realizzato a Caprarola con il ninfeo di Venere, dove l'acqua viene purificata dagli unicorni farnesiani celebrando l'impresa idraulica dell'acquedotto farnesiano e della bonifica del lago di Vico: a Bagnaia come a Caprarola l'anima del giardino non è 'semplice' acqua, ma acqua di cui si dichiarano caratteristiche specifiche, che rimandano all'azione potente e illuminata degli esuberanti 'dilettanti d'architettura' della cerchia farnesiana.

---

i giardini di Bagnaia un contributo di Pirro Ligorio su cui rimando a Fagiolo, 2007 (pp. 185-256) e a Benocci, 2010.

54. Fagiolo, 2007, pp. 240-245. Lo studioso ipotizza che il ricco corpus di disegni di Guerra su Bagnaia fosse il suo progetto di ridefinizione araldica dei giardini, in modo che il passaggio da Gambara a Montalto fosse chiaro in ogni fontana. Effettivamente i disegni di Guerra risultano in varie occasioni più ricchi della sistemazione realizzata.

55. Hunt, 2005.

56. Sugli spostamenti di alcuni elementi scultorei, si veda Fagiolo, 2007, pp. 238-239.

57. Hunt, 2005, p. 132.

Adorni, 2005 = Adorni B., «Legami documentari di Vignola con la villa del cardinale Francesco Gambara a Bagnaia e con la Villa Catena di Torquato Conti duca di Poli», in: S. Frommel, 2005, pp. 94-96.

Alessi, 2005 = Alessi A., «La Palazzina Gambara: gli architetti e i pittori», in S. Frommel, 2005, pp. 110-121.

Alvarez, 1981 = Alvarez F.J., *The Renaissance Nymphaeum: Its Origins and Its Development in Rome and Vicinity*, PhD diss., Columbia University, 1981.

Arditio, (1578) 1920 = Arditio F., «Il viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia (1578, relazione del 30.07.1579)», in: Orbaan J.A.F., *Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria*, Roma, 1920, pp. 365-418.

Bacchi, Pighi, 2004 = Bacchi G., Pighi S., «Il Vignola e il suo tempo nei documenti del Carteggio Farnesiano dell'Archivio di Stato di Parma», in: Lodovisi A., Trenti G. (a cura di), *I Vignola: Giacomo e Giacinto Barozzi*, Vignola: Centro di Documentazione, 2004, pp. 3-170.

Barisi, Fagiolo, Madonna, 2003 = Barisi I., Fagiolo M., Madonna M.L., *Villa d'Este*, Roma: De Luca, 2003.

Benocci, 2010 = Benocci C., *Villa Lante a Bagnaia tra Cinquecento e Seicento. La chiesa in forma di villa*, Vetralla: D. Ghaleb, 2010.

Brunon, 2005 = Brunon H., «Dalle "fiere non rapaci" ai "fruttiferi e pomati arbori": Villa Lante a Bagnaia e l'evoluzione del barco nel Rinascimento», in S. Frommel, 2005, pp. 31-43.

Cadario, cdp = Cadario M. (a cura di), «Il potere e l'acqua: la presenza dei ritratti nei Ninfei», in *"Nè spelunca o caverna è fra gli sassi…". Ninfei antichi e moderni a Roma e nel Lazio. Archeologia e Fortuna di uno spazio polisemico*, atti del convegno internazionale (Roma, Curia Iulia, 13-15 dicembre 2023), Foro Romano e Palatino - scavi e ricerche, III, 2025, pp. 113-126.

Campitelli, Cremona, Santolini 2025 = Campitelli A., Cremona A., Santolini S., *Ville e giardini di Roma. Una corona di delizie*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 21.11.2025-14.4.2026), Roma: L'Erma di Bretschneider: 2025.

Caro, (1572) 1957-1961 = Caro A., *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, 3 vol., Firenze: Leo S. Olschki, 1957-1961 (ed. or. Venezia 1572).

Cogotti, 2001 = Cogotti M., «Villa Aldobrandini a Frascati», in: Cazzato V., Fagiolo M., Giusti M.A. (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, Milano: Electa, 2001, pp. 244-248.

Colalucci, 2013 = Colalucci F., «Il Quirinale di Ippolito d'Este. Ricostruzioni virtuali e reali», in: Cogotti M., Fiore F.P. (a cura di), *Ippolito II d'Este: cardinale, principe mecenate*, atti del convegno internazionale (Tivoli, 13-15 maggio 2010), Roma: De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 139-162.

De Lucca, 2020 = De Lucca V. (a cura di), *The grand theater of the world: music, space, and the performance of identity in early modern Rome*, London, New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020.

Koller, 2005 = Koller A., «Giovan Francesco Gambara (1533 - 1587). Profilo di un cardinale», in: S. Frommel, 2005, pp. 23-31.

Fagiolo, 2007 = Fagiolo M., *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma: Gangemi, 2007.

Fagliari Zeni Buchicchio, 1989 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Ottaviano Schiratti da Perugia: l'architetto di Papacqua per Cristoforo Madruzzo», *Arte e Accademia*, 1989, pp. 145-193.

Fagliari Zeni Buchicchio, 1999 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., *Giovanni Antonio Garzoni,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma, 1999, pp. 781-783.

Fagliari Zeni Buchicchio, 2005 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Documenti su Villa Lante a Bagnaia e sulle altre opere per la Madonna della Quercia, le cattedrali di S. Lorenzo a Viterbo e S. Giacomo a Tuscania», in: S. Frommel, 2005, pp. 63-78.

C.L. Frommel, 2005 = Frommel C.L., «Villa Lante e Tommaso Ghinucci», in: S. Frommel, 2005, pp. 79-93.

C.L. Frommel, M. Ricci, R.J. Tuttle, 2003 = Frommel C.L., Ricci M., Tuttle R.J. (a cura di), *Vignola e i Farnese*, Atti del Convegno (Piacenza 2002), Milano, 2003.

S. Frommel, 2005 = Frommel S. (a cura di), *Villa Lante a Bagnaia*, Milano: Electa, 2005.

Hunt, 2005 = Hunt J.D., «Pegaso in villa. Variazioni sul tema», in: S. Frommel, 2005, pp. 132-142.

Lazzaro Bruno, 1974 = Lazzaro Bruno C., *The Villa Lante at Bagnaia*, Ph.D diss., Princeton University, 1974, Michigan-London, 1976.

Lazzaro Bruno, 1977 = Lazzaro Bruno C., «The Villa Lante at Bagnaia. An Allegory of Art and Nature», *The Art Bulletin*, 59, 1977, pp. 553-560.

Lazzaro Bruno, 1990 = Lazzaro Bruno C., *The Italian Renaissance Garden*, New Haven-London: Yale University Press, 1990.

Liserre, 2003 = Liserre F.R., «Il viale delle Cento Fontane di villa d'Este a Tivoli: immagine e ipotesi per il restauro», *Palladio*, 31, 2003, pp. 47-68.

Liserre, 2007 = Liserre F.R., «La realizzazione dei giardini inferiori di Palazzo Farnese a Caprarola - La Grotta dei Satiri e Catalogo delle Opere», in: Fagiolo, 2007, pp. 147-160; 257-315.

Liserre, 2008 = Liserre F.R., *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma: Gangemi, 2008.

Liserre, 2011 = Liserre F.R., «Vignola e Maccarone dal Vaticano a Caprarola: fontane e ninfei tra scenografia, tecnica e ars topiaria», in: Affanni A.M., Portoghesi P. (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Caprarola, 24 ottobre 2008), Roma: Gangemi editore, 2011, pp. 237-254.

Liserre, 2013 = Liserre F.R., «I giardini 'antiquari' di Ippolito II», in: Cogotti M., Fiore F.P. (a cura di), *Ippolito II d'Este: cardinale, principe mecenate*, atti del convegno Internazionale (Tivoli, 13-15 maggio 2010), Roma: De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 205-232.

Liserre, 2016 = Liserre F.R., «Le architetture d'acqua di Caprarola: favole, miti e ingegneria idraulica a servizio del potere farnesiano», in: Giusti M.A. (a cura di), *Ville lucchesi d'Italia, del mondo. Conoscenza e cura delle dimore e dei loro giardini*, Lucca: Pacini Fazzi editore, 2016, pp. 211-231.

Liserre 2025 = Liserre F.R., «Fontane, grotte e ninfei: l'architettura dell'acqua nei giardini romani», in: Campitelli, Cremona, Santolini 2025, pp. 15-27.

MacDougall, 1994 = MacDougall E.B., *Fountains, statues and flowers: studies in Italian gardens of the sixteenth and seventeenth centuries*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994.

Madonna, 1991 = Madonna M.L., «La "Rometta" di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli: un incunabolo tridimensionale», in: Fagiolo M., *Roma antica*, "L'immagine delle grandi città italiane", 1, Roma, 1991, pp. 15-21.

Neuerburg, 1965 = Neuerburg N., «L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica», *Memorie dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti* di Napoli, V, 1965.

Tuttle, 2005 = Tuttle R.J., «Note su Vignola architetto di ville», in: Frommel S., 2005, pp. 97-109.

Vasari, 1568 = Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, 1568, Edizione giuntina consultata su https://vasari.sns.it/vol5/571.html il 18.11.2024.

Zanardi, 2021 = Zanardi M., *Bagnaia e Villa Lante: dal castrum medievale a luogo di delizie*, Viterbo: Edizioni Archeoares, 2021.

Abstract (IT)

Nella villa Lante di Bagnaia l'acqua è protagonista assoluta, al punto che l'architettura si sdoppia in due piccoli edifici gemelli per lasciare che l'asse centrale sia una sequenza di fontane. Gli acquisti dei terreni sono senz'altro avvenuti dopo aver avuto la certezza che il sito offrisse un'adeguata quantità di acqua, valutazione in cui l'ingegnere idraulico Barozzi da Vignola deve aver avuto un ruolo essenziale, con l'ideazione delle linee portanti del progetto. La presenza di Pegaso identifica l'acqua che percorre i giardini come quella della sorgente Ippocrene, definendo la villa come luogo delle Muse e delle Arti.

Abstract (EN)

In Villa Lante di Bagnaia, water is the undisputed protagonist, so much so that the architecture splits into two small, twin buildings, leaving the central axis a sequence of fountains. The land was undoubtedly purchased after ensuring the site offered an adequate amount of water, an assessment in which the hydraulic engineer Barozzi da Vignola must have played a key role, designing the project's guiding principles. The presence of Pegasus identifies the water flowing through the gardens as that of the Hippocrene spring, establishing the villa as a place of the Muses and the Arts.

Parole chiave (IT)

Giardino, villa, fontane, Jacopo Barozzi da Vignola, Cardinal Gianfrancesco Gambara, acqua, Pegaso, Ippocrene, Muse

Keywords (EN)

Garden, villa, fountains, Jacopo Barozzi da Vignola, Cardinal Gianfrancesco Gambara, water, Pegasus, Hippocrene, Muses

Profilo biografico (IT)

Francesca Romana Liserre, funzionario architetto dell'Istituto Centrale per il Restauro (MIC), è dottore di ricerca in Storia dell'Architettura e specialista in Restauro dei Monumenti. Uno dei suoi principali ambiti di ricerca è costituito dai Giardini Storici, con attenzione al piano storico-critico e alle problematiche conservative di fontane e ninfei. Oltre ad articoli specialistici e contributi in convegni internazionali, ha pubblicato le monografie *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola* e *Giardini anglo-fiorentini. Il Rinascimento all'inglese di Cecil Pinsent*. Ha svolto incarichi di docenza per l'UNESCO e in vari atenei nonché, da ultimo, per la Direzione Generale Educazione Ricerca e Istituti Culturali, la Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali e l'Associazione Parchi e Giardini d'Italia. Ha condotto vari progetti di ricerca tra cui quello finalizzato alla manutenzione programmata delle opere nei giardini del Quirinale, di concerto con il Segretariato della Repubblica. È stata recentemente commissario per gli European Heritage Awards su incarico di Europa Nostra e membro di commissione phd presso l'Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne. Attualmente è docente della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università di Roma "La Sapienza" e della Scuola di Alta Formazione e Studio ICR, Corso di Laurea Magistrale in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali e si occupa di importanti restauri tra cui la galleria delle Grottesche di villa Farnesina Chigi e la cappella d'Oro di S. Zaccaria a Venezia

Tra *otium* e manifesto politico: il palazzo della Loggia di Bagnaia durante il soggiorno del cardinal Niccolò Ridolfi[1]

CASSANDRE HERBERT

Il 13 settembre 1549, in una lettera a Girolamo Angleria, Paolo Giovio racconta la sua meraviglia nello scoprire le decorazioni della loggia del palazzo vescovile di Bagnaia:

> Io fui raccolto dal Cardinal Ridolfi, come da un Lucullo, e vidi le fontane nella loggia di Merlino; e voi sete stato desiderato tanto, che è forza che vi risolviate di verderla, perché non potete veder cosa più bella e più gioconda per varii ornamenti[2].

Conosciuta fin dall'antichità per le sue qualità termali e per la ricchezza del suo territorio, Bagnaia divenne, fin dall'inizio del Cinquecento, una località di villeggiatura apprezzata dall'aristocrazia ecclesiastica. Dopo le prime modifiche urbanistiche e architettoniche apportate dal cardinale Raffaele Riario, fu sotto l'amministrazione del cardinale fiorentino Niccolò Ridolfi, nominato amministratore del vescovato di Viterbo nel 1532 e poi nel 1538[3], che il piccolo borgo divenne un importante centro artistico e politico, ambito dalla curia romana. Ridolfi trasformò l'antico castello medievale, ancora parte integrante della mensa vescovile, in un palazzo episcopale degno della sua funzione, decorato con affreschi da diverse *équipes* di pittori attivi nei cantieri romani degli anni Quaranta del Cinquecento.

Niccolò Ridolfi, nipote di Lorenzo de' Medici, ottenne numerosi vantaggi dallo zio Leone X e ancor più dal cugino Clemente VII, che gli permisero, nel corso della sua carriera, di arricchirsi notevolmente e di alimentare le proprie ambizioni personali. Fine stratega e diplomatico, mantenne relazioni con Francia, Inghilterra e Spagna. Sostenne inoltre i fuorusciti fiorentini, che era solito ricevere nelle sue residenze romane e a Bagnaia. Le sue amicizie gli permisero di accumulare giurisdizioni su vescovati, abbazie e monasteri in tutta Europa. I molteplici titoli e usufrutti gli garantirono un'elevata rendita annua, stimata tra i 15.000 e i 20.000 ducati d'oro, collocandolo tra i prelati più ricchi del Cinquecento, al pari, ad esempio, di Alessandro Farnese, il futuro papa Paolo III[4]. Al di là dei suoi traguardi politici, il Ridolfi fu poi un fervente ammiratore delle arti e delle lettere e, in quanto degno discendente di Lorenzo de' Medici, un accorto mecenate e protettore i cui interessi artistici spesso coincidevano con le inclinazioni diplomatiche e ideologiche. Lodato dai suoi contemporanei per la propria erudizione e le qualità filelleniche, nel corso della sua vita costruì una delle più notevoli e rinomate biblioteche del Rinascimento, eguagliando per numero e qualità le famose collezioni di papa Niccolò V e del cardinale Bessarione. Alla sua morte, avvenuta prematuramente durante il conclave del 1550, la raccolta comprendeva non meno di ottocento volumi, tra cui preziosi codici antichi, soprattutto greci, ma anche latini, ebraici e arabi, e testi a stampa, sapientemente acquisiti nel corso di molti anni[5].

Al pari del pontefice, dei grandi principi e cardinali del suo tempo, si formò intorno a lui una corte di personaggi illustri, eruditi, filosofi, poeti e artisti, che egli riuniva a Roma, presso la vigna di Sant'Agata dei Goti e il Palazzo di Sant'Apollinare[6], o che lo accompagnavano durante le villeggiature al palazzo episcopale di Bagnaia. Tra questi vi erano studiosi greci come Matthaios Devaris, Christophoros Kontoleon, Demetrio Greco Lacedemonio, Giovanni Lascaris,

1. Propongo qui un estratto dei risultati della mia tesi di laurea magistrale, sostenuta nel 2017 presso l'Università di Montreal, consistente in un'analisi approfondita della decorazione del soffitto della loggia dal punto di vista stilistico, iconografico e iconologico. Desidero ringraziare calorosamente i proprietari del palazzo di avermi permesso di scattare delle foto in più occasioni, a partire dal 2016.
2. Ferrero, 1956, pp. 140-141, lettera n. 312. È l'unica descrizione coeva della loggia oggi nota.
3. Ridolfi fu nominato amministratore di Viterbo dal 1532 al 1533. Rinunciò al vescovato di Viterbo a favore dell'amico Giampietro Grassi da Bologna, pur mantenendo i diritti sulla signoria di Bagnaia. Nominato nuovamente amministratore di Viterbo nel 1538, vi rinunciò nel 1548 e mantenne i diritti sulla signoria di Bagnaia fino alla morte, avvenuta nel 1550. Byatt, 1983, I, p. 57; pp. 170-182.
4. Ivi, pp. 197-202.
5. Cfr. Muratore, 2009.
6. Pietro Devaris, in una lettera dedicata al cardinal Farnese, si riferiva a queste dimore come luogo di «*sapientiae*». Ridolfi, 1929, p. 175; Byatt, 2011, pp. 230-240.

Niccolò Maiorano, Costantino Rhalles e Nicolas Sophianos; fuorusciti fiorentini come Baccio Cavalcante, Donato Giannotti[7], Leonardo Malaspina, Francesco Priscianese[8]; nonché altre personalità di rilievo come Pietro Bembo, Francesco Berni, Ascanio Condivi[9], Pietro Matteo Ercolano, Marcantonio Flaminio[10], la poetessa Veronica Gambara[11], Paolo Giovio, Pietro Grassi, Francesco Guicciardini, il vicario generale dell'ordine degli Agostiniani Girolamo Seripando, Giangiorgio Trissino e Pietro Vettori, i cardinali Georges d'Armagnac, Charles de Lorraine e Jacopo Sadoleto, o ancora il pittore Tommaso Masini da Peretola, detto Zoroastro e l'architetto senese Tommaso Ghinucci. Fu con l'aiuto di quest'ultimo, «principe architectorum»[12], che il cardinale Ridolfi diede inizio alla metamorfosi delle proprie residenze romane[13] e del Palazzo Vescovile di Vicenza[14], per poi dedicarsi al progetto che, sebbene non sia documentato, costituisce l'unica testimonianza superstite delle sue ambizioni artistiche: il Palazzo Vescovile di Bagnaia.

Tra il 1538 e il 1549[15], su richiesta del Ridolfi, Tommaso Ghinucci costruisce la strada che porta direttamente al Santuario di Santa Maria della Quercia, assieme a un acquedotto per portare le acque del monte San Valentino alle fontane della loggia del palazzo e del parco adiacente[16]. La ristrutturazione della residenza vescovile inizia dopo l'acquisizione, tra il 1541 e il 1546, di tutte le abitazioni che la circondavano[17]. Al periodo ridolfiano risalgono il portico della piazza interna di Bagnaia, la loggetta con quattro colonne sovrastanti, l'atrio, la scala e, nei sotterranei, le stanze adiacenti a quelle volute dal cardinale Riario. Al primo piano viene aggiunta un'ampia loggia, aperta sulla vallata e visibile dalla strada per Viterbo, seguita da alcune stanze adiacenti. Un ulteriore piano conclude il progetto architettonico[18].

Infine, Ridolfi fa decorare i suoi appartamenti, non solo disponendovi vari busti e statue antiche della propria collezione[19], ma anche facendo affrescare il Salone della Genesi, la Sala di Giuseppe e il soffitto della grande loggia. Un attento esame stilistico dei cicli decorativi rivela che il cardinale si rivolse a pittori attivi nella cerchia di Perino del Vaga, con un particolare coinvolgimento, a mio giudizio, di Luzio Luzzi, il quale già nel 1538 aveva lavorato alla cappella del Palazzo di Sant'Apollinare[20].

Decorato con grottesche e scene mitologiche dedicate alle storie di Cerere, Proserpina e Trittolemo, il soffitto della loggia di Bagnaia era, ed è tuttora, degno dei più splendidi palazzi romani della prima metà del Cinquecento[21] (fig. 1). Due vere fontane, dedicate rispettivamente all'Arno e al Tevere, sono incastonate nelle pareti laterali della loggia, circondate da una decorazione a *trompe-l'oeil* che imita finti marmi policromi, in cui due finestre fittizie si affacciano su un paesaggio ideale (fig. 2). A causa della scarsità di fonti bibliografiche e archivistiche, non è possibile determinare con esattezza la data di inizio dei lavori della loggia, né chi l'abbia dipinta. Considerando le numerose aggiunte architettoniche apportate da Ghinucci, è più probabile che egli abbia iniziato la costruzione della loggia non all'inizio degli anni Quaranta, quanto piuttosto al suo ritorno dal Veneto, a partire cioè dal

7. Donato Giannotti fu segretario del cardinal Ridolfi dal 1539 al 1550. Fu uno dei principali sostenitori antimedicei, ideologo di un nuovo ordine repubblicano e contrario alla Repubblica del duca di Toscana Alessandro de' Medici e a quella del fratello Cosimo. Scrisse un gran numero di lettere che costituiscono una fonte di informazioni particolarmente interessante. Sono pubblicate da Milanesi, 1863, pp. 4-54 e Starn, 1968, pp. 108-181. Giannotti dedicò al cardinale il suo trattato politico *Della repubblica fiorentina* anziché le sue *Epitome historiae ecclesiasticae*. Cfr. Ridolfi, Roth, 1932, pp. 14-15; Byatt, 1983, I, pp. 306-323.

8. In una lettera a Lodovico Becci e Luigi del Riccio, Francesco Priscianese, raccontando una serata dell'agosto 1540, trascorsa nella dimora di Tiziano Vecellio, paragona il giardino della vigna di Sant'Agata dei Goti a quello dell'artista. Padoan, 1980, pp. 357-367; Muratore, 2009, I, pp. 484-488.

9. Il biografo di Michelangelo viveva a Sant'Agata dei Goti, dove i due, racconta il Condivi, assistettero assieme a una dissezione. Byatt, 2011, p. 237.

10. Marcantonio Flaminio ha dedicato tre poesie al Ridolfi e alle fontane di Bagnaia. Cfr. Frittelli, 1980, p. 11; Muratore, 2009, I, p. 472.

11. Cfr. Rizzardi, 1759; Byatt, 1983, I, pp. 175.

12. Milanesi, 1863, pp. 23-24, lettera XVIII.

13. Byatt, 1983, I, pp. 322-324 e Id., 2011, pp. 231-237. Tommaso Ghinucci, che già nel 1524 era al servizio di Piero Ridolfi, è sepolto nella chiesa di Sant'Agata dei Goti, come Lascaris e Zoroastro. Accompagnò Niccolò Ridolfi nei suoi viaggi e lo consigliò quando quest'ultimo, da Vicenza, diresse con rigore la ristrutturazione e l'abbellimento di Palazzo Ridolfi-Tornabuoni a Firenze, acquistato dal fratello Lorenzo nel 1542. Cfr. Milanesi, 1863, pp. 19-25 (lettere XIV, XVI, XVIII, XIX); Spallanzani, 1978, pp. 6-21; Milanesi, (1906) 1981, p. 640.

14. Byatt, 1983, I, pp. 322-325.

15. Dai registri notarili di Domenico Tondi, Tommaso Ghinucci risulta a Bagnaia tra il 1538 e il 1586. Alcuni, come Bruschi, collocano l'inizio dei lavori al 1539, mentre Byatt li fa risalire al 1542. Cfr. Bruschi, 1956, p. 15; Frittelli, 1980, pp. 4-18; Byatt, 1981, p. 5.

16. Carones, (1779) 1983, pp. 55-56, 115; Frittelli, 1979, pp. 144; Id., 1980, pp. 4-18. La maggior parte dei lavori risalgono al 1541.

17. Questi lavori, di cui non si conosce la natura precisa, vengono interrotti l'anno successivo, fino al 1546, quando il cardinale parte per Vicenza.

18. Bruschi, 1956, p. 7; Frittelli, 1980, p. 17.

19. Byatt, 1983, I, pp. 312-314, e Muratore, 2009, I, pp. 525-526.

20. Nei libri contabili del cardinale, al 3 ottobre 1538, per la somma di 20 ducati, si parla di «Maestro Luzio dipintore a buon conto della cappella» (trascritto in Byatt, 1983, I, p. 311, nota 35, II, pp. 177-178). Non ho dubbi sul fatto che «maestro Luzio» sia Luzio Luzzi (detto Luzio Romano).

21. Per un approfondimento sugli affreschi parietali della loggia cfr. Ribouillault, 2005.

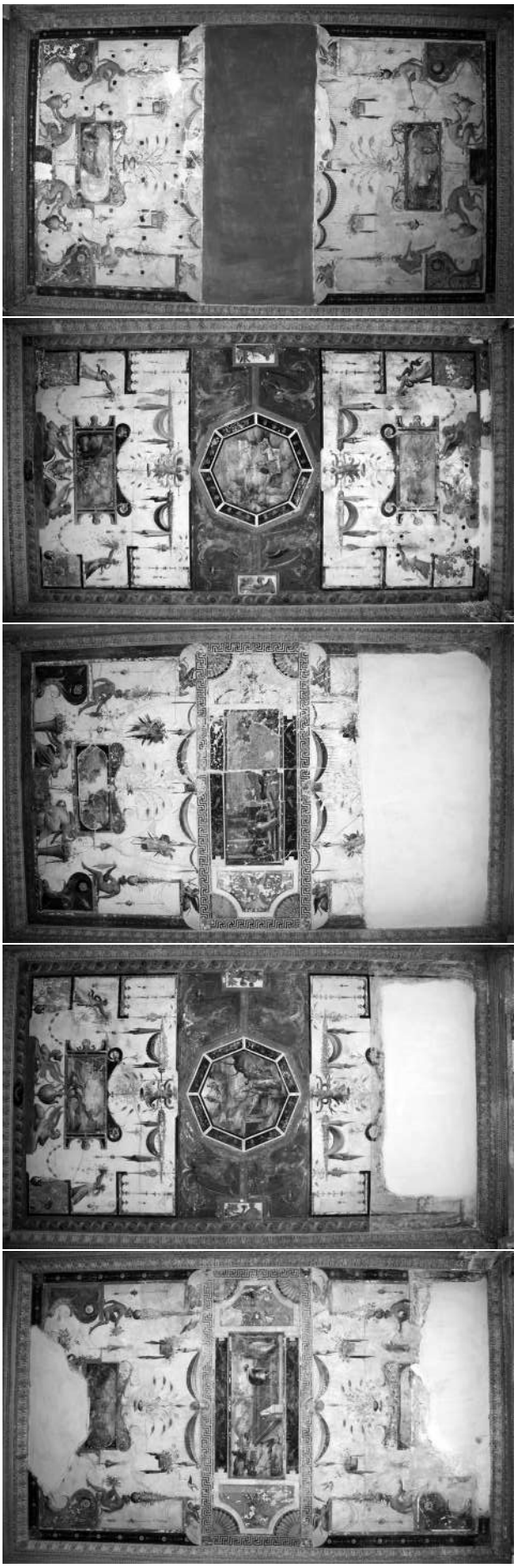




Fig. 1. Luzio Luzzi e collaboratori (qui attribuito a), *Storie di Cerere e Trittolemo*, Bagnaia, Palazzo della Loggia, c.1546-1549 (Foto: autrice).

Fig. 2. Luzio Luzzi e collaboratori (qui attribuito a), *Fontana del Tevere*, Bagnaia, Palazzo della Loggia, c.1546-1549 (Foto: autrice).

1545 o 1546[22]. A mio giudizio, gli affreschi furono iniziati al massimo nel 1547[23] e completati, prima della visita di Paolo Giovio, nel mese di settembre 1549.
La decorazione è sinora sempre stata attribuita a Zoroastro e a Scipione Roncagli[24]. Sul secondo artista, Roncagli, non esistono notizie. D'altra parte, Zoroastro effettivamente frequentò la corte del cardinale Ridolfi, ma è pur vero che egli si interessò più all'alchimia e alla chiromanzia che alla pittura, prima di morire nel 1546[25]. A rendere ancora più improbabile questa attribuzione è la somiglianza oggettiva dei di-

22. Cfr. Milanesi, 1863, pp. 36-37, lettera XXXIII; Byatt, 1983, pp. 323-324. Frittelli ne data la costruzione verso il 1545. Bruschi fa risalire la costruzione alla residenza del cardinale Montalto, cioè a dopo il 1588. Cfr. Frittelli, 1982, p. 3 e Bruschi, 1956, p. 7.
23. Molte tegole furono acquistate da Soriano e Vitorchiano per il Palazzo di Bagnaia tra il 1547 e il 1548. La destinazione di questi materiali è sconosciuta. Byatt, 1983, pp. 323-324.
24. Signorelli è il primo a formulare questa conclusione sulla base di un'iscrizione rinvenuta da don Luca Ceccotti, nel XIX secolo, sulla strada per Orte. Tuttavia, nessun documento d'archivio conferma questa informazione, poi ripresa da Frittelli e Byatt. Cfr. Signorelli, 1940, p. 141, n.54; Frittelli, 1979, pp. 137-157 e Byatt, 1981, pp. 3-8.
25. Deswarte-Rosa, 2010, pp. 240-241; Brescia, Tomìo, 1999, pp. 63-79; Tomìo, 2001, pp. 235-283.



Fig. 3. Luzio Luzzi e collaboratori (qui attribuito a), *grottesca*, part., Bagnaia, Palazzo della Loggia, soffitto della loggia, c.1546-1549 (Foto: autrice).

nella pagina a destra

Fig. 4. Luzio Luzzi e collaboratori (qui attribuito a), *Trittolemo e Cerere trasportano il grano appena macinato,* part., Bagnaia, Palazzo della Loggia, soffitto della loggia, c.1546-1549 (Foto: autrice).

Fig. 5. Luzio Luzzi, *Altare circolare con danze*, part., Roma, Castel Sant'Angelo, vestibolo della Sala Paolina, 1545 (Foto: autrice).

pinti con le opere realizzate dalla cerchia di Perino del Vaga a Roma e nel Lazio[26]. Il sistema realizzato è del tutto innovativo, ma, al contempo, alcuni motivi sono direttamente mutuati da quelli della *Domus Aurea*, dalle logge di Raffaello, dalle sale di Castel Sant'Angelo e dai fregi del Palazzo dei Conservatori. La decorazione del soffitto della loggia di Bagnaia, avviata successivamente a queste imprese, rivaleggia con le grandi opere farnesiane per l'invenzione dell'iconografia e il trattamento delle grottesche[27].

Uno sguardo più attento rivela almeno due o tre mani diverse e l'uso di cartoni preparatori per le grottesche (fig. 3). La finezza e l'eleganza del trattamento di queste, e l'attenzione prestata ai drappeggi, ai monili e alle ali, dimostrano una maturità da capo *équipe* (fig. 4). Le scene nei quadri riportati, invece, è possibile che siano state realizzate da due o tre collaboratori. Dal punto di vista stilistico e iconografico, si riconosce l'influenza di Pellegrino Tibaldi, Cristoforo Gherardi, Michele Lucchese, Domenico Zaga e Girolamo Siciolante da Sermoneta.

In effetti, la disposizione e la forma dei quadri riportati laterali, ma anche la scelta delle grottesche (cesti di frutta, figure fitomorfe, ventagli, maschere antiche e trofei[28]), rimandano alle soluzioni compositive e iconografiche dei fregi della Sala delle Aquile e della Sala delle Oche nel Palazzo dei Conservatori, dipinti da Cristoforo Gherardi[29], Luzio Luzzi e i suoi collaboratori nel 1543-1544[30]. Le ninfe canefore poi, citano direttamente quelle che ancora oggi si vedono sulle pareti del vestibolo della Sala Paolina di Castel Sant'Angelo, dipinte da Luzio nel 1545 (fig. 5)[31]. Le posture, i drappeggi ariosi delle tuniche che ne sottolineano il movimento, i doni portati, sono riprodotti nella loggia bagnaiola in modo quasi identico[32]. Infine, le sfingi possono essere paragonate a quelle del palazzo di Paolo III in Campidoglio, le cui decorazioni furono realizzate dalla cerchia di Perino del Vaga tra il 1542 e il 1543[33].

Appaiono poi altre analogie tra le decorazioni perinesche e quella di Bagnaia, in particolare con l'*Addio di Perseo a Danae e Polidette* (fig. 6), dipinto dal maestro e da Domenico Zaga per il fregio della sala dedicata all'eroe in Castel Sant'Angelo. Questo dimostra la

26. Quintieri, 2003, p. 140-141 nota per la prima volta questa somiglianza.

27. Rimando al capitolo 1 della mia tesi di laurea per un approfondimento. Cfr. Herbert, 2017, pp. 50-70.

28. Cfr. Sapori, 2016, pp. 77-95, n° 10. I motivi citati si trovano anche nella Loggetta del Cardinale Bibbiena nel Palazzo Apostolico, nella Stufetta di Clemente VII e nel Corridoio Pompeiano di Castel Sant'Angelo. Quest'ultimo è stato dipinto da Luzio Luzzi intorno al 1545-1546.

29. Secondo una tipologia che Cristoforo Gherardi utilizzò nel 1541 per le pareti del refettorio di San Michele in Bosco a Bologna. Cfr. Ribouillault, 2013, pp. 37-39.

30. Cfr. Pietrangeli, 1966, pp. 90-95; Guarino, 2008, pp. 64-79; Ribouillault, 2013, pp. 33-41; Sapori, 2016, pp. 75-88. Inoltre, anche in un bozzetto oggi conservato al Musée Condé di Chantilly (inv. DE 97; 86), attribuito a Luzio e poi a Perino del Vaga, compaiono queste soluzioni compositive e iconografiche, chiaramente accostabili alla forma sviluppata a Bagnaia.

31. Cfr. Gaudioso, 1976, pp. 232-233, 237;Picardi, 2012, p. 70-71, tav. XXVIII-XXX.

32. Luzio riprodusse questo motivo nella Villa Rufina di Frascati a metà del XVI secolo, sotto forma di un corteo di ninfe canore, secondo una formula utilizzata per la Sala Adriana di Castel Sant'Angelo, intorno al 1544-1545. Cfr. Gaudioso, 1976, pp. 234-235; Picardi, 2012, pp. 107-140.

33. Cfr. Picardi, 2012, p. 12, fig. 11 e pp. 54-55, tav. X-XI. Si veda inoltre il disegno attribuito a Perino del Vaga, conservato all'Harvard Art Museum/Fogg Museum (inv. 1932.350).





diffusione e il riutilizzo dei cartoni preparatori tra le diverse sedi[34]. Le stesse soluzioni compositive (nelle architetture, come nella disposizione e nelle pose dei personaggi) si ritrovano nella parte sinistra della scena in Castel Sant'Angelo e in quella al centro del terzo scomparto del Palazzo della Loggia (fig. 7), mentre la parte destra è sovrapponibile a quella dell'ultimo scomparto bagnaiolo (fig. 8)[35].

Gli artisti che realizzano il soffitto, oltre a ripristinare l'idea di un ambiente all'antica, reinterpretarono alcuni dei motivi iconografici elaborati da Giovanni da Udine, come il celebre dettaglio priapico, dipinto tra il 1517 e il 1519, nella Villa Farnesina[36]. A Bagnaia, questa rappresentazione antropomorfa del dio itifallico Priapo è portata in offerta da una menade, situata a destra del quadro riportato occidentale del secondo scomparto (fig. 9) e si compone degli stessi elementi: una zucca dalla forma ambigua, avente alle estremità due melanzane appese come testicoli. Le somiglianze non finiscono qui, infatti, la menade a sinistra del quadro riportato presenta in omaggio due fichi aperti, che ricordano quelli penetrati da una zucca nella Villa Farnesina. Sebbene nessun documento permetta di affermare che Giovanni da Udine abbia dipinto il

34. Gaudioso, 1976, pp. 240-243, Davidson, 1964, pp. 550-552. Michele Lucchese, presente nei cantieri di Castel Sant'Angelo dal 1541 al 1547, partecipò alla decorazione della Sala di Perseo. Lì ha dipinto i putti e le dame con gli unicorni. Cfr. Picardi, 2012, pp. 28-30.

35. Dei tre schizzi superstiti delle decorazioni della Sala di Perseo, quello dell'*Addio di Perseo a Danae e Polidette* è oggi conservato nel Dipartimento di Grafica del Louvre (inv.621, recto). Si noti la somiglianza ancora più marcata tra il bozzetto e le scene di Bagnaia.

36. Cfr. Caneva, 1998; Morel, 1985, pp. 13-28; Id., 2015, pp. 133-170.



Fig. 6. Perino del Vaga e collaboratori, *Addio di Perseo a Danae e Polidette*, Roma, Castel Sant'Angelo, Sala del Perseo, 1545-1546.

motivo priapico nella loggia di Bagnaia, è certo che quello della Farnesina, descritto con ammirazione da Giorgio Vasari, fu visto e copiato dai molti artisti presenti a Roma negli anni Venti del Cinquecento e nei decenni successivi.

In sintesi, si potrebbe avanzare l'ipotesi che Perino del Vaga, la cui capacità di accumulare commissioni è sottolineata da Vasari, abbia ricevuto l'incarico per la loggia ridolfiana e che abbia avuto il tempo, prima della morte nel 1547, di abbozzare un primo progetto, la cui realizzazione fu affidata a una delle *équipe* della sua bottega[37]. Tuttavia, è più probabile che Luzio Luzzi sia stato chiamato direttamente a Bagnaia dal cardinale fiorentino, come avvenne nel 1538 per il suo palazzo romano. Estremamente prolifico a Roma negli anni '40 del Cinquecento[38], Luzio è riconosciuto come uno dei migliori specialisti di grottesche del suo tempo[39]. Ricercato per le sue capacità inventive, era perfettamente in grado di progettare il sistema decorativo della loggia e di elaborarne le mirabili grottesche. Capace di circondarsi dei migliori collaboratori, per realizzare le scene nei quindici quadri riportati del soffitto, Luzio avrebbe potuto avvalersi dell'aiuto di Domenico Zaga, Michele Lucchese, Cristoforo Gherardi, Pellegrino Tibaldi, Girolamo Siciolante da Sermoneta (presente anche in Castel Sant'Angelo) e Daniele da Volterra.

Quando, nella lettera a Girolamo Angleria, Paolo Giovio paragona Ridolfi a Lucullo, non elogia solo le sue qualità di anfitrione, ma anche diversi tratti della sua personalità. In effetti, il generale romano era noto tanto per le azioni politiche quanto per le sontuose residenze dotate di magnifici giardini, dove era solito organizzare banchetti opulenti. Spendeva poi somme ingentissime in dipinti, sculture e manoscritti per la sua enorme biblioteca[40]. Passioni, come visto, condivise dal cardinale. È quindi facile immaginare che la loggia della sua residenza estiva potesse, su richiesta, essere adibita a biblioteca e diventare teatro di appassionati dibattiti, tra Ridolfi e gli ospiti, nel mezzo di pasti sfarzosi[41]. Le fontane, vera e propria prodezza tecnica del Ghinucci, così come la decorazione del soffitto, completano la magnificenza dell'ambiente, chiamata da Giovio «loggia di Merlino»[42], in riferimento a una delle stanze della rocca di Tristano descritta da Ariosto nell'*Orlando furioso*. In una straordinaria *ekphrasis*, Ariosto invita il lettore a scoprire – insieme agli ospi-

37. Cfr. Picardi, 2012, pp. 108-140.

38. Fu chiamato a Palazzo Massimo di Pirro intorno al 1537, a Castel Sant'Angelo e al Palazzo dei Conservatori tra il 1544 e il 1546, a Palazzo Mattei di Paganica dal 1541 al 1548, a Palazzo Ruspoli Orsini a Cerveteri dal 1547 al 1548, a Palazzo Spada e, tra l'altro, a Palazzo Stati-Cenci Maccarani a Roma tra il 1548 e il 1550.

39. Cfr. Dacos, 1982, pp. 142-148; Tosini, 2004, pp. 146-149; Sapori, 2016, p. 88; Prosperi Valenti Rodinò, 2001, pp. 39-78; Morel, (1997) 2001, p. 63.

40. Plutarco, *Vita di Lucullo*, XXXIX-XLII.

41. Cfr. Milanesi, 1863, pp. 25-28, lettere XXIV, XX; Byatt, 1983, I, pp. 84-102.
Per favorire una piacevole lettura alla luce del giorno e per ragioni di comodità, Paolo Cortesi collocò nella loggia la biblioteca e la sala da pranzo di un cardinale. La loggia del palazzo di Paolo III in Campidoglio, il salone di Villa d'Este a Tivoli e il Salone d'Ercole di Palazzo Farnese a Caprarola erano utilizzati come sale da pranzo. Cfr. Amico, Weil-Garris, 1980, pp. 79-83; Picardi, 2012, p. 14 e Ribouillault, 2013, pp. 95-101, 233.

42. La metafora viene riproposta nell'ottobre del 1549 in una lettera a Ferdinando I Gonzaga, quando Giovio scopre le modifiche alla sua villa milanese. Cfr. Ferrero, 1958, pp. 145-147, lettera 318.

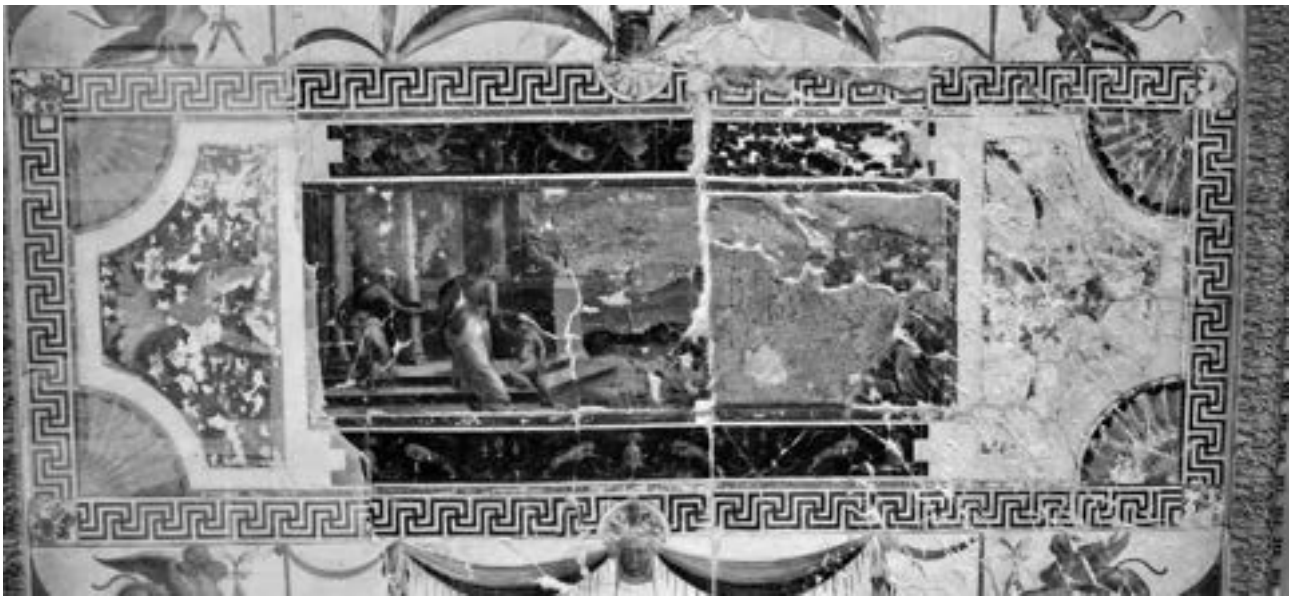


Fig. 7. Luzio Luzzi e collaboratori (qui attribuito a), *Cerere e Trittolemo sono accolti da una sacerdotessa davanti al tempio della dea a Eleusi / Cerere che accende una fiaccola sull'Etna*, Bagnaia, Palazzo della Loggia, c.1546-1549 (Foto: autrice).

ti del castellano, avente anche il ruolo di guida iconografica – le magnifiche storie adornanti la sala del banchetto[43], così abilmente decorate dall'incantatore Merlino che gli invitati «per mirarle oblian la cena quasi»[44]. Questi, scrive il poeta, avrebbero interrotto il sontuoso pasto loro offerto per «cibare gli occhi»[45] con scene dipinte degne delle opere dei grandi pittori dell'antichità e del Rinascimento.

La metafora encomiastica di Paolo Giovio invita a riflettere sull'invenzione del programma iconografico della loggia di Bagnaia e sulle modalità della sua ricezione. Sicuramente progettata da Ridolfi, assieme a un consigliere erudito e in accordo con il capo-*équipe*, la lettura del ciclo pittorico richiedeva al visitatore una certa agilità intellettuale e la complessità della *dispositio* necessitava probabilmente la presenza di una guida iconografica (fig. 1). Si può ipotizzare che il cardinale, come il signore della rocca di Tristano, rivestisse questo ruolo e, a seconda degli ospiti ricevuti a Bagnaia e delle circostanze del loro arrivo, poteva rivelare o nascondere significati.

Gli invitati seduti con le spalle alla parete orientale avevano l'onore di scoprire per primi il ciclo iconografico centrale dedicato al mito di Cerere, tratto principalmente dalle *Metamorfosi* e dai *Fasti* di Ovidio[46]. Da destra a sinistra, la prima scena, ora distrutta, illustrava probabilmente il *banchetto di Aretusa* e la *raccolta dei fiori di Proserpina*. Segue, nel secondo scomparto, il *Rapimento di Proserpina*. Le scene successive sono dedicate alla ricerca di Cerere di sua figlia. Nella parte destra del terzo quadro riportato si vede *Cerere che accende una fiaccola sull'Etna*, mentre nella parte sinistra *Cerere e Trittolemo sono accolti da una sacerdotessa davanti al tempio della dea a Eleusi* (fig. 7). Nel quarto quadro riportato si riconoscono, nella parte inferiore, *Cerere e Ciane-Aretusa che mostra la cintura della dea Proserpina*, e nella parte superiore, *l'ambasciata di Cerere a Giove* che rivela il destino di Proserpina, la quale, una volta divenuta la moglie di Plutone, regnerà negli Inferi per una parte dell'anno. Infine, al centro dell'ultimo quadro riportato è raffigurata una scena piuttosto rara: l'incontro dei sovrani infernali ed *Enea, accompagnato dalla Sibilla Cumana, presenta a Proserpina il ramo d'oro* (fig. 8).

Gli stessi ospiti potevano godere anche di parte del secondo tema iconografico, dedicato all'educazione agricola di Trittolemo da parte di Cerere, annunciata dalla rappresentazione della sua iniziazione religiosa, al centro del terzo scomparto. Tuttavia, la lettura rimaneva incompleta se non si dialogava con gli ospiti seduti di fronte, aventi accesso al resto della storia. L'esame iconografico dei sei quadri riportati superstiti rivela il funzionamento dell'apparato decorativo. Le scene, pensate come coppie speculari, illustrano, all'interno dello stesso scomparto, il lavoro agricolo di

43. Ariosto, (1516) 1964, XXXIII, 1-58.
44. Ivi, XXXII, 96.
45. Ivi, XXXII, 110.
46. Frittelli diffonde per la prima volta l'idea che il ciclo decorativo illustri le storie di Enea. Questo è stato poi ripreso da Battellocchi e più recentemente da Zanardi. Quintieri è la prima a evocare le storie di Cerere e Proserpina. Cfr. Frittelli, 1980, p. 5; Battellocchi, 2003, pp. 106-119; Quintieri, 2003, p. 140-141 e Zanardi, 2021, pp. 69-73. Mi sono proposta di approfondire l'analisi iconografica di Quintieri nella mia tesi di laurea magistrale. Cfr. Herbert, 2017, pp. 70-122.



Fig. 8. Luzio Luzzi e collaboratori (qui attribuito a), *Enea, accompagnato dalla Sibilla Cumana, presenta a Proserpina il ramo d'oro*, particolare, Bagnaia, Palazzo della Loggia, c.1546-1549 (Foto: autrice).



Fig. 9. Luzio Luzzi e collaboratori (qui attribuito a), *dettaglio priapico,* part., Bagnaia, Palazzo della Loggia, soffitto della loggia, c.1546-1549 (Foto: autrice).

Trittolemo, accompagnato da Cerere, secondo il susseguirsi delle stagioni. L'identificazione delle stagioni è corroborata dalla relazione semantica tra le figure grottesche e gli episodi dipinti negli scomparti. Così, le scene del primo scomparto raffigurano i lavori autunnali, con Trittolemo che ara e semina (fig. 10). La mietitura e la battitura, esposte nel secondo scomparto, corrispondono invece all'estate. Nel terzo scomparto, l'*anodos* di Proserpina illustra il ritorno della primavera e la germinazione delle piante, in questo caso, la crescita e l'accestimento del grano[47]. Infine, l'inverno è dedicato alla macinazione dei cereali e, nella parte orientale del quarto scomparto, si vede Trittolemo trasportare il grano sul dorso di un mulo (fig. 4). Ciò suggerisce che la scena occidentale mancante illustrasse la trasformazione del grano in farina.

Risulta allora logico il tema delle scene laterali del quinto scomparto, oggi illeggibili. Come quelle del primo scomparto, anche queste erano probabilmente dedicate ai lavori autunnali, ad esempio l'aratura e la semina, o ad altre attività come il raccolto, l'allevamento o la caccia. Per queste scene, una tradizionale lettura in senso circolare si rivela inefficace. È infatti necessario decifrare, per ogni scomparto, prima la scena occidentale, poi quella orientale. Il ciclo centrale, dedicato alla storia di Proserpina, costringe a una lettura da destra a sinistra, il secondo ciclo iconografico, dunque, inizia dalla parte sud della loggia.

Tanto delizia per l'anima, secondo il pensiero albertiano, quanto stimolo per lo spirito, secondo i concetti enunciati da Paolo Cortesi[48], il ciclo decorativo si rivolgeva dunque a un pubblico di eruditi in grado di coglierne il senso e i significati retorici, rappresentando nel potere di Niccolò Ridolfi a Bagnaia il modello delle sue ambizioni politiche su Roma. Mentre l'interdipendenza esistente tra Villa Lante e l'urbanistica di Bagnaia è stata evidenziata da diversi studi[49], quella tra il Palazzo della Loggia e la dimensione rurale del borgo risulta poco analizzata. Tuttavia, questo immutabile dualismo è riflesso nelle varie decorazioni del palazzo: oltre al ciclo mitologico della loggia, anche la decorazione del 1553 della stanza-belvedere del Monte[50], rimanda alla natura rurale di Bagnaia, così come

47. Cfr. Bérard, 1974, p. 139.

48. Cfr. Amico, Weil-Garris, 1980.

49. Frommel S., 2005; Lazzaro-Bruno, 1974, pp. 112-121 e Ribouillault, 2005, p. 47 e Id., 2013, pp. 216-220.

50. Ribouillault, 2005, p. 47 e Frittelli, 1983; 1991. La decorazione consiste in una rappresentazione delle stagioni sul soffitto. Il fregio, che risale all'epoca del soggiorno del cardinale Gambara, illustra il lavoro nei campi secondo i mesi dell'anno, governati dai



Fig. 10. Luzio Luzzi e collaboratori (qui attribuito a), *Trittolemo, accompagnato da Cerere, ara e semina*, particolare, part., Bagnaia, Palazzo della Loggia, soffitto della loggia, c.1546-1549 (Foto: autrice).

i cicli topografici delle logge del Palazzo Vescovile e della Palazzina Gambara di Villa Lante. Al centro di queste vedute, piccole scene rurali (tra cui, ad esempio, la raccolta e il trasporto del grano) circondano l'edificio dipinto[51], confermando l'importanza dell'agricoltura nell'economia e nella vita sociale del vescovato.

Il tema dell'educazione agricola di Trittolemo, sul soffitto della loggia, non solo rimandava direttamente alla realtà del lavoro agricolo dei bagnaioli, ma anche all'immaginario e all'identità del territorio. La mietitura e la battitura del grano, l'aratura dei campi e la semina, la crescita delle colture, le attività invernali e le feste, la vita laboriosa dei contadini soggetta al ciclo delle stagioni, si rifletteva in ogni scena. Il tempo allegorico delle scene rappresentate riproponeva, secondo una diversa temporalità, il susseguirsi delle attività rurali a cui era sottoposta la vita del borgo.

Il tema dell'eterna rigenerazione della Natura, dell'umanità soggetta alle stagioni, rimanda al simbolismo rinascimentale del mito dell'età dell'argento, governata da Giove, e alla precedente età dell'oro. Tuttavia, l'età dell'argento, nella quale tradizionalmente si individua l'inizio della decadenza umana, potrebbe aver avuto anche una connotazione positiva: l'introduzione delle leggi, dell'agricoltura e dei suoi vincoli che si oppone a un'età dell'oro contemplativa e insubordinata. In letteratura, l'agricoltura, la vita campestre e lo sfruttamento della terra da parte dell'aristocrazia romana si trovano celebrate, in particolar modo, da Virgilio; così come in Esiodo sono sottolineati i benefici del lavoro per l'anima. Augusto utilizzò la concezione positiva dell'agricoltura a fini ideologici, per porre il suo governo sotto l'egida della pace, dell'abbondanza e della giustizia, presentandolo come una nuova età dell'oro[52]. Questa esaltazione positiva del lavoro si trova ripresa dai poeti e dagli umanisti del Rinascimento e nei trattati sulla villeggiatura[53].

segni zodiacali. Ho proposto un'analisi approfondita delle decorazioni di questa stanza nella mia tesi di dottorato. Cfr. Herbert, 2023, pp. 66-77.

51. Cfr. Ribouillault, 2005, p. 46.

52. Sulle pareti dell'Ara Pacis, Augusto fece raffigurare Cerere come allegoria di pace e abbondanza, celebrando il suo regno come una nuova età dell'oro. Cfr. Stanley-Spaeth, 1994, p. 98.

53. In particolare, in Ficino, Alberti, Vincenzo Cartari e Pierio Valeriano. Cfr. Kelif, 2009, p. 176.

Nel soffitto della loggia di Bagnaia, la dialettica del mito delle età dell'uomo si articola, a mio avviso, attraverso il dialogo che si instaura tra il mito di Proserpina e quello di Enea, che, seppur apparentemente estranei l'uno all'altro, presentano al visitatore le condizioni che permetteranno all'umanità di tornare all'età dell'oro. In un primo momento, il rapimento di Proserpina e i vari episodi della ricerca di Cerere corrispondono a un improvviso peggioramento delle condizioni della vita umana, tipico degli sconvolgimenti causati dall'avvento di Giove. Tuttavia, i valori positivi dell'età dell'argento sono qui espressi dalla pacificazione di Cerere che porta all'educazione agraria e religiosa di Trittolemo e dal regno di Proserpina negli Inferi, che precede la rinascita della Primavera e prefigura la ciclicità delle età dell'uomo.

Il viaggio iniziatico di Enea agli Inferi, visibile al centro dello scomparto all'estremità meridionale della loggia, posto a conclusione del ciclo centrale, preannuncia la nuova età gloriosa. Si ricordi, a questo proposito, che nel Canto VI dell'*Eneide*, Virgilio, tramite la voce di Ascanio, predice la fondazione di Roma ed elenca le future imprese dei discendenti dei troiani[54]. Tra questi, Augusto, «che di nuovo sul Lazio fonderà le età d'oro, per campi un tempo governati da Saturno»[55]. La scena del viaggio di Enea agli Inferi sottende allora il ritorno della pace, della giustizia e della prosperità attraverso l'instaurazione dell'impero augusteo, basato su un'economia rurale. Per intravedere questa nuova età dell'oro, il visitatore di Bagnaia dovrà passare però attraverso un'età più buia e decadente, necessaria al rinnovamento ciclico delle epoche e della natura, simboleggiato da Proserpina e corroborato dalla visione del lavoro rurale. Di conseguenza, il ciclo secondario, dedicato all'educazione di Trittolemo, conduce il visitatore in un'Arcadia decaduta, ma di nuovo raggiungibile. Al centro del primo scomparto, oggi scomparso appare a maggior ragione plausibile fosse raffigurato il *banchetto di Aretusa* o *raccolta dei fiori di Proserpina nei prati siciliani*, cioè l'Eden pagano.

La decorazione della loggia, spazio di mediazione tra il palazzo e la campagna circostante, luogo di celebrazione delle attività rurali della città e delle sue ricchezze, presentava Bagnaia, sotto l'autorità del cardinale Ridolfi, come il teatro ideale di una *renovatio* dell'età dell'oro[56]. Ciò era rafforzato dalle due iscrizioni latine poste sopra le fontane della loggia, dedicate rispettivamente all'Arno e al Tevere: «Io, l'Arno, sono sceso qui dalle sorgenti etrusche, addio alla mia terra d'origine questo luogo è più accogliente»[57], «Tevere, sono stato attratto da questi luoghi lontani da una città insignificante, qui si possono vedere le vere gesta dei discendenti di Enea»[58] (fig. 2). I due fiumi più importanti d'Italia lasciavano il loro corso per incontrarsi a Bagnaia, nel palazzo del cardinale Ridolfi. Queste iscrizioni rivelavano poi al visitatore, rispetto alle città di Firenze e Roma, la preminenza storica di Bagnaia, costruita nel cuore dell'antica Etruria, dove si erano stabiliti i discendenti di Enea. L'appropriazione di tale luogo permise al cardinale Ridolfi di affermare la sua autorità sul territorio e di magnificare il proprio governo basato sugli ideali augustei: pace, giustizia e politica economica agricola. Il programma iconografico della loggia presentava quindi il cardinale Ridolfi come il miglior candidato al soglio pontificio, il più adatto alla costruzione di una nuova età dell'oro nel Lazio e a Roma, riattivando così la tradizione che faceva di Giano l'antico fondatore dell'Etruria e della regione, «culla dell'età dell'oro»[59].

Le iscrizioni delle fontane ricordano anche l'esilio del Ridolfi e il suo sostegno ai fuorusciti fiorentini[60], apertamente ostili alla supremazia medicea, da lui ospitati a Roma e a Bagnaia. Dopo la morte di Alessandro de' Medici nel 1537, Firenze fu segnata da lotte intestine. I difensori della Repubblica fiorentina, che vedevano nell'elezione di Cosimo una via d'uscita dalla crisi politica – causata dall'intervento di Carlo V quanto dalla ribellione di città limitrofe come Pistoia e Borgo San Sepolcro[61] –, si trovarono presto disillusi. Il tentativo di riprendere il controllo della città fallì e Cosimo, sostenuto dall'imperatore, instaurò un regime monarchico e sfidò Papa Paolo III e Francesco I. A Bagnaia, invece, il cardinale Ridolfi poteva godere di un esilio tranquillo, in un luogo accogliente, lontano dalle vicissitudini politiche della patria, quanto dalle lotte interne alla curia di Roma, ritenuta ormai insignificante e spregevole, dove trascorreva soltanto una parte dell'anno[62].

54. Virgilio, *Eneide,* 6, 752-854.
55. Ivi, 6, 791-793 e 8, 626-731.
56. Cfr. Herbert, 2017, pp. 122-151.
57. L'iscrizione originale è «ARNUS EGO HETRUSCIS HUC SUM DELAPSUS AB ORIS PATRIA TERRA VALE GRATIOR ISTE LOCUS».
58. L'iscrizione originale è «TIBRIS IN HAS AEDES CONTEMPTA DEFERROR URBE / VERA HIC AENEADUM FACTA VIDERE LICET».
59. Kelif, 2009, p. 127.
60. Tra quali i cardinali Giovanni Gaddi, Giovanni Salviati, ma anche Filippo Strozzi e Bindo Altoviti. Cfr. Rebecchini, 2010, pp. 122-123.
61. Cfr. Rouchon, 2000, pp. 25-48 e Rebecchini, 2010, p. 125.
62. È difficile comprendere la diffidenza nei confronti di Roma. L'iscrizione potrebbe riferirsi ad alcune divergenze politiche o alla corruzione da cui era affetta la Curia. L'idea di prendere le distanze dalla vita politica, per dispetto o per disincanto, è profondamente connessa all'immaginario della villeggiatura fin dall'Antichità, in particolare nell'opera di Cicerone. Cfr. Battisti, 1987, pp. 97-104.

Bibliografia

D'Amico, Weil-Garris, 1980 = D'Amico J., Weil-Garris K., «The Renaissance cardinal's ideal palace. A chapter from Cortesi's "De Cardinalatu"», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 35, 1980, pp. 45-123.

Ariosto, (1516) 1964 = Ariosto L., *Orlando furioso*, a cura di Sanguinetie E., Turchi M., Milano: Garzanti, 1964 (ed.or., Ferrara: G. Mazacco, 1516).

Battellocchi, 2003 = Battellocchi A., *Il Palazzo della Loggia di Bagnaia*, diss. laurea, Università degli studi della Tuscia, 2003.

Battisti, 1987 = Battisti E., «Il ritiro nel giardino monastico come suicidio politico e culturale: la tragedia dei grandi protagonisti del '500 romano», in: Baggati Valsecchi F. (a cura di), *Protezione e restauro del giardino storico*, atti del convegno internazionale (Firenze, 19-23 maggio 1981), Firenze: Regione Toscana, Giunta Regionale, 1981, pp. 97-104.

Bérard, 1974 = Bérard C., *Anodoi: essai sur l'imagerie des passages chthoniens*, Roma: Istituto Svizzero, 1974.

Brescia, Tomìo, 1999 = Brescia L., Tomìo L., «Tommaso di Giovanni Masini da Peretola detto Zoroastro», *Raccolta Vinciana*, 28, 1999, pp. 63-79.

Bruschi, 1956 = Bruschi A., «Bagnaia», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura,* 17, 1956, pp. 1-15.

Byatt, 1981 = Byatt L., «Il cardinale Niccolò Ridolfi ed il Palazzo di Bagnaia», *Biblioteca e società*, 4, 1981, pp. 3-8.

Byatt, 1983 = Byatt L., *Una suprema magnificenza: Niccolò Ridolfi a Florentine Cardinal in sixteenth-century Rome*. Ph.D. diss., Firenze, European University Institute, Department of History and Civilization, 1983.

Byatt, 2011 = Byatt L., «Sant'Agata dei Goti on the Quirinal: An Early Sixteenth-Century Fulcrum For Politics And Learning Under Cardinal Ridolfi», in: Prebys P., *Ritual Space and Rhetoric, Conference Early Modern Rome 1341-1667*, atti del convegno (University of California, Rome Study Center, 13-15 maggio 2010), Ferrara: Edisai, 2011, pp. 230-240.

Caneva, 1998 = Caneva G., *Il Mondo di Cerere nella Loggia di Psiche*, Roma: Palombi, 1998.

Carones, (1779) 1983 = Carones A., *Memorie istoriche della terra di Bagnaja*, a cura di Frittelli V., Bagnaia: Associazione Amici di Bagnaia – Arte e Storia, 1983 (ed. or. 1779).

Dacos, 1982 = Dacos N., «Perino, Luzio, Zaga e Tibaldi: la mostra dell'appartamento di Paolo III e Castel Sant'Angelo», recensione al catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, novembre 1981-gennaio 1982), *Bollettino d'Arte*, 6, 13, 1982, pp. 142-148.

Davidson, 1964 = Davidson B., «Introducing Michaeli Graechi Lucchese», *The Art Bulletin*, 46, 1964, pp. 550-552.

Deswarte-Rosa, 2010 = Deswarte-Rosa S., «Les facéties de Zoroastro», in: Fontaine M.M. (a cura di), *Rire à la Renaissance, Colloque international de Lille Université Charles-de-Gaulle* (Lille 3, 6-8 novembre 2003), Genève: Librairie Droz, 2010, pp. 235-256.

Ferrero, 1956 = Ferrero G.G., *Paolo Giovio, Lettere*, I, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1956, I.

Ferrero, 1958 = Ferrero G.G., *Paolo Giovio, Lettere*, II, Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1958.

Frittelli, 1979 = Frittelli V., «La bolla delle gabelle, le "delizie" di Bagnaia e i Cardinali Gambara e Borromeo», *Lunario Romano. Rinascimento nel Lazio*, 9, 1979, pp. 137-157.

Frittelli, 1980 = Frittelli V., *Bagnaia, il Palazzo della Loggia e l'architetto senese Tommaso Ghinucci*, Bagnaia: Amici di Bagnaia – Arte e Storia, 1980.

Frittelli, 1982 = Frittelli V., *Bagnaia: vedute di città; affreschi nel "Palazzo della Loggia"; breve guida alla "Villa Lante"*, Bagnaia: Amici di Bagnaia – Arte e Storia, 1982.

Frittelli, 1991 = Frittelli V., «Il palazzo della Loggia di Bagnaia», *Lunario Romano*, 20, 1991, pp. 149-165.

Frommel S., 2005 = Frommel S. (a cura di), *Villa Lante a Bagnaia*, Milano: Electa, 2005.

Gaudioso, 1976 = Gaudioso E., «I lavori farnesiani a Castel Sant'Angelo», *Bollettino d'Arte*, 3-4, 1976, pp. 228-262.

Guarino, 2008 = Guarino S., «Sale farnesiane (Sala degli Arazzi, Sala delle Oche, Sala delle Aquile)», in: Guarino S., Masini P. (a cura di), *Gli affreschi del Palazzo dei Conservatori*, Milano: Electa, 2008, pp. 64-79.

Herbert, 2023 = Herbert C., *Le mythe de Cérès dans l'art européen de la Renaissance (XVe-XVIIe siècle)*, tesi di dottorato, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne/Université de Montréal, 2023.

Herbert, 2017 = Herbert C., *À la recherche de Proserpine: la loggia du palais épiscopal de Bagnaia au temps du cardinal Niccolò Ridolfi (1541-1550)*, diss. laurea (master degree), Université de Montréal, 2017.

Kelif, 2009 = Kelif É.M., «De l'Éden païen au paradis terrestre. L'Allégorie et le mythe des Âges de l'humanité», in Nativelle C. (a cura di), *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie. XV^e^–XVII^e^*, atti del congresso internazionale (Roma, 24-26 maggio 2006), Paris: Somogy, 9, pp. 165-187.

Lazzaro-Bruno, 1974 = Lazzaro-Bruno C., *The Villa Lante at Bagnaia*, Phd diss., Princeton University, 1974.

Milanesi, 1863 = Milanesi G., «Alcune lettere di Donato Giannotti nuovamente trovate nell'Archivio Centrale di Stato», *Giornale storico degli Archivi Toscani*, 1863, pp. 4-54.

Milanesi, (1906) 1981 = Milanesi G., «Degli accademici del disegno. Pittori, scultori ed architetti, e delle opere loro e prima del Bronzino», in: Id., *Le opere di Giorgio Vasari*, Firenze: Sansoni, 1981,VII, pp. 593-643 (ed. or. Firenze, 1906).

Morel, 1985 = Morel P., «Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnésine», *Revue de l'Art*, 69, 1985, pp. 13-28.

Morel, (1997) 2001 = Morel P., *Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris: Flammarion, 2001 (ed. or. Paris, 1997).

Morel, 2015 = Morel P., *Renaissance dionysiaque, inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430 – 1630)*, Paris: Éditions du Félin, 2015.

Muratore, 2009 = Muratore D., *La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi,* Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2009.

Padoan, 1980 = Padoan G., «A casa di Tiziano, una sera d'agosto», in: *Tiziano e Venezia,* atti del convegno internazionale (Venezia, 27 settembre-1° ottobre 1976), Vicenza: Neri Pozza, 1980, pp. 357-367.

Picardi, 2012 = Picardi P., *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: De Luca, 2012.

Pietrangeli, 1966 = Pietrangeli C., «Gli ambienti di rappresentanza del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio: la Sala delle Aquile», *Capitolum*, 41, 1966, pp. 90-95.

Prosperi Valenti Rodinò, 2001 = Prosperi Valenti Rodinò S., «Addenda a Luzio Luzzi disegnatore», *Bollettino d'arte*, 116, 2001, pp. 39-78.

Quintieri, 2003 = Quintieri M., «Bagnaia, Palazzo vescovile (Loggia Ridolfi)», in: Cieri Via C. (a cura di), *L'arte delle metamorfosi: decorazioni mitologiche nel Cinquecento,* Roma: Lithos, 2003, pp. 140-141.

Rebecchini, 2010 = Rebecchini G., *Un altro Lorenzo: Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511 – 1535)*, Venezia: Marsilio, 2010.

Ribouillault, 2005 = Ribouillault D., *Il cardinale Gambara e il Palazzo della Loggia a Bagnai*a, in: Frommel S., 2005, pp. 44-53.

Ribouillault, 2013 = Ribouillault D., *Rome en ses jardins: paysages et pouvoir au XVIe siècle*, Paris: CTHS et Institut national d'histoire de l'art, 2013.

Ridolfi, 1929 = Ridolfi R., «La biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi 1501-1550. Nuovo contributo di notizie e di documenti», *La Bibliofilia*, 31, 1929, pp. 173-193.

Ridolfi, Roth, 1932 = Ridolfi R., Roth C., *Donato Giannoti, Lettere a Pietro Vettori*, Firenze: Vallecchi, 1932.

Rizzardi, 1759 = Rizzardi F., *Rime e lettere di Veronica Gambara*, Brescia, 1759.

Rouchon, 2000 = Rouchon O., «Les troubles de 1537 dans le Domaine florentin», *Histoire, économie et socitété*, 1, 2000, pp. 25-48.

Sapori, 2016 = Sapori G., «Perino del Vaga e i fregi dipinti a Roma alla metà del Cinquecento: Palazzo dei Conservatori, Castel Sant'Angelo, Palazzi Vaticani, Villa Giulia», in: Fenech Kroke A., Lemoine A. (a cura di), *Frises peintes. Les décors des villas et palais au Cinquecento*, Paris: Somogy, Académie de France à Rome/Villa Médicis, 2016.

Signorelli, 1965 = Signorelli M., *Storia breve di Viterbo*, Viterbo: Agnesotti, 1965.

Spallanzani, 1978 = Spallanzani M., «The Courtyard of Palazzo Tornabuoni-Ridolfi and Zanobi Lastricati's Bronze Mercury», *The Journal of the Walters Art Gallery*, 37, 1978, pp. 6-21.

Stanley-Spaeth, 1994 = Stanley-Spaeth B., «The Goddess Ceres in the Ara Pacis Augustae and the Carthage Relief», *American Journal of Archaeology*, 98, 1, 1994, pp. 65-100.

Starn, 1968 = Starn R., *Donato Giannotti and His Epistolae*, *Biblioteca Universitaria Alessandrina, Rome, Ms. 107*, Genêve: Droz, 1968.

Tomìo, 2001 = Tomìo L., «Leonardo, Zoroastro, Bramantino e le concezioni astrologiche, magiche e alchemiche del rinascimento», *Raccolta Vinciana*, 29, 2001, pp. 235-283.

Tosini, 2004 = Tosini P., «Giulio Romano, Perin del Vaga, Luzio da Todi: episodi di pittura raffaellesca a Palazzo Cenci», in: Di Paola R., *Curia senatus egregia, i palazzi del Senato*, Roma: Senato della Repubblica, 2004.

Zanardi, 2021 = Zanardi M., *Bagnaia e Villa Lante, dal castrum medievale a luogo di delizie*, Viterbo: Edizioni Archeoares, 2021.

Abstract (IT)

L'importanza dei lavori svolti nella loggia del Palazzo Vescovile detto 'Palazzo della Loggia' di Bagnaia, tra il 1540 e il 1550, da parte del cardinal Ridolfi, ne testimonia la funzione di luogo privilegiato per gli incontri della corte di eruditi creatasi attorno al prelato. Al contempo, il ciclo di affreschi dedicati al mito di Cerere, dea dell'agricoltura, in evidente relazione con i territori agricoli circostanti, allude alla funzione amministrativa del cardinale, tradendo la duplice connotazione, erudita e politica, della decorazione. Il saggio propone un'analisi sintetica del programma iconografico del soffitto della loggia, qui attribuito a Luzio Luzzi e altri pittori della cerchia di Perino del Vaga, prestando attenzione alle connessioni con le funzioni del palazzo, allo stesso tempo luogo di villeggiatura e di esercizio del potere.

Abstract (EN)

The importance of the work carried out on the episcopal Palace, known as 'Palazzo della Loggia', in Bagnia between 1540 and 1550 by Cardinal Ridolfi, demonstrates its function as a privileged place for meetings of the court of scholars created around the prelate. In addition, the cycle of frescoes dedicated to the myth of Ceres, goddess of agriculture, obviously related to the surrounding agricultural territories of Bagnaia's region, alludes to the cardinal's administrative function, thus revealing the dual connotation, both erudite and political, of the decoration. This essay proposes a synthetic analysis of the iconographic programme of the ceiling of the loggia, here attributed to Luzio Luzzi and other painters from Perino del Vaga's circle, paying attention to their connections with the functions of the palace, at once a place of vacation and exercise of power.

Parole chiave (IT)

Palazzo della Loggia, Bagnaia, cardinale Niccolò Ridolfi, Cerere, Luzio Luzzi

Keywords (EN)

Palazzo della Loggia, Bagnaia, cardinal Niccolò Ridolfi, Ceres, Luzio Luzzi

Profilo biografico (IT)

È storica dell'arte e Dottore di Ricerca (Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne / Université de Montréal, 2023). Nei suoi studi si è concentrata sull'analisi delle rappresentazioni del mito di Cerere nell'arte europea della prima modernità e sulle decorazioni monumentali del Cinquecento. I suoi assi di ricerca vertono essenzialmente sulle tematiche dell'iconografia pagana e agricola e sull'interpretazione in chiave politica, religiosa e sociale dei temi figurativi della fertilità e dell'abbondanza. Ha tenuto corsi presso l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne e ha ricevuto diverse borse di studio. Nel 2018, la sua tesi magistrale, incentrata

sul ciclo decorativo della loggia del Palazzo Vescovile di Bagnaia, ha ricevuto il premio Michel de la Chenelière Art et Culture del Musée des beaux-arts de Montréal. Sta ultimando una monografia dedicata alle decorazioni dell'intero palazzo.

Il palazzo 'cittadinesco' del cardinale Alessandro Farnese a Caprarola

BRUNO ADORNI

Il Palazzo Farnese di Caprarola, pentagonale come una fortezza, ha avuto la fortuna di essere apprezzato mentre era ancora in corso di completamento da Giorgio Vasari, che ne descrive l'architettura soprattutto sotto l'aspetto distributivo e ne trascrive il programma iconografico delle pitture di Annibal Caro, e da Daniele Barbaro,

> persona molto esquisita nelle cose dell'architettura; il quale mosso dalla gran fama di questo palazzo, per non se n'andar presso alle grida, venne à posta a vederlo; & havendolo considerato a parte à parte, & inteso minutamente dall'istesso Vignola l'ordine di tutti i membri di si compita machina, disse queste parole: *Non minuit, immo magnopere auxit praesentia famam*. Et giudicò in quel genere, & in quel sito non potersi far cosa più compita[1].

Dopo la morte del Vignola (il 7 luglio 1573), il cardinale Alessandro Farnese, che voleva un suo giudizio «senza niuna adulatione», volle un sopraluogo alla fabbrica, ormai quasi completata, da parte di Bartolomeo Ammannati che con abilità cortigiana e forse per amicizia e stima dell'architetto con il quale aveva collaborato a Villa Giulia, fece una lettura molto calzante e raffinata soprattutto della scala elicoidale principale e dell'abilità del Vignola nel pensarla[2].

Come è noto, l'architettura caprolatta nel Cinquecento venne apprezzata anche da papa Gregorio XIII nel 1578[3], da Michel de Montaigne e in qualche modo persino dal severo cardinale Carlo Borromeo che avrebbe esclamato «che sarà il Paradiso!» seppure poi, ricordandosi di essere un campione della riforma cattolica, avesse aggiunto il predicozzo «Oh meglio sarebbe stato aver dato a Poveri tanto denaro spesovi»[4]. Il 'Gran Cardinale' non si fece prendere alla sprovvista e gli spiegò che la carità è meglio darla sotto forma di lavoro e per di più di grande qualità e appagante come nel caso in questione.

Ma dal coro degli estimatori, sembra defilarsi insinuando qualche riserva culturale, non moralistica, sul carattere dell'operazione proprio un appartenente all'*entourage* farnesiano, Torquato Conte, duca di Poli, che, al cardinale che lo invitava a Caprarola per avere consigli sul parco appena iniziato (probabilmente il 'Barco' pentagonale per la caccia a sud del paese, verso Roma), rispose con una vivace lettera che non poteva andare subito ma che sarebbe andato appena possibile, tanto più che vi avrebbe trovato Vicino Orsini: «et mi piace che ci sia il s.^{or} vicino per vedere se potessimo con li nostri infiniti capricci, fare stare arrieto questo vitruvio invigniolato, et dare un poco di loco al grottesco in questa fabrica del tuta boscareccia, lasciando un poco da parte queste citadinesche magnificentiae»[5]. Davvero siamo introdotti in modo

1. Danti, 1583.
2. Lettera scritta da Firenze al cardinale Farnese il 7 luglio 1576, pubblicata da Ronchini, 1865, III, pp. 371-373.
3. Cfr. la dettagliata descrizione di Fabio Arditio dell'alloggiamento del papa (nella sala dei Fasti Farnesiani) e della sua visita alle stanze dell'appartamento del cardinal Farnese, del sottostante appartamento dei prelati e delle «stanze da basso sotto il cortile, ove sono le cucine, le dispense e li tinelli, il forno, il molino e ai giardini», pubblicata da Arditio, (1578) 1920. Sebastiani, 1741, p. 12, negli scantinati aggiunge giustamente il 'Bagno, o sia stufa' del cardinale. Cfr. anche la lettera del 20 settembre 1578 alla corte gonzaghesca relativa al soggiorno del papa a Caprarola pubblicata in Sogliani, 2017, pp. 108-109.
4. Riportato da ivi, p. 120; riportato con parole un po' diverse anche da Drei, 1954, p. 158. In mancanza di fonti precedenti, si potrebbe pensare a una interpolazione della nota lettera del card. Carlo Borromeo al card. Francesco Gambara del 30 gennaio 1580 conservata nella Biblioteca Ambrosiana = BA, *Carteggio Borromeo*, a Milano come la risposta del 27 febbraio 1580). Diversamente la racconta Giussano, 1610, libro ottavo, p. 635, in un contesto che vuole dimostrare il grande disprezzo del santo per le cose terrene: «Passando una volta per Caprarola, luogo delitiosissimo della Serenissima casa Farnesa, entrò subito nelle stanze per lui preparate, né da quelle uscì mai, per vedere le magnifiche fabriche, né l'ampiezza, & amenità de' vaghi giardini, né cosa veruna, del che ogn'uno restò stupito; e discorrendo con esso lui un Prelato, della magnificenza di quei edificij, come se questi discorsi non gli piacessero, lo fece tacere, dicendo: *bisogna edificare case eterne, e permanenti, e cercare edificij più alti*». Prosegue rispondendo, in quel di Vigevano, a chi gli consigliava di realizzare un giardino presso il palazzo arcivescovile per poter talvolta riprendersi dalle fatiche che *Il giardino del Vescovo deve essere la Sacra Bibia*. E subito dopo viene la sgridata al cardinale Gambara per la villa a Bagnaia che conosciamo più precisamente tramite la sua lettera del 30 gennaio 1580 conservata nella BA, *Carteggio Borromeo*, a Milano, come la risposta del 27 febbraio 1580).
5. Lettera del 4 agosto 1569 (Archivio di Stato di Parma = ASP, *Carteggio Farnesiano estero*, *Roma*, b. 459).
Pubblicate per intero in Adorni, 2005, pp. 94-96. Su Torquato Conti cfr. ivi, nota 9 e naturalmente la voce relativa di Polverini, 1983. Sulla Villa Catena a Poli cfr. Liserre, 2008, pp. 141-147.



Fig. 1. Caprarola, Palazzo Farnese visto dal rettifilo progettato dal Vignola in funzione della visione assiale della facciata d'ingresso (fotografia dell'autore dei primi anni Settanta del secolo scorso).

nella pagina a destra

Fig. 2. Jacopo Barozzi da Vignola (copia da), P*lanimetria generale di palazzo Farnese a Caprarola con i due giardini quadrati e la complessa sistemazione a piazze e scale fino all'imbocco del rettifilo* (Parma, Archivio di stato, *Mappe e disegni*, vol. 49, n.22).

improvviso ed efficacissimo nell'ambito di un'amichevole ma accalorata disputa sul carattere che doveva avere l'architettura e la vita di 'villa'. Vicino Orsini e Torquato Conti, che erano stati entrambi in frequente contatto su temi villerecci con Annibal Caro, contestavano coi loro «infiniti capricci» punto per punto il modo troppo cittadino e magniloquente di affrontare il tema da parte di Vignola e del Cardinale.

La fortuna critica del palazzo continua per tutto il Barocco: si pensi alle numerose e complesse incisioni, dalla splendida *Scenografia generale* di Lemercier del 1608, alle varie tavole del Villamena del 1617, ai numerosi disegni di Gabriele Valvassori stampati da Domenico de Rossi nel III volume dello *Studio d'architettura civile* del 1721, una sorta di summa del Barocco e dei suoi ascendenti fra i quali si privilegiano significativamente Vignola e Michelangelo.

Charles Nicolas Cochin a metà Settecento avvertiva uno scarto eccessivo fra gli «arabeschi dipinti con tratto molto leggero» e il «gusto molto razionale» di «questa architettura maschia»[6]. Un giudizio forse fine ma difficile da accettare. Per il cardinale certamente era obbligatoria la decorazione pittorica: da quella più decisamente esplicita nell'illustrare i fasti Farnesiani, alle allusioni mitologiche ed emblematiche al casato. Il Vignola poi semmai potrebbe essere stato infastidito da palate di stucco alla Fontainebleau.

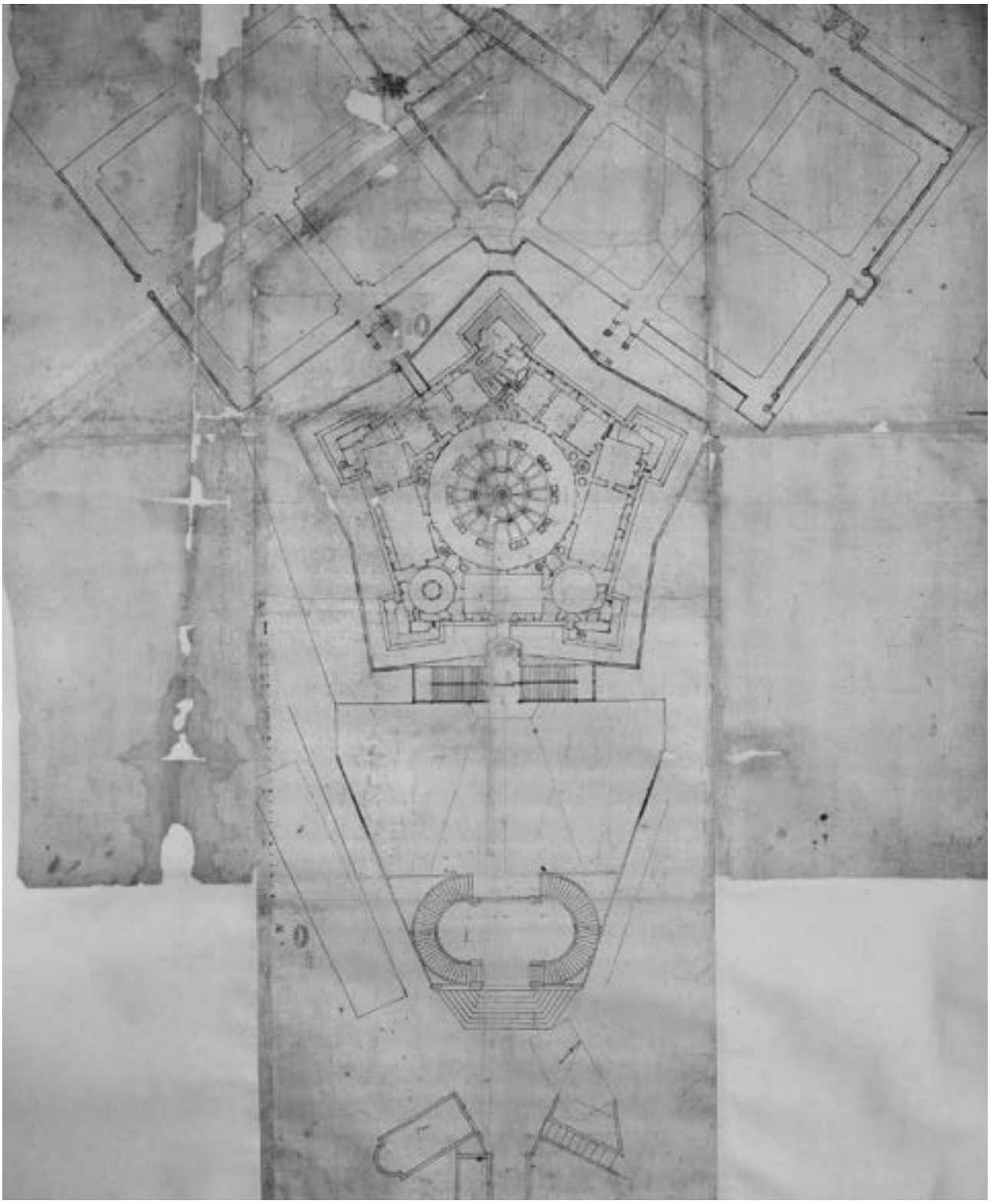
Caprarola è elogiata, una volta tanto, dal 'censore' pre neoclassico, Francesco Milizia (soprintendente alle reali fabbriche farnesiane in Roma dal 1775 al 1786[7]), mentre il palazzo penetra addirittura nel romanticismo con la descrizione di Augustus J. C. Hare aiutata dalla particolarità del paesaggio e dallo stato di abbandono[8].

«Se ogni ciclo di cultura si volesse considerare espresso in un monumento tipico, la villa di Caprarola potrebbe prendersi come la formula suprema del nostro Cinquecento a quel modo stesso che la cattedrale di Chartres ci appare una sintesi del Medio Evo. E non tanto sotto la specie della Bellezza (eppure, che cosa è più splendido della reggia d'Alessandro Farnese, alzata sopra il suo castello di baluardi, di scalinate, di terrazze, come sfaccettato diamante nel suo castone?), quanto perché le sue decorazioni interne furono eseguite secondo un programma che dà l'essenza del mondo cinquecentesco proprio come le statue e i bassorilievi di Chartres, ciascuno al suo luogo preordinato dal grande sistema scolastico, ci mettono sotto gli occhi tutto il pensiero medioevale. Bibbia dei poveri la gran cattedrale; in un altro secolo, in un altro clima, abbiamo in Caprarola il breviario dei superbi cardinali, l'orologio dei principi, la Bibbia dei ricchi»[9].

Queste righe nel bel saggio su Caprarola pubblicato nel 1975 ma scritto nel 1940 da Mario Praz danno bene il senso della *plenitudo temporum* e del valore topico del palazzo farnesiano nel Cinquecento.

Le analisi degli specialisti di Vignola e numerose monografie e saggi sul palazzo di Caprarola e i suoi giardini[10], permettono una lettura accurata e a tutto ton-

6. Cochin, 1751.
7. Voce *Milizia Francesco* di Manfredi, 2010.
8. Si rimanda all'eccellente storia della critica, soprattutto architettonica, del palazzo Farnese a Caprarola, con funzione anche antologica, che è stata scritta da Portoghesi, 1996, pp. 171-191.
9. Praz, 1975, p. 82.
10. Willich, 1906; Lotz, 1939; Walcher Casotti, 1960; Lotz *et al.*, 1975; Adorni, Frommel C.L., Thoenes, Tuttle, 2002 legata alla bella mostra tenuta a Vignola, Fagiolo, 2007; Walcher Casotti, 2007; Adorni, 2008, l'affascinante lettura di Venturi (1939), ma anche gli studi almeno parzialmente ostili di Giovannoni, 1931, pp. 237-270, e di Tafuri, 1967 (1968), gli studi complessivi sul palazzo di Labrot, 1970, di Faldi, 1981 e di Portoghesi, 1996, i preziosi apporti di Benedetti, 1969 (1970) e di Partridge (1970 e 1971), il minuzioso e sistematico lavoro documentario di Fagliari Zeni Buchicchio (1985-1986 e 2002), i saggi ridondanti di significato di Fagiolo, 1988 e di Partridge, 2001, l'atlante storico di Guidoni, Petrucci, 1986, il volume di Passini, 2002; Affanni, Portoghesi, 2011; Riccio, Trani, 2013.
D. Catalano, A. Trani, 2014.
Ricci, Bilardi, 2020.



do della complessa operazione di Vignola a Caprarola, del suo inserimento sapiente del prisma pentagonale del palazzo nel paesaggio urbano e naturale.
Pensando al 'Grande Cardinale' e al Vignola, viene da dar ragione a Filarete quando scrive che il committente è il padre e l'architetto la madre dell'architettura[11], ovvero che l'opera difficile del progettista, anche dal punto di vista compositivo e linguistico, può essere facilitata dalle richieste chiare e ben maturate del 'signore'. Se può essere anche vero quel che forse pensava

Liberati, 2023.

11. Filarete, 1972, t. I, pp. 40-41.



Fig. 3. Caprarola, Palazzo Farnese, ingresso alla scala a chiocciola principale dal salone d'ingresso a livello cantine (fotografia dell'autore dei primi anni Settanta del secolo scorso).

Fig. 4. Caprarola, Palazzo Farnese, scala a chiocciola principale che porta all'appartamento del cardinale Alessandro, scorcio dal basso (fotografia dell'autore).

nella pagina a destra

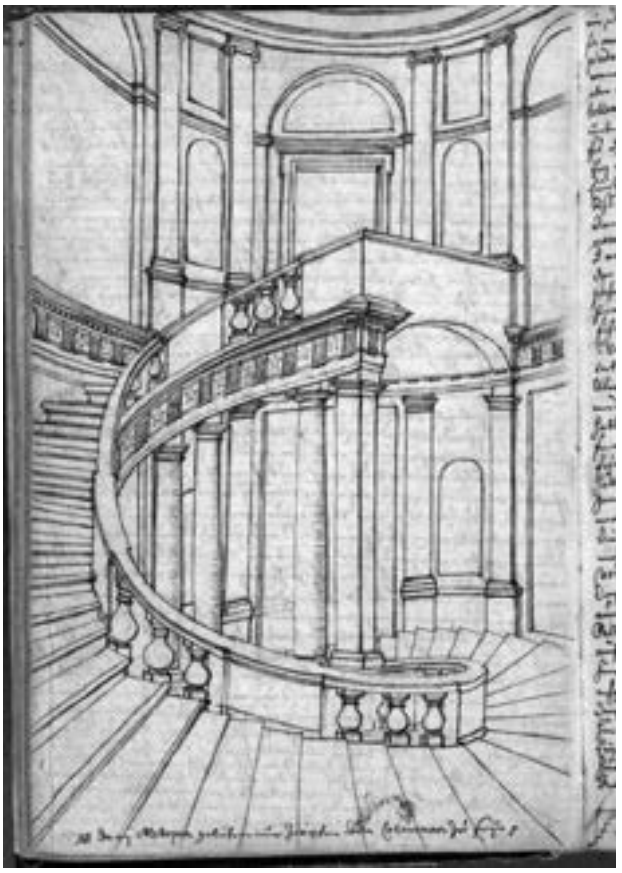
Fig. 5. Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), T*accuino del viaggio del 1687-1688*, p. 38, parte terminale della rampa della scala a chiocciola principale.



Michelangelo, cioè che i Farnese non capissero in fondo un gran che dell'arte, non dovrebbe esserci dubbio che essi (soprattutto Paolo III e il nipote Alessandro) avessero idee ben precise sull'uso 'politico' dell'arte e dell'architettura, collaborando efficacemente, coll'aiuto di letterati, consiglieri artistici e corrispondenti di vario tipo, a creare la pienezza del risultato[12].

Per privilegiare la visione del palazzo già in posizione dominante, il cardinale e Vignola, hanno tagliato in due il paese (in Corsica e Sardegna) con il rettifilo, con un operazione che naturalmente richiama l'apertura di via dei Baullari a Roma da parte di Paolo III in funzione della visione a cannocchiale dell'ingresso del palazzo Farnese e in qualche modo anche l'allungamento di via del Corso verso la 'torre' di Paolo III all'*Ara Coeli* in Campidoglio con però un più complesso e raffinato ampliamento finale di un sistema di rampe di scale e piazze allo stesso tempo scenografico e controllato geometricamente a incastonare il pentagono del palazzo nell'intorno urbano e naturale. Lo

12. Cfr. Robertson, 1992, cap.V, *The Advisers*; Adorni, 2023.



si ricorda con la efficace *ekphrasis* descrittiva di Adolfo Venturi che in un certo senso vivifica quanto sostenuto da Vignola che, secondo Milizia, «confessava che la scienza della Prospettiva gli aveva aperto l'ingegno per l'arte di fabbricare»[13]:

> Terrazze sopra terrazze, scalinate su scalinate, articolati sviluppi di rette e di curve, sembrano trasportare in alto, su braccia trionfali, la principesca dimora di Alessandro Farnese, che è la più sicura smentita alla definizione di freddezza rimasta impressa sul nome di Giacomo Barozzi. Natura e arte mai furono immedesimate con maggiore slancio fantastico di questa impalcatura vivente di scalee e terrazzi, che nei suoi rapidi sbalzi riassume tutte le libere energie del terreno in ascesa[14].

Questa lettura che quasi unifica l'architettura con il suo utilizzo cerimoniale, dove il palazzo diventa la mega portantina del grande cardinale, aiuta a precisare meglio l'anticipazione di Vignola al Barocco anche nel versante 'gran teatro del mondo'.
L'ariosa piazza trapezoidale che, memore della piazza del Campidoglio, deforma il cortile del Belvedere e il palazzo pentagonale che, come ha subito avvertito Michel de Montaigne, dal rettifilo viene percepito come parallelepipedo («La forma cincangola [pentagonale], ma la quale pare quadratissima agli occhi»), richiamano, come si accennava, la sapienza prospettica di Vignola, pittore, disegnatore per tarsie lignee e autore de *Le due regole della prospettiva pratica*. Il controllo geometrico e prospettico che da continuità fra il blocco del palazzo e l'intorno urbano e naturale (splendidamente rappresentato dalla planimetria conservata all'Archivio di Stato di Parma, *Mappe e disegni*, vol. 49, n. 22, non autografa ma quasi certamente copia di un originale di Vignola) sembra anticipare l'indivisibilità tra architettura e intorno urbano che caratterizza tanta architettura barocca[15].
Peraltro questo non vuol dire che si cercasse un legame intimo, sensuale e spirituale, particolarmente intenso con la natura oppure un legame bonariamente paternalistico coi caprolatti. Sembra aver ragione Labrot quando sostiene che il Palazzo di Caprarola «se présente à nos yeux comme un ensemble clos, de très grande tension, en rupture avec la nature comme avec les hommes»[16]. E ancora quando scrive che «La loggia du piano nobile est la loggia de la Farnésine de Peruzzi. Mais elle n'introduit plus au jardin. Elle présente au monde le propriétaire et lui assure une agréable surveillance de l'espace»[17]. Ma come biasimare il 'Gran Cardinale' se non si accontenta di un pur discreto giardino, potendo dominare uno sterminato paesaggio dal monte Soratte al *Caput mundi*? L'opposto dell'immergersi nella chiusa natura di fondovalle, seppure popolata di mostri e riferimenti esotici, di Vicino Orsini, per spogliarsi delle convenzioni sociali delle corti.
Un po' diverso (ma non del tutto) è stato l'atteggiamento di Vignola e dei Farnese con il contemporaneo palazzo piacentino dove, con facciate tetragone, hanno probabilmente voluto chiudersi alla città che si era macchiata dell'uccisione del primo duca Pier Luigi e riservare alla vita di corte lo splendido teatro nel cortile e la serie di logge posteriori che si aprono al giardino (anche se poi non si è realizzato come del resto gran parte del palazzo stesso), al re dei fiumi e all'oltre Po lombardo come decanta De Marchi[18].
Nel percorrere la fluidità spazio-temporale della splendida scala elicoidale che porta agli appartamenti del cardinale, pieni dei luoghi e dei fasti farnesiani, di mitologia più o meno legata alla famiglia, di scienza

13. Milizia, 1785, p. 28.
14. Venturi, 1939, p. II, p. 718.
15. Il tema torna spesso in Walcher Casotti, 1960, per esempio pp. 71-78, pp. 125-126 ed è messo a fuoco da Bruschi, 2002, pp. 19-21.
16. Labrot, 1970, p. 127.
17. Ivi, p. 13.
18. Riportato in Adorni, 1982, pp. 203-204.

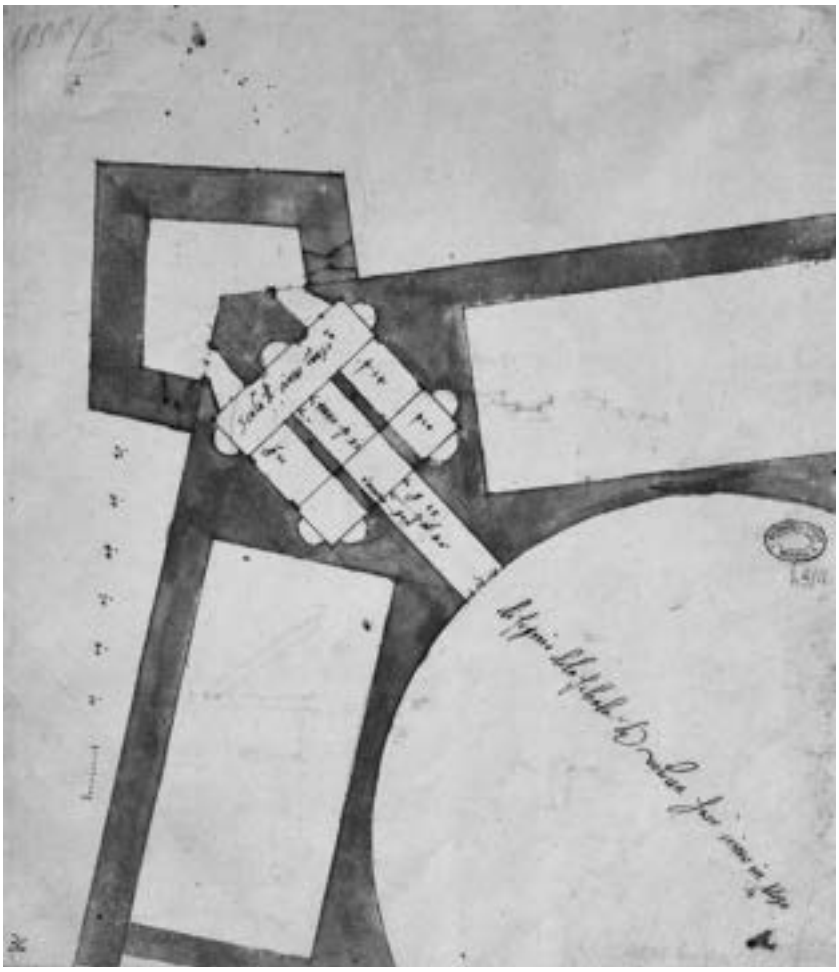


Fig. 6. Jacopo Barozzi da Vignola (da Nanni di Baccio Bigio?), *Studio per la scala principale del palazzo Farnese a Caprarola* (Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, vol. 49, n. 11 recto).

Fig. 7. Francesco Paciotto, *Pianta del piano terreno del palazzo Farnese a Caprarola con proposte di modifica al progetto del Vignola* (Napoli, Archivio di Stato, *Piante e disegni*, cart. XXI, n. 8).

e cultura, di una miriade di stemmi, emblemi, simboli e allegorie e, negli ambienti più privati, di storia sacra[19], ci si lascia guidare da Bartolomeo Ammannati: «Vidi poi la bella scala, ampia e magna, parimente in quel luogo, e di quella forma necessaria per mostrar il disegno e l'arte, e come si possono girar le pietre con gratia e soavità; facendo così vedere come habbia bisogno l'architetto degli studi d'Euclide»[20]. Vignola complica la 'lumaca' bramantesca del Belvedere coll'uso dei bassi gradini, della balaustrata, del binato dorico (proiettato radialmente sul cilindro perimetrale tanto da potervi frammettere delle nicchie) con i triglifi esattamente sovrapposti alle colonne e con le metope, che corrispondono all'interasse delle stesse, esattamente eguali alle altre, a dare una continuità assoluta anche di ritmo al nastro della trabeazione obliqua[21]. La scala si interrompe subito dopo la porta d'uscita al cortile e agli appartamenti del cardinale per lasciare percepire nella sua completezza la cupola affrescata sopra la travata ritmica in peperino grigio-verde del tamburo. Pensando alla discesa, l'occhio del cardinale non veniva offeso dalla luce che è laterale e indiretta nelle tre camere di luce, di più o meno albertiana memoria, dietro agli archi del tamburo, quasi fossero quinte teatrali[22].

Sarà soprattutto questa scala di Vignola a essere ricordata in quelle ellittiche di Mascherino nel Palazzo del Quirinale e di Borromini (?) nel Palazzo Barberini.

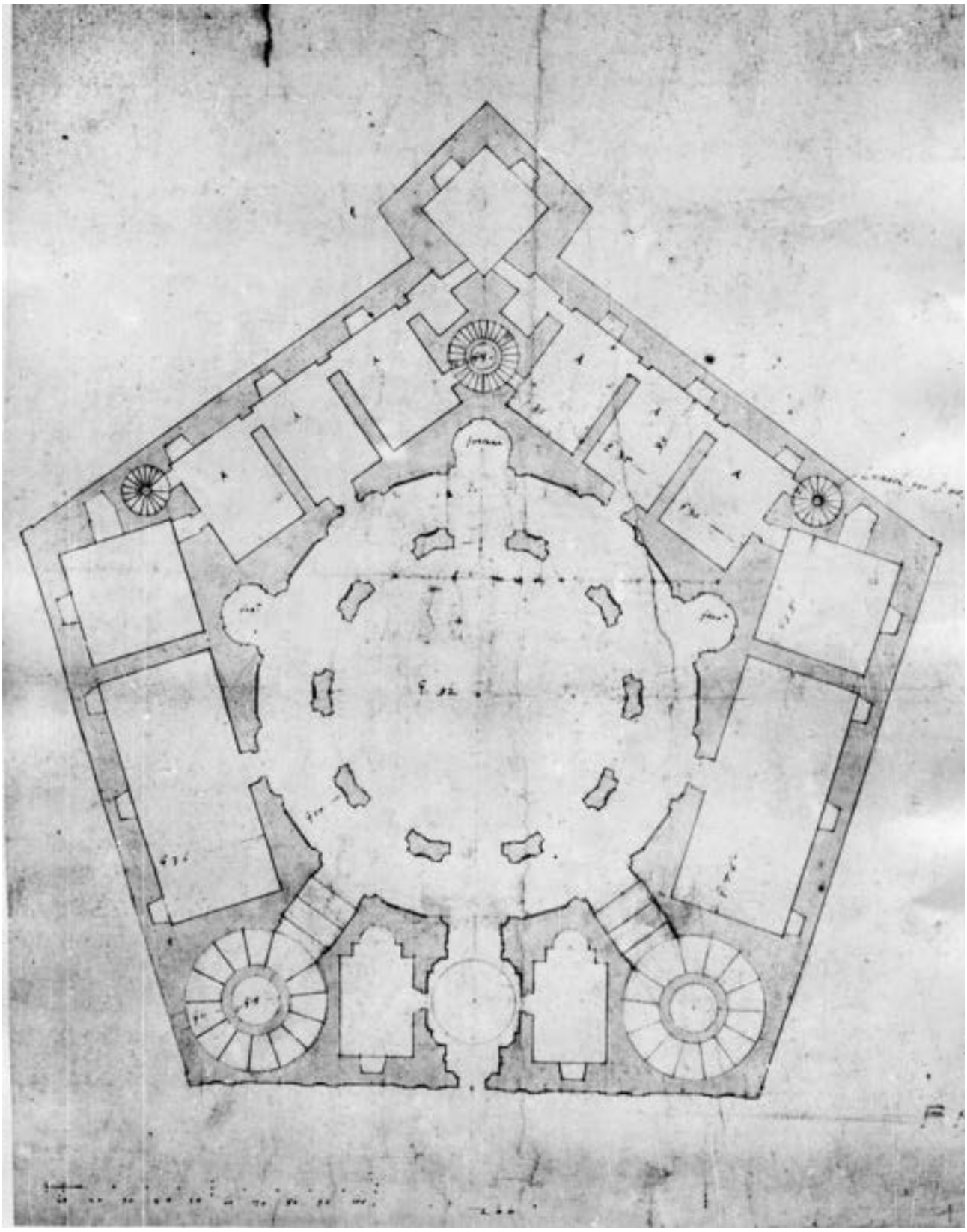
L'inizio della scala 'regia' si intravede dalla grande sala d'ingresso a livello del piazzale trapezoidale da dove entrava il cardinale con il seguito superando il piccolo dislivello rispetto alla stessa con una probabile interpretazione del 'teatro' fra il primo e secondo livello del cortile bramantesco del Belvedere in posizione invertita nel percorso rispetto all'altra più sicura ripresa

19. Si veda la bella disposizione della materia nel testo e nella illustrazione in Faldi, 1981.

20. Lettera cit. in nota 2.

21. Vasari, che ha visto il palazzo ancora in costruzione o forse solamente dei progetti (preliminari?), sbaglia, confondendosi probabilmente colla chiocciola del Belvedere, affermando che nella scala si usano quattro ordini architettonici: «e la detta scala si regge tutta sopra colonne doppie, con cornici che girano in tondo secondo la scala, che è ricca e varia, cominciando dall'ordine dorico, e seguitando il ionico, corinto e composto, con ricchezza di balaustri, nicchie, ed altre fantasie che la fanno essere cosa rara e bellissima» (Vasari, (1568) 1967-1969, vol. V, p. 571).

22. Camere di luce verranno usate sopra le cappelle laterali nella navata unica della chiesa gesuitica di San Michele a Monaco di Baviera (ultimo quarto del Cinquecento).



dal cortile del Belvedere della scala esterna a doppia rampa laterale contrapposta. Arrivati finalmente alla scala elicoidale,

> «l'effetto di maggior sorpresa e ammirazione è destato nei due nodi fondamentali del percorso; all'inizio quando irresistibile è la tentazione di guardare in alto verso il pozzo dove l'elica si snoda, con la forza verticale di una fiammata; e all'arrivo quando, usciti dal corridoio elicoidale, lo spazio compresso si dilata nella imprevedibile ampiezza di un tamburo luminoso coperto da una cupola smagliante di colore. Il passaggio dall'ordine

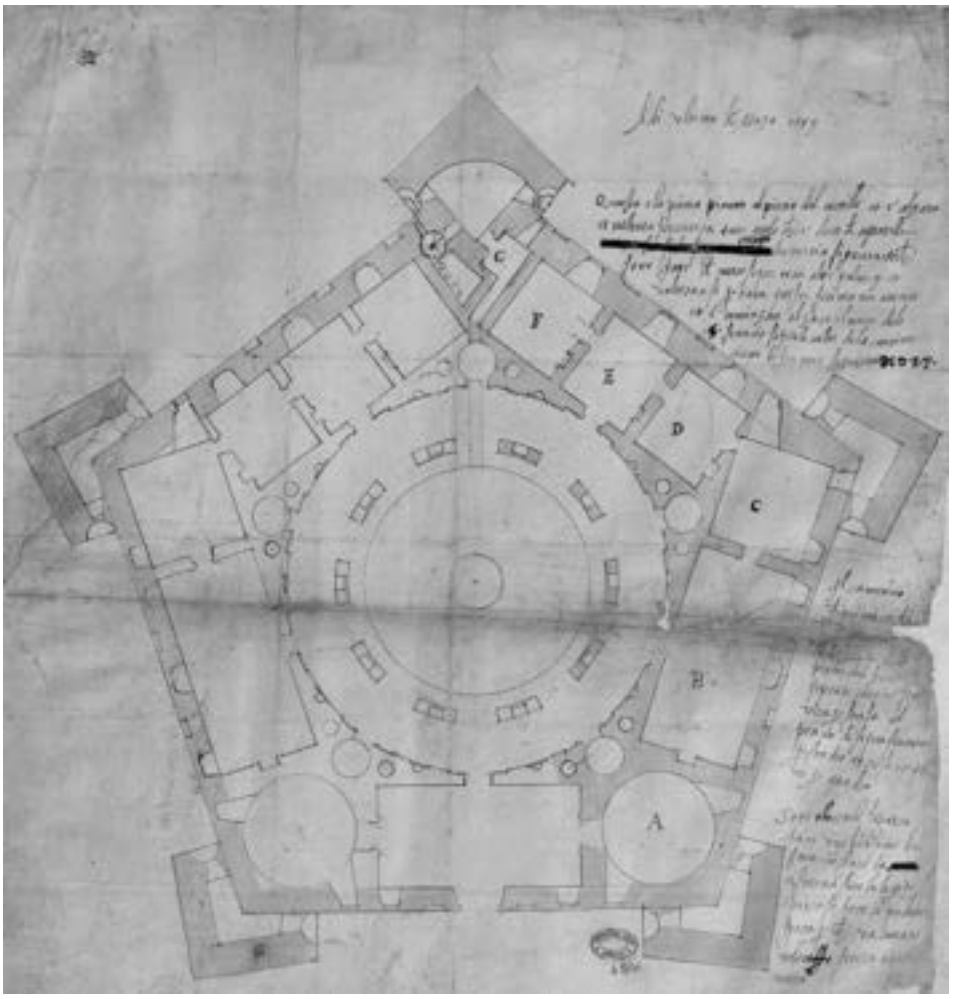


Fig. 8. Jacopo Barozzi da Vignola, *Pianta al piano del cortile del palazzo Farnese di Caprarola con lo stato dei lavori al 31 maggio 1559* (Parma, Archivio di Stato, *Mappe e disegni*, vol. 49, n. 10).

nella pagina a destra

Fig. 9. Anonimo della seconda metà del Cinquecento, schizzo prospettico del Palazzo Farnese di Caprarola (Uffizi 1831 A).

Fig. 10. J. Hoefnagel (1542-1601), *Caprarola Arx et Horti Farnesiani*, da Braun G., Hogemberg F., *Civitates Orbis Terrarum*, 1617.

obliquato della rampa alla partitura piana del tamburo è un pezzo di bravura»[23].

Sono da ricordare anche le deliziose scale elicoidali di servizio con la tromba centrale che riprendono probabilmente quella bramantesca che originariamente metteva in comunicazione il coro di Santa Maria del Popolo a Roma con il convento Agostiniano, solamente alzando il nastro del corrimano come Vignola fece anche nel palazzo piacentino[24].

La sofisticata scala 'regia', ma anche la doppia loggia del cortile circolare, dà bene l'idea di come Vignola abbia curato il palazzo di Caprarola in tutti i suoi stadi progettuali e costruttivi, fin nei più minuti particolari, stando il più possibile presente sul cantiere, a differenza del Palazzo Ducale a Piacenza, dove i suoi progetti (solo molto parzialmente realizzati) furono contrastati dal primitivo progettista, Francesco Paciotto, dal soprintendente economico e politico del cantiere, Giovanni Boselli e dallo stesso (in)fido maestro sostituto (suo collaboratore prima del 1562 anche a Caprarola) Giovanni Battista Fornovo, tanto che dovette riprendere in mano il progetto nel 1564[25].

Come il complesso raccordo del rettifilo con il palazzo e come la grande scala elicoidale, anche il cortile rotondo dimostra l'abilità di Vignola nel controllare visivamente lo spazio con il cilindro del doppio loggiato che si apre a terrazzo sugli alloggiamenti arretrati, che seguono il pentagono esterno, della servitù di più alto rango dei Cavalieri e degli Staffieri, invisibili dal piano del cortile e seminascosti anche dalla loggia dell'appartamento del cardinale, a rimarcare il grande distacco sociale dai due appartamenti inferiori, come chiaro anche nella distribuzione degli alloggi più minuti e senza decorazione che si allineano su lunghi corridoi paralleli al pentagono esterno, quasi a caserma[26]. Con questa doppia successiva apertura

23. Portoghesi, 1996, p. 16.

24. Adorni, 2016, pp. 29-30. Una ripresa più vicina alla chiocciola di S. Maria del Popolo,Vignola la realizza nel palazzo comunale di Grotte di Castro (Id., 2008, pp. 188-200).

25. Cfr. Adorni, 1982, pp. 177-348.

26. Peraltro impostati staticamente in modo interessante con lunghi archi longitudinali ribassati incrociati da archi trasversali in modo da non scaricare le forze sulle volte delle stanze sottostanti ma sui muri perimetrali.





verso l'alto, si è ottenuto anche di meglio illuminare la doppia loggia cilindrica degli appartamenti del cardinale e dei prelati.
Dopo essere stati accompagnati per la scala da Ammannati, si può entrare nel cortile con Vasari, che rileva soprattutto i valori distributivi del palazzo:

> Dentro ai cinque angoli del pentagono ha girato il Vignola un cortile tondo, nel quale rispondono con le loro porte, tutti gli appartamenti dell'edifizio; le quali porte, dico, riescono tutte in sulla loggia tonda che circonda il cortile intorno, e la quale è larga diciotto palmi […] ed intorno alla loggia, negli angoli che fanno il sesto del tondo, sono quattro scale a chiocciola che vanno dal fondo del palazzo per fino in cima, per commodo del palazzo e delle stanze, con pozzi che smaltiscono l'acque piovane e fanno nel mezzo una cisterna grandissima e bellissima; per non dire nulla de' lumi e d'altre infinite commodità che fanno questa parere, come è veramente, una rara e bellissima fabrica[27].

Nella chiarezza e abilità distributiva, Vignola sembra davvero allievo d'Antonio da Sangallo il Giovane (anche al di là della ripresa dell'impostazione planimetrica generale dallo schizzo sangallesco, Uffizi 775 Ar), più che dal complicato Peruzzi, dal quale sembra invece aver assimilato l'abilità nel ricavare scale e latrine negli spazi di risulta. Peraltro, nel binato di semicolonne della travata ritmica della loggia superiore del cortile Vignola può aver ricordato una delle due soluzioni peruzziane nel cortile tondo progettato per il palazzo del conte Orsini di Pitigliano dentro le rovine delle terme di Agrippa a Roma (Uffizi, 456 Ar) forse legato a Pier Luigi Farnese, marito di Girolama Orsini[28].

Da Rocca a Palazzo per una grande corte cardinalizia

Rispetto all'originaria impostazione della rocca, presumibilmente su due soli piani come si deduce dalla sezione di Peruzzi (Uffizi 500 Ar), Vignola ha aggiunto un piano sotterraneo per i servizi e due piani superiori, arretrati rispetto al cortile, per i "cavalieri" e per gli "staffieri". Egli ha fatto scavare nel tufo anelli concentrici (quasi fosse un bersaglio per il motto farnesiano ΤΩΣ ΛΟΥ ΒΑΛ, 'colpisci così'). Al centro il cilindro della cisterna, che raccoglie l'acqua piovana del palazzo attraverso il mascherone-inghiottitoio realizzato nel 1578. È un tema interessante che richiama il mascherone-sfiatatoio della Villa Rotonda di Palladio e che trova un riferimento al bellissimo disegno di Giulio Romano con l'Oceano (Chatsworth, Devonshire Collection, cat. No. 111)[29] e una complicata amplificazione nel disegno per il cortile del Palazzo di Caprarola conservato all'Albertina di Vienna[30].
Il Bicchiere fa da colonna centrale alla grande volta anulare ribassata, larga come il cortile soprastante, con al colmo dieci grate radiali ai pilastri delle logge del cortile, a illuminare e arieggiare il grande spazio, probabilmente ispirato alla cripta del mausoleo di Ro-

27. Vasari, (1568) 1967-1969, vol. V, p. 572.

28. Wurm, 1984, p. 147. In Bentivoglio, Valtieri, 2022, p. 119 si ipotizza che quel palazzo potesse essere per Pier Luigi Farnese che nel 1519 sposò Girolama Orsini di Pitigliano; dati documentari in Bentivoglio, 2016, nota 8 a pp. 2-3.

29. Hartt, 1958, vol. 2, ill. 145.

30. Wien, Albertina, AZ.Italien 25, pubblicato da Partridge, 2001, p. 266, che dubitativamente lo attribuisce a G. B. Bianchi autore del mascherone inghiottitoio. Insieme a altri disegni di grottesche nella stessa collezione viennese (AZItalien, 26, 27, 28, 30) mi sembra attribuibile alla bottega di Francesco Salviati.

molo, figlio di Massenzio[31]. Questo spazio è circondato da un sostegno divisorio sempre circolare che fa da fondazione ai pilastri delle logge del cortile. Infine l'ultimo anello (corrispondente alle logge) forma una sorta di criptoportico antico con le bocche di lupo che partono dalle grate poste sotto gli archi e i pilastri delle logge del cortile per dare anch'esse luce e aerazione agli scantinati. Quest'ultimo anello esterno fa da corridoio distributivo per gli ambienti ricavati, come quelli superiori, fra la zona circolare e il pentagono esterno, dove sono ricavate (perlomeno nella soluzione definitiva) due cucine, per il cardinale e per la servitù, e in generale i servizi per la numerosa corte. La servitù lavorava e, in parte almeno, alloggiava in un sistema quasi di spelonche scavate nel tufo che, non è difficile immaginare, avrebbero potuto efficacemente stuzzicare la sensibilità di Dickens.

In base a inventari seicenteschi[32], si possono specificare le funzioni delle stanze nello scantinato nel quale si entrava dal portale del 'Facchino' (che risulta già realizzato nel 1568[33]), che sta a indicare che serviva per il passaggio delle derrate alimentari e di quanto serviva per le cucine, il guardaroba e quant'altro c'era[34], anche se poi verrà utilizzato anche per le carrozze (quando nel Seicento diventeranno usuali) e probabilmente da subito anche dal cardinale a cavallo della mula e dal seguito come sembra indicare la breve rampa che porta dalla sala d'ingresso alla scala elicoidale che va all'appartamento del cardinale Alessandro.

Quindi l'interrato è il piano dei servizi (compreso la 'stufa' del Cardinale con la sua scala riservata e la 'barberia'), con ancora più in basso, sotto la piazza trapezoidale, un tinello, una dispensa e le cantine da vino pregiato. Come si vede sinteticamente nella figura 12, è possibile identificare ogni stanza con la propria specifica funzione: in senso antiorario, la sala tonda n.1, sotto la sala delle guardie, dove si conservavano le vivande e si preparava la carne, n.2 il tinello con camino dove mangiava la servitù su tavoli che coprivano tre lati della stanza, n.3 la 'stanza de' piatti di stagno' evidentemente legata al tinello e alla servitù di più basso rango e dalla quale si accedeva a un pozzo (n.4), n. 5 'stanza del mulino' con una mola da grano, n. 6 'stanza dell'olio' con anfore e orci in terracotta, n.7 stanza 'delli piatti', probabilmente una sorta di guardaroba con i piatti per la mensa del cardinale, i bicchieri di cristallo ma anche strumenti musicali, n.8 'stanza del forno' soprattutto da pane, n.9 'cucina segreta', cioè per il cardinale, con cappe, forni e fornelli, con locali annessi dove potevano trovare alloggio il cuoco e i suoi attendenti posti a guardia dei cibi preparati per il signore, n. 10 'pasticceria', per pasticci di carne e dolci, n. 11 cucina *commune*, cioè per la *Famiglia* ovvero la servitù, con tavole da letto direttamente inchiodate al muro. Pensando soprattutto a quando il cardinale aveva ospiti, è facile avere un'idea della complessità della vita quotidiana in una particolarmente grande corte cardinalizia (confrontabile con quella del fratello Ottavio, duca di Parma e di Piacenza) basata su una rigida etichetta, per cui per esempio la servitù a stretto contatto col cardinale era di estrazione nobiliare. L'acme di questo stile di vita di corte naturalmente si ha nelle descrizioni della vita di re Luigi XIV[35].

La suddivisione sociale del palazzo Farnese a Caprarola è ancora più netta e definitiva che nella famosa vignetta con la sezione trasversale di un palazzo parigino di metà Ottocento che mostra lo stato economico degli inquilini a seconda dei piani[36]. Della servitù più umile negli scantinati si è già detto. Al piano del cortile c'è l'appartamento, suddiviso in estivo e invernale, dei prelati (e per gli ospiti) con entrata dall'ingresso principale splendidamente rappresentato nella *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura* (tavola XXXIII).

Sopra è la residenza del cardinale, pure suddivisa in estiva e invernale, con accesso diretto ai due giardini geometrici quadrati (che sono significativamente a quel piano) tramite ponti un tempo levatoi, e con una parte più riservata legata al torrione, con scale dedicate al suo uso verticale. Sopra si va alla libreria, sotto ai bagni, fino alla stufa del cardinale nell'ipogeo.

31. Come suggerisce Fagiolo, 2007, p. 126. È possibile che Palladio abbia ripreso l'idea della conformazione a fungo della cantina tonda sotto il salone centrale della villa Rotonda (datata 1566-67) che serve per rinfrescare l'aria dello stesso, dallo spazio attorno al *bicchiere* di Caprarola informato da Barbaro (dato che sono allo stesso piano dei servizi come scrive Palladio nei Quattro libri dell'Architettura, Venezia 1570, p. 18: «stanze per la commodità,& uso della famiglia») oppure è una generica ripresa dallo stesso prototipo antico.

32. Cfr. Riccio, Trani, 2011, pp. 363-377.

33. Passini, 2002, p. 80. La denominazione è probabilmente di origine popolare e compare per la prima volta in Balducci, 1910, nota a p. 47.

34. Come i due facchini scolpiti nel portale della dogana a Mantova di Giulio Romano (cfr. Adorni, 2012, pp. 84-85, ill. a p. 88).

35. È certamente utile confrontare l'utilizzo degli spazi negli scantinati di Caprarola con il progetto di Vignola (1560-1561) per il palazzo a Piacenza (1560-61), cioè la semipianta B dell'interrato con la cucina e il tinello della famiglia (servitù) completamente separati dalla «cucina di S. A^{a} S^{ma}» (Margherita d'Austria). Questa poi era addirittura separata da una ruota passavivande dal 'bagno' delle damigelle dove esse «potranno pigliare le vivande per S. Alt.^{za} et portarle di sopra per la lumaca doppia senza essere vedute». Li vicino, Il bagno circolare per Sua Altezza era completamente separato dal resto dello scantinato e accessibile solamente dall'appartamento privato soprastante (Adorni, 1982, p. 208).

36. Texier, 1852, I, 65; Sul significato politico-sociale del palazzo di Caprarola cfr. Labrot, 1970, un po' tutto il volume, ma soprattutto la *Troisieme partie/Le Pouvoir: la description et la norme,* pp. 76-106.

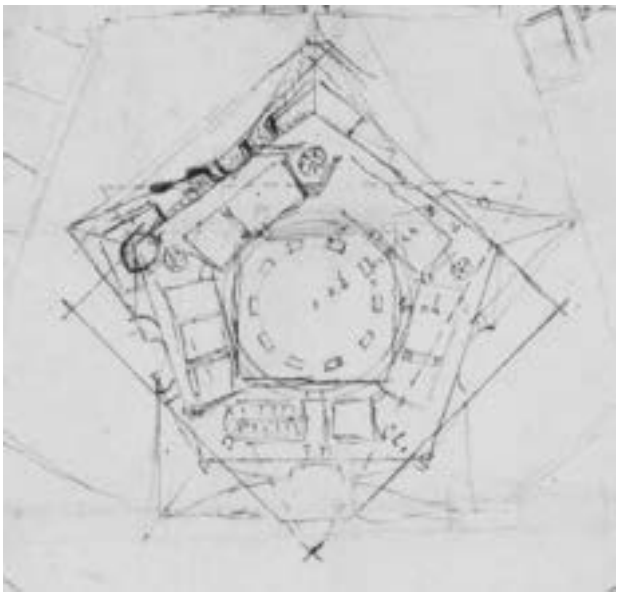


Fig. 11. Antonio da Sangallo il Giovane, *Schizzi per la rocca a Caprarola*, particolare (Uffizi 775 Ar).

Ai piani superiori, come si è accennato praticamente nascosti alla vista dai piani inferiori tramite terrazzo con balaustrata sul cortile cilindrico, ci sono il piano dei Cavalieri con una doppia fila di camere ai lati del corridoio distributivo centrale e sopra il piano degli staffieri con un'unica infilata di stanze sul corridoio poste verso il perimetro esterno del palazzo.
La brutale differenziazione sociale e distributiva dei piani dei Cavalieri e degli Staffieri non poteva non creare qualche problema ad amalgamare la parte alta della facciata esterna del prisma pentagonale con i due più nobili piani inferiori (soprattutto con l'ariosa loggia della sala d'Ercole)[37]. Vignola riesce a rimediare con l'uso dell'ordine composito (annegato in un sistema a fasce) che unisce i due piani superiori, coronato dal cornicione a doppia mensola, nota *griffe* vignoliana, il tutto a scala compatibile con quello jonico dell'appartamento del cardinale.
Una abilità a 'coprire' situazioni interne disomogenee che il maestro confermò nella facciata dei Banchi in piazza Maggiore a Bologna voluta dal vicelegato Pier Donato Cesi e costruita (su progetto probabilmente del 1564) dal 1565 al 1568, quando ancora si stava completando il palazzo di Caprarola[38].

Per il palazzo del cardinal Farnese, si può citare l'equilibrata lettura della Walcher Casotti:

> il ritmo affrettato delle loro aperture [degli ultimi due piani] si contrappone al ritmo lento del piano nobile che grandeggia nel suo solenne spiegamento, ed il cui distacco è di proposito accentuato dalla forte cornice marcapiano e dall'alto stilobate scandito da specchi quadri. Tuttavia, nel passaggio fra questi e le finestre rettangolari e quadrate, riunite da vigorose cornici, Vignola sa imprimere a tutto l'ordine una serrata unità d'effetto, concludendo, in piena coerenza stilistica, la composizione[39].

Considerazioni su alcuni disegni

Per il passaggio non del tutto chiarito da rocca a palazzo (soprattutto fra il 1556 e il 1558, in un momento delicato per i Farnese che stavano cambiando alleanza dalla Francia alla Spagna, suscitando l'ira di papa Paolo IV che prese il cardinale Alessandro a male parole in pubblico, tanto c'egli pensò di allontanarsi da Roma, rimanendo presso il fratello Ottavio a Parma fino alla morte del Carafa nel 1559) e in generale per la storia dell'impegnativo cantiere, si rimanda alla bibliografia[40]. Si accenna qui velocemente alla *vexata quaestio* del rapporto fra i progetti di Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi per la Rocca di Caprarola e il sontuoso palazzo di Vignola, tanto più che risulta ancora incerta per qualche studioso come N. Adams e E. Bentivoglio l'attribuzione degli schizzi del Sangallo a Caprarola[41]. Solamente qualche appunto sugli schizzi di Sangallo sul foglio Uffizi 775 A, veramente molto difficili da decifrare. Si vuole suggerire che il pentagono più esterno non sia necessariamente il recinto del pentagono interno ma ne sia slegato, sia che si tratti di due progetti differenti, sia che siano alternativi fra di loro. Quello esterno sembra una vera fortezza militare anche se con soluzioni fra sperimentali e arcaiche nei bastioni, l'altro piuttosto per

37. Problema di certo peggiorato dal discutibile restauro della fine degli anni Ottanta del secolo scorso con l'aggiunta di incongrue finestre da mezzanino dipinte nei riquadri sotto alle finestre maggiori del piano dei Cavalieri. Altro errore la generale scialbatura bianca a coprire il peperino dell'ordine architettonico.
38. Tuttle, 1993, pp. 68-87, Adorni, 2008, pp. 151-153. A Bologna Vignola usa l'ordine composito per inquadrare e dare slancio ai bassi portici medioevali ai quali sovrappone un mezzanino legato alle botteghe sottostanti. Anche sopra con quel rigido sistema a fasce Vignola riesce a dar ordine a «una marmaglia di finestrelle» (Algarotti) e a stratificazioni scombinate di sopralzi.
39. Walcher Casotti, 1960, p. 77.
40. Si pensi poi che non deve essere stato tanto facile il passaggio sul piano istituzionale e legale in quanto come rocca era sotto il potere di Ottavio anche duca di Castro e Ronciglione e a spese del comune caprolatto come era prassi generale, mentre come palazzo usualmente sarebbe stato a spese del duca e per di più divenne il palazzo del 'Gran Cardinale'.
Si segnalano soprattutto gli studi di Polla, 1983-1987, Fagliari Zeni Buchicchio, 2002, pp. 210-233, Adorni, 2008, pp. 89-104.
41. N. Adams, scheda U 775 A recto, in Frommel C.L., Adams, 2023, vol. II, pp. 149-150; Bentivoglio, Valtieri, 2022, p. 121 e nota 7 a p. 130 dove erroneamente viene indicato il disegno Uffizi 1134 A al posto del 775 A.

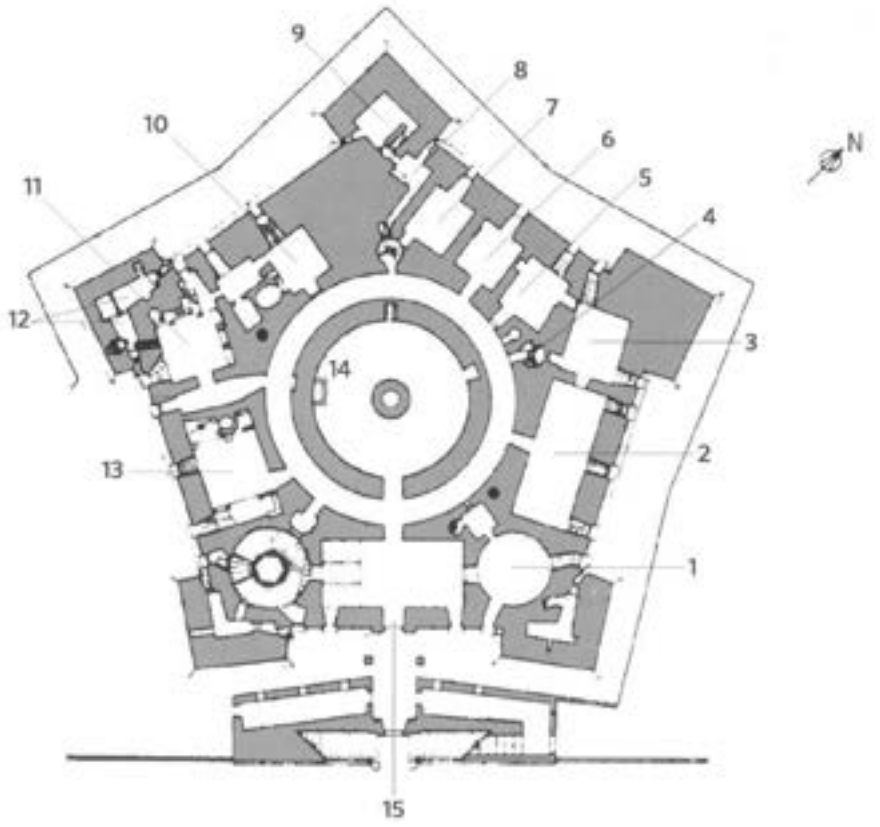


Fig. 12. Cantine del palazzo Farnese a Caprarola con indicazione delle funzioni nei luoghi principali: *1-Dispensa; 2-Tinello per la famiglia; 3-Stanza 'dei piatti di stagno'; 4-Pozzo; 5-Stanza del mulino; 6-Stanza dell'olio; 7-Stanza 'delli piatti'; 8-Stufa del Cardinale; 9-Conserva; 10-Stanza del forno; 11-Cucina del Cardinale; 12-'Pasticceria'; 13-Cucina per la famiglia; 14-Abbeveratoio; 15-Portale 'del Facchino'.*

una villa fortificata un po' come quelle disegnate da Peruzzi[42] o almeno una fortezza con parte abitativa molto pronunciata (come la Castellina di Norcia di Vignola del 1554 per intenderci, più che una fortezza, l'abitazione del governatore apostolico). La fortezza esterna ha una spettacolare difesa dell'ingresso con un rivellino bastionato nella controscarpa e un andamento contorto all'interno della cortina che richiamano disegni per la Fortezza da Basso a Firenze (U 760 A r, 782 A r, 783 A r). Nell'edificio pentagonale interno, Sangallo riversa velocemente un profluvio di idee straordinarie ma difficili da comprendere appieno. Il pentagono è quasi iscritto in uno schema quadrato a sua volta trafitto da un triangolo equilatero tratteggiato. All'interno del pentagono un quadrato (ruotato di 45° rispetto al quadrato esterno, sembrerebbe alternativa al bel cortile circolare con loggiato, cozzando però con la distribuzione pentagonale degli ambienti. Molto interessante il sistema difensivo del pentagono con i puntuti bastioni raccordati da pareti concave che più che rimandare alla porta di Santo Spirito, sembrano un inusuale eco dei disegni michelangioleschi per le fortificazioni fiorentine, quasi ad anticipare *in nuce* la porta a tenaglia del molo nel porto di Genova di Galeazzo Alessi. Estrapolando l'edificio pentagonale dai quadrati e dal triangolo equilatero, è difficile rinunziare a pensare che il Vignola conoscesse questo schizzo e che, se anche improbabilmente non fosse per Caprarola, gli sia servito di partenza per il suo palazzo.

Si spende qui qualche parola anche per il disegno prospettico del palazzo conservato agli Uffizi, 1831 A, pubblicato per primo da Sandro Benedetti[43] e per la planimetria generale, ASPr, *Mappe e disegni*, vol. 49, n. 22. Attribuito dubitativamente al Vignola, il primo disegno nel caso sarebbe o richiamerebbe un progetto preliminare con qualche significativa variante rispetto alla realizzazione: la scala a doppia rampa contrapposta direttamente appoggiata alla parete d'ingresso compresa nella sporgenza dei bastioni che con i merli presentano un tocco medioevale e, ancora più importante, il cortile cilindrico che arriva fino in alto, non arretra al quarto piano dei cavalieri e ancora di più al quinto degli Staffieri. Ma il disegno non sembra davvero del Vignola, e neanche una veloce ma prensile prima idea, ma piuttosto un disegno un po' incerto, pittorico più che architettonico e semplificativo del palazzo realizzato, quasi fosse per un uso illustrativo come la rappresentazione di Hoefnagel che peraltro sembra proprio riprenderne la conformazione terminale del cortile con la bassa loggia con gli archi inquadrati dall'ordine binato e le cinque garitte anche se da

42. Cfr. Frommel S., 2005, pp. 333-351.

43. Benedetti, 1969, p. 6.

un punto di vista diverso chiaramente ripreso dalla rappresentazione del palazzo nella loggia della Palazzina Gambara nella Villa Lante a Bagnaia (1575-78) che però riprende con fedeltà il palazzo realizzato. Le scale nell'incisione sono esterne al fossato e collegate dal ponte levatoio ma con due portali molto banalizzati rispetto a quelli raffinati di Vignola.

Se si fosse tolto qualcosa a Vignola, si cerca di rimediare dandogli la proprietà progettuale della planimetria generale conservata all'Archivio di Stato di Parma, *Mappe e disegni*, vol. 49, n. 22. Considerato un disegno tardo attorno al 1600 da Wolfgang Lotz che lo ha pubblicato per primo[44], che poi ha cambiato idea dopo gli importanti contributi di Partridge del 1970, sostenendo nella monografia sul Vignola del 1975 che «sebbene non autografo, rappresenta il progetto del Vignola per la sistemazione dello sbocco della strada maestra di Caprarola»[45]. Fagliari Zeni Buchicchio lo ha ridatato a fine Cinquecento primo Seicento in base soprattutto alla vicenda, di per sé non dirimente, della casa del 'Bergamasco' che sarebbe stata abbattuta solamente nel primo Seicento[46]. Si ritiene nel giusto Partridge e Lotz, cioè che la bella planimetria, pur non essendo probabilmente autografa, sia una copia del progetto generale di Vignola di inserimento del palazzo nel paese con solamente qualche piccolissima variante rispetto alla realizzazione. La calligrafia non è sua e nemmeno del fidato figlio Giacinto ma sembra cinquecentesca, comunque non è di Girolamo Rainaldi che interverrà all'epoca del cardinale Odoardo sia in chiese del paese sia nel giardino grande del palazzo.

Sui pochi disegni autografi rimasti di Vignola per il palazzo di Caprarola si vuole qui ricordare solamente quello con la scala complessa (ASPr, *Mappe e disegni*, vol. 49, n. 11 recto) precedente al suo capolavoro elicoidale favorito dall'intervento del Paciotto nel 1558[47]. Questa scala potrebbe essere quella di Nanni di Baccio Bigio, preferita dal cardinale a quelle 'scoperte' nel cortile proposte da Vignola e poi censurate da Paciotto perché «toglievano il lume alle loggie et facevano diventare il cortile un pozzo», sostituendole con le due grandi scale a chiocciola, oppure una sua rielaborazione. Si tratta di una scala piuttosto insolita, che sembra trovare analogie precedenti, guarda caso, solamente nella scala verso il giardino di Palazzo Medici in Roma di Sangallo il Giovane (Uffizi, 1259 A v)[48]. Sembra richiamare la scala imperiale all'*Escorial* ma le tre rampe non sono alloggiate in un unico spazio come in quel caso e ogni rampa sembra avere i suoi muri divisori. È cioè del tipo riproposto più volte da Ammannati nel cosiddetto trattato della città (Uffizi 3415A, 3419A, 4514A, in qualche modo anche 3455A)[49]. Nel disegno in questione si intravedono cerchi, non baricentrici al perimetro quadrato della scala ben definita, probabile traccia di una volontà di sostituirla con una scala a chiocciola.

44. Lotz, 1939, p. 85.
45. Lotz *et al.*, 1975, p. 149. Si veda la nota 26 in Adorni, 2008, pp. 202-203.
46. Adorni, Frommel C.L., Thoenes, Tuttle, 2002, p. 220. Fra l'altro la stanza sotto quella della Penitenza non viene registrata come più corta delle altre due. Cosa che l'accomuna al disegno autografo vignoliano con lo stato dei lavori all'ultimo di maggio 1559, evidentemente segnato su una copia del disegno di progetto.
47. Sull'importante parere del Paciotto sollecitato dal cardinale cfr. Adorni, 2008, pp. 92-99.
48. Cfr. Giovannoni, 1959, fig. 237, fig. 239 (restituzione grafica).
49. Fossi, 1970; Kiene, 1995, pp. 194-237.



13



14



15



16

Fig. 13. Il palazzo Farnese a Caprarola dopo l'imbiancatura generale del restauro della fine degli anni Ottanta del secolo scorso che ha coperto il peperino dell'ordine architettonico e delle cornici delle finestre (foto Bruno Adorni).

Fig. 14. Il portale d'ingresso allo scantinato dalla piazza trapezoidale e, arretrato, il portale d'ingresso principale (foto Bruno Adorni).

Fig. 15. Le paraste dell'ordine composito prendono entrambi i piani dei Cavalieri e degli Staffieri, le cui finestre peraltro sono quasi accorpate dalla tangenza delle spese cornici. Molto inopportune le doppie ante dipinte da finestre di mezzanino sotto le reali finestre del piano dei Cavalieri (foto Bruno Adorni).

Fig. 16. Il profondo fossato con la porta d'ingresso allo scantinato con le cucine e i servizi; sopra vi è il portale d'accesso al cortile dei Prelati; sopra ancora s'intravede la loggia del piano del cardinale Alessandro Farnese con l'ordine in peperino a vista, come anche le cornici delle finestre laterali (foto Bruno Adorni dei primi anni Settanta del secolo scorso).

Fig. 17. Il complesso cortile visto dal terrazzo al piano dei Cavalieri (foto Paolo Portoghesi).

Fig. 18. Progetto per il cortile del palazzo con dieci mascheroni sormontati dai gigli farnesiani (bottega di Francesco Salviati?) (Vienna, Albertina, AZ.Italien25).

Fig. 19. Mascherone-inghiottitoio al centro del cortile.

Fig. 20. Mascherone-sfiatatoio al centro del salone circolare della villa Rotonda di Palladio.

Fig. 21. Giulio Romano, L'Oceano (Chatsworth, Devonshire Colletion, cat. No.111).

Fig. 22. Il grande spazio circolare nelle cantine che corisponde al cortile soprastante, con il "bicchiere" che fa da colonna centrale alla grande volta anulare ribassata, a richiamare probabilmente la cripta del mausoleo di Romolo (foto Paolo Portoghesi).



17



19

20

18

21



22

Bibliografia

Adorni, 1982 = Adorni B., *L'architettura farnesiana a Piacenza 1545-1600*, Parma: Battei, 1982.

Adorni, 2005 = Adorni B., «Legami documentari di Vignola con la villa del cardinale Francesco Gambara a Bagnaia e con la Villa Catena di Torquato Conti duca di Poli», in: S. Frommel, 2005, pp. 94-96.

Adorni, 2008 = Adorni B., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano: Skira, 2008.

Adorni, 2012 = Adorni B., *Giulio Romano architetto/gli anni mantovani*, Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Ed., 2012.

Adorni, 2016 = Adorni B., «Bramante e le scale: dalla chiocciola della sagrestia di Santa Maria presso San Satiro a quella del Paradiso», in: *Bramante a Milano e l'architettura fra Quattro e Cinquecento,* atti del convegno di studi (Milano, 28-29 ottobre 2014), pubblicati in *Arte Lombarda*, nuova serie 176-177/2016/1-2, pp. 27-39 29-30.

Adorni, 2023 = Adorni B., «L'immagine per i contemporanei e per la gloria futura: i Farnese e l'architettura», in: Adorni B., Mambriani C. (a cura di), *I FARNESE E L'ARCHITETTURA/Corte, città e territorio da Paolo III a Elisabetta regina di Spagna*, Roma: GBE Ginevra Bentivoglio Editoria, 2023, pp. 15-29.

Adorni, Frommel C.L., Thoenes, Tuttle, 2002 = Adorni B., Frommel C.L., Thoenes C., Tuttle R.J. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano: Electa, 2002.

Affanni, Portoghesi, 2011 = Affanni A.M., Portoghesi P. (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Caprarola, 24 ottobre 2008), Roma: Gangemi editore, 2011.

Arditio, (1578) 1920 = Arditio F., «Il viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia (1578, relazione del 30.07.1579)», in: Orbaan J.A.F., *Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria*, Roma, 1920, pp. 365-418.

Balducci, 1910 = Balducci G., *Il Palazzo Farnese in Caprarola illustrato nella storia e nell'arte*, Roma: Officina Poligrafica, 1910.

Benedetti, 1969 (1970) = Benedetti S., «Sul giardino Grande di Caprarola ed altre note», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, serie XVI-fasc. 91-96, 1969 (1970),

Bentivoglio, 2016 = Bentivoglio E., «Il progetto di Baldassare Peruzzi per gli Orsini di Pitigliano e Nola nell'area delle Terme di Agrippa. Una rilettura archeologico-topografica e architettonica», *Palladio*, 58, luglio dicembre 2016, pp. 5-24.

Bentivoglio, Valtieri, 2022 = Bentivoglio E., Valtieri S., *I Farnese a Viterbo*, Roma: GBE, 2022.

Bruschi, 2002 = Bruschi A., «Prefazione», in: Adorni, Frommel C.L., Thoenes, Tuttle, 2002, pp. 19-21.

Catalano, Trani, 2014 = Catalano D., Trani A., «Le prospettive dipinte di Vignola nel Palazzo Farnese di Caprarola», in: Valenti G.M. (a cura di), *Prospettive architettoniche. Conservazione digitale, divulgazione e studio*, vol. I, Roma: Sapienza Università ed., 2014, pp. 183-199.

Cochin, 1751 = Cochin C.N., *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie,* Paris, 1751.

Danti, 1583 = Danti E., «*Vita di M. Jacopo Barozzi da Vignola, architetto et prospettivo eccellentissimo*», in: *Le due regole della prospetiva pratica di M. Jacopo Barozzi da Vignola con i comentarij del R. P. M. Egnazio Danti dell'ordine de Predicatori, Matematico dello Studio di Bologna*, Roma, 1583.

Drei, 1954 = Drei G., *I Farnese*, Roma: Libreria dello Stato, 1954.

Fagiolo, 1988 = Fagiolo M., «Caprarola: la Rocca, il Palazzo, la Villa», *Palladio*, 1, 1988, pp. 45-66.

Fagiolo, 2007 = Fagiolo M., *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma: Gangemi, 2007.

Fagliari Zeni Buchicchio, 1985-1986 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Giovanni Antonio Garzoni da Viggiù: l'architetto dei Farnese a Caprarola dopo il Vignola», *Biblioteca e società*, 7/8, 1985-1986 (1986), pp. 3-24.

Fagliari Zeni Buchicchio, 2002 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Palazzo Farnese a Caprarola e Altre opere a Caprarola e nel Lazio», in: Adorni, Frommel C.L., Thoenes, Tuttle, 2002, pp. 210-243.

Faldi, 1981 = Faldi I., *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino: Seat, 1981.

Filarete, (1464) 1972 = Filarete, *Trattato di Architettura*, a cura di Finoli A.M. e Grassi L., Milano, 1972 (ed. or. Firenze, 1464).

Fossi, 1970 = Fossi M. (a cura di), *La città/appunti per un trattato*, Roma: Officina, 1970.

Frommel C.L., Adams, 2000 = Frommel C.L., Adams N. (a cura di), *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, vol. II, *Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscriptions*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000.

Frommel S., 2005 = Frommel S., «Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata», in: Frommel C.L. (a cura di), *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Venezia: Marsilio, 2005, pp. 333-351.

Giovannoni, 1931 = Giovannoni G., *Saggi sull'Architettura del Rinascimento*, Milano: Treves, 1931.

Giovannoni, 1959 = Giovannoni G., *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, Roma s.a. [1959].

Giussano, 1610 = Giussano G.P., *La Vita di S. Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di S. Prassede, arcivescovo di Milano*, Roma, 1610.

Guidoni, Petrucci, 1986 = Guidoni E., Petrucci G., *Caprarola (Viterbo)*, Roma: Multigrafica Ed., 1986.

Hartt, 1958 = Hartt F., *Giulio Romano*, vol. 2, New Haven: Yale University Press, 1958.

Kiene, 1995 = Kiene M., *Bartolomeo Ammannati*, Milano: Electa, 1995.

Labrot, 1970 = Labrot G., *Le Palais Farnèse de Caprarola/ Essai de lecture*, Paris : Klincksieck, 1970.

Liberati, 2023 = Liberati G.A., *La Caprarola in versi toscani e latini*, a cura di P.G. Riga, con un saggio di A. Trani, Manziana: Vecchiarelli editore, 2023.

Liserre, 2008 = Liserre F.R., *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Gangemi editore, Roma: Gangemi, 2008.

Lotz, 1939 = Lotz W., *Vignola studien. Beitragen su einer Vignola-Monographie*, Wurzburg: Triltsch, 1939.

Lotz, *et al.*, 1975 = Lotz W., *et al.*, *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola 1507-1573 nel quarto centenario della* morte, Vignola: Arti Grafiche Tamari, 1975.

Manfredi, 2010 = Manfredi T., «Milizia Francesco», in: *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 74, 2010.

Milizia, 1785 = Milizia F., *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Venezia, 1785.

Partridge, 1970 = Partridge L.W., «Vignola and the Villa Farnese at Caprarola», *The Art Bullettin*, 1970, 50, pp. 79-87.

Partridge, 1971 = Partridge L.W., «The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola: part 1», *The Art Bulletin*, 53, 1971, pp. 467-486.

Partridge, 2001 = Partridge L.W., «The Farnese Circular Courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy, and Gender», *The Art Bulletin*, 83, 2001, pp. 259-293.

Passini, 2002 = Passini L., *Caprarola-il paese e la sua Storia*, Roma: Ed. Grafiche Manfredi, 2002.

Polla, 1983-1987 = Polla E., «Anomalie costruttive e dimensionali nel palazzo Farnese a Caprarola», in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 1-10, 1983-1987, pp. 351-364.

Polverini, 2003 = Polverini I., s.v. «Posi, Paolo», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1983.

Portoghesi, 1996 = Portoghesi P., *Caprarola*, Roma: Manfredi, 1996.

Praz, 1975 = Praz M., *Il Giardino dei Sensi*, Milano: Mondadori, 1975.

Ricci, Bilardi, 2020 = Ricci A., Bilardi C., *Cartografia, arte e potere tra riforma e Controriforma/il Palazzo Farnese a Caprarola*, Modena: Franco Cosimo Panini, 2020.

Riccio, Trani, 2013 = Riccio F., Trani A., «Note sulla storia del palazzo Farnese di Caprarola in epoca borbonica e il restauro di Vincenzo Camuccini attraverso i documenti dell'Archivio di Stato di Napoli», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, s. III, 62-63, 2007-2008 (2013), pp. 315-368.

Riccio, Trani, 2011 = Riccio F., Trani A., «Gli inventari seicenteschi: nuove fonti per la storia del Palazzo Farnese di Caprarola/note sulla funzione del piano dei sotterranei», in: Affanni, Portoghesi, 2011, pp. 363-377.

Robertson, 1992 = Robertson C., *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven: Yale University Press, 1992.

Ronchini, 1865 = Ronchini E., «I due Vignola», *Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di Storia Patria per le province modenesi e parmensi*, 3, 1865, pp. 361-396.

Sebastiani, 1741 = Sebastiani L., *Descrizione e relazione istorica del Nobilissimo e Real Palazzo di Caprarola, dedicato alla sacra maestà di Carlo Borbone, Re delle due Sicilie*, Roma, 1741.

Sogliani, 2017 = Sogliani, D., «I Gonzaga e il palazzo Farnese di Caprarola», in: Sogliani D., Togliani C. (a cura di), *Architettura e urbanistica nei carteggi gonzagheschi*, Mantova 2017, pp. 103-118.

Tafuri, 1967 (1968) = Tafuri M., «J. Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma», *Bolletino del CISA Andrea Palladio*, 9, 1967 (1968), pp. 385-398.

Venturi, 1939 = Venturi A., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 11, Milano: Hoepli, 1939.

Vasari, (1568) 1966-1987 = Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Bettarini R., commento secolare di Barocchi PP., 7 voll., Firenze: Sansoni poi S.P.E.S (ed. or. Firenze, 1568).

Walcher Casotti, 1960 = Walcher Casotti M., *Il Vignola*, Trieste: Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, 1960.

Walcher Casotti, 2007 = Walcher Casotti M., *Vignola nel quinto centenario della nascita*, Gorizia: Edizioni della Laguna, 2007.

Willich, 1906 = Willich H., *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strasburg: Heitz, 1906.

Wurm, 1984 = Wurm H., *Baldassarre Peruzzi/Architekturzeichnungen*, Tubingen: Wasmuth, 1984.

Abstract (IT)

Il palazzo Farnese a Caprarola è stato apprezzato subito dagli intendenti di architettura, Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati, Daniele Barbaro e, più tardi, perfino lo sdegnoso Milizia.
Pensando al 'Gran Cardinale' e al Vignola, sembra aver ragione il Filarete quando sostiene che il committente è il padre e l'architetto la madre dell'architettura: l'opera difficile del progettista può essere facilitata dalle richieste chiare e mature del 'signore', aiutato da esperti di letteratura, di giardini e di antichità.
Il rettifilo che taglia in due il paese richiama precedenti imprese farnesiane, con un complesso ampliamento finale a Y a incastonare il pentagono del palazzo nell'intorno urbano e naturale. Non che il cardinale cercasse un legame con la natura o un legame paternalistico coi caprolatti. La loggia non si apre al giardino come nella Farnesina di Peruzzi ma presenta al mondo il proprietario e gli assicura un piacevole controllo dello spazio.
Difficile non condividere l'ammirazione di Ammannati sulla sofisticata scala elicoidale, che conferma l'attenzione continua del Vignola all'edificio in tutti i suoi stadi progettuali e costruttivi, a differenza che nel palazzo Farnese a Piacenza.

Abstract (EN)

The Palazzo Farnese in Caprarola was immediately appreciated by architectural experts, Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati, Daniele Barbaro and even the disdainful Milizia.
Thinking of the 'Gran Cardinale' and Vignola, Filarete seems to be right when he claims that the client is the father and the architect the mother of architecture: the difficult work of the designer can be made easier by the clear and mature requests of the 'lord', aided by experts in literature, gardens and antiquities.
The straight road that cuts the town in two recalls previous Farnese undertakings, with a complex Y-shaped extension at the end to embed the pentagon of the palace in the urban and natural surroundings. Not that the cardinal was looking for a connection with nature or a paternalistic bond with the inhabitants. The loggia does not open onto the garden as in Peruzzi's Farnesina but presents the owner to the world and ensures him pleasant control of the space.

It is difficult not to share Ammannati's admiration for the sophisticated spiral staircase, which confirms Vignola's continuous attention to the building in all its design and construction stages, unlike in the Palazzo Farnese in Piacenza.

Parole chiave (IT)

Palazzo Farnese, Caprarola, Alessandro Farnese, Jacopo Barozzi da Vignola, architettura farnesiana

Keywords (EN)

Palazzo Farnese, Caprarola, Alessandro Farnese, Jacopo Barozzi da Vignola, Farnese architecture

Profilo biografico (IT)

Allievo e collaboratore di Paolo Portoghesi, Eugenio Battisti e Manfredo Tafuri insegna come professore ordinario di Storia dell'architettura dal 1980. È tra i fondatori del centro internazionale di studi "Europa delle Corti", membro del consiglio scientifico del "Comitato nazionale per il V centenario della nascita di Jacopo Barozzi da Vignola" e presidente del consiglio scientifico e co-curatore della mostra "I Farnese: Architettura Arte Potere". Si è occupato soprattutto dell'architettura del Rinascimento in Alta Italia.

Les Saisons et les Heures : la Villa Farnèse de Caprarola et la mesure du temps

DENIS RIBOUILLAULT

L'architecture

Dans son important ouvrage *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta* (1957), Federico Zeri utilise pour décrire l'immense palais une analogie remarquable :

> …[il] cortile del Palazzo (di Caprarola) dove il sistema a pianta centrale vagheggiato dal Rinascimento risulta imprigionato dall'enorme pentagono, cinto di fossati e ponti levatoi, [è] arrocato sulla rupe come una gigantesca meridiana, come un imperituro gnomone posto a segnare il giorno senza fine di una società incorruttibile ed eterna nel suo ordinamento[1].

Zeri rappelle dans cette description confinant à la poésie combien la forteresse pentagonale inachevée devenue villa de plaisir avait été conçue comme modèle réduit du territoire et du cosmos, incarnant une vision du temps problématisée en tant que destin. Le choix initial du pentagone s'explique par des raisons militaires pratiques. Cependant, la signification mathématique et symbolique de cette forme géométrique, d'une grande richesse dans la culture de la Renaissance, en fait le point de départ inévitable du programme hautement encomiastique conçu pour le cardinal Alessandro au cours des trente années suivantes, célébrant (et remodelant) le passé, le présent et l'avenir de la famille Farnèse comme un système idéal et parfait[2]. Marcello Fagiolo a montré par exemple que la cour centrale circulaire inventée par Vignole représentait un véritable *axis mundi* reliant le ciel et la terre, en écho à la légende d'Hercule représentée dans la grande loggia où l'on voit le héros plonger son sceptre dans la terre pour en faire jaillir l'eau ; avatar, en somme, des sourciers et autres amateurs de rhabdomancie qui sillonnaient les campagnes d'autrefois[3]. Pour Zeri, le sceptre d'Hercule est aussi un véritable gnomon et Caprarola, le centre de l'univers. Dans la même veine métaphorique, Loren Partridge a remarqué que l'architecture symbolique du palais faisait du cardinal Alessandro un *cardo* ou *cardine*, c'est-à-dire la charnière ou le pivot autour duquel tournaient l'Église et l'univers. « Le mot cardinal – écrit-il - désigne également les quatre points majeurs de l'horizon et les quatre points tournants de l'année, c'est-à-dire les solstices et les équinoxes qui marquent le changement des saisons. La villa, en fait, était située de telle sorte que quatre de ses cinq côtés faisaient face aux principaux points cardinaux. [...] ... l'assise de la villa renforce la signification cosmique tant de la fonction de cardinal que de la cour centrale »[4]. La puissance métaphorique de l'architecture est telle qu'elle force le langage. Implicitement ou non, Partridge compare aussi la cour circulaire à une horloge puisqu'il décrit la position des décors héraldiques et généalogiques peints dans les différents segments en utilisant les directions fournies par les heures d'un cadran[5].

L'appartement d'été (1561-1562)

L'organisation des appartements répond aussi à cette logique proprement géographique ou environnementale. L'appartement d'été, au rez-de-chaussée, est orienté vers le nord et l'appartement d'hiver vers l'ouest, en correspondance stricte des deux « jardins

1. Zeri, (1957) 2001.
2. Sur le symbolisme du pentagone, voir notamment Marconi, 1968. Sur les liens entre l'architecture et le programme peint du Palais Farnèse de Caprarola et les concepts de temps et d'espace, je me permets de renvoyer à mes remarques dans Ribouillault, 2013. Pour sa très riche iconographie, l'ouvrage de Faldi, 1981 demeure extrêmement utile.
3. Fagiolo, 1988, p. 60. Sur l'art des sourciers, voir Ribouillault, 2022.
4. Partridge, 2001, p. 282 : « The word cardinal also refers to the four major points of the horizon and the four turning points of the year, that is the solstices and equinoxes making the change of seasons. The villa, in fact, was situated so that four of its five sides faced the principal compass points. […] … the villa's sitting reinforces the cosmic significance of both the office of cardinal and the central courtyard ».
5. Ivi, p. 291, note 59 : « The coats of arms of the unions of the children of Ranuccio Farnese and Agnese Monaldeschi are concentrated in the eleven to four o'clock segment of the courtyard, while those in the lines from Eugenia and Gabriele Francesco fall within the segment from the seven to three o'clock ».

secrets » quadrangulaires qui en forment les appendices externes (fig. 1). Vignole, l'architecte de la villa, respectait ainsi les prescriptions classiques sur l'orientation des villas. Vitruve recommandait en effet de placer les pièces estivales au nord pour les protéger de la lumière directe du soleil et celles hivernales au sud-ouest afin de bénéficier de la chaleur douce du soleil couchant. Leon Battista Alberti et tous les théoriciens de l'architecture du XVIe siècle développeront et respecteront ces conseils[6]. L'orientation des jardins par rapport au soleil, aux vents, et à l'environnement est également une constante de la littérature horticole de la Renaissance. La comparaison du jardin à une horloge ou à un calendrier y est courante[7]. Dans le *Convivium religiosum*, Érasme, par exemple, fait du jardin un véritable cadran solaire : « Eusebius. Dans cette loggia du côté est, je profite du soleil du matin ; dans celle de l'est, je prends parfois le soleil ; dans celle du sud mais qui s'ouvre au nord, je me réfugie de la chaleur du soleil »[8].

Sans surprise, l'appartement d'été fut le premier à être décoré. Alessandro, las du peu de confort que lui offrait ses nombreux palais du Latium, fit de Caprarola sa nouvelle résidence estivale. Il y passait chaque année environ quatre mois et prit ses quartiers dans l'appartement le plus frais, l'appartement d'été[9]. Les échafaudages furent érigés dans les salles du rez-de-chaussée en février 1561 et les décors achevés en janvier 1562[10]. Giorgio Vasari donne des décors de l'appartement une description précise dans sa *Vie* de Taddeo Zuccari[11]. Le décor de la première salle, la plus vaste, est consacré aux histoires de Jupiter et, comme l'architecture du palais, relie le site de Caprarola au cosmos. Au centre du plafond, on trouve Jupiter allaité par la chèvre Amalthée ; à gauche, la chèvre accompagnée de trois nymphes ; à droite, Amalthée transformée en constellation. À juste titre, Vasari voit dans le choix de ces sujets un jeu de mot sur Caprarola, qui tire son nom des chèvres (*capra* en italien) à la base de son économie rurale. D'autres tableaux secondaires liés à la légende d'Amalthée complètent la série qui, dans son ensemble, célèbre le cardinal comme nouveau Jupiter, thème articulé un peu partout dans la villa et les jardins. Une des fontaines du jardin, décrite en 1578 par Fabio Arditio mais aujourd'hui disparue, figurait en effet Amalthée allaitant le jeune dieu, preuve que les décors peints et les jardins furent conçus selon une vision unitaire. Le groupe sculpté en terre cuite qui devait orner la fontaine fut livré en septembre 1562, peu de temps après l'achèvement des décors de l'appartement[12]. Seules deux œuvres permettent d'imaginer à quoi ressemblait cette fontaine. Tout d'abord, l'une des fresques décorant le plafond de la Salle des Cygnes réalisée vers 1567-1569 sous la direction de Federico Zuccari (fig. 2a). Ensuite, un dessin d'anonyme conservé à la Bibliothèque nationale de France où l'on voit la fontaine entourée des magnifiques pergolas qui ornaient les jardins (fig. 2b). On notera que le dessinateur – sans doute un artiste français venu visiter Caprarola au début du XVIIe siècle – s'est inspiré de la fresque pour son dessin, tant les affinités entre les deux compositions sont flagrantes[13].

Les saisons

Les quatre salles suivantes sont dédiées aux quatre saisons, selon une alternance qui fait écho à l'orientation des pièces d'est en ouest. Même si ces pièces du rez-de-chaussée sont situées en contrebas des jardins et ouvrent sur les fossés, la première salle, dite du printemps, reçoit la lumière du matin ; la dernière, consacrée à l'hiver et la plus à l'ouest reçoit la lumière déclinante du soir. Le passage des saisons est ainsi ingénieusement mis en relation avec le passage du jour et sa lumière changeante. Pour peindre ces salles, Taddeo Zuccari s'appuya sur l'expertise de son cousin Antenore Ridolfi, dont le Metropolitan Museum de New York conserve un intéressant dessin préparatoire (no. 67.812.1) pour la Salle de l'Automne qui contient des instructions précises de la main de Taddeo[14]. Ces indications concernent, entre autres choses, les trois signes du zodiaque correspondant à l'Automne (Balance, Scorpion et Sagittaire) qu'Antenore devait figurer dans l'étroite frise qui surmonte le tableau central ; un schéma qui se répète au plafond des trois autres salles. Ainsi, c'est un zodiaque complet qui se déploie à travers les quatre salles de l'appartement d'été (fig. 3).

6. Voir Howard, 2001.
7. Szafranska, 2006, p. 200, qui cite, à cet égard, Torquato Tasso, Justus Lipsius et Bernard Palissy.
8. Érasme, LB I 674E, 1-3 ; cité dans ivi., p. 199.
9. Robertson, 1992, p. 74-76.
10. Partridge, 1997/1998, p. 160, n. 4.
11. Vasari, (1568) 1878-1906, vol. VII, p. 108. Robertson suggère qu'Annibale Caro est l'auteur du programme de l'appartement et qu'il utilisa les *Imagini dei dei degli antichi* de Vincenzo Cartari, publié en 1556, comme source d'inspiration. Voir Robertson, 1992, pp. 215-219.
12. Sur la Fontaine de la chèvre, voir Liserre, 2008, pp. 10, 84-86 et pp. 1-20 pour la chronologie du chantier de la villa et des jardins.
13. Pauline Chougnet, conservatrice des dessins à la Bibliothèque Nationale de France, a émis l'hypothèse que le dessin pourrait être de Charles Errard (1606-1689), premier directeur de l'Académie de France à Rome. Je la remercie de m'avoir fourni une photographie du dessin. Je remercie aussi Patrizia Tosini et Marco Simone Bolzoni pour leur avis sur la question.
14. Scorza, 2016.

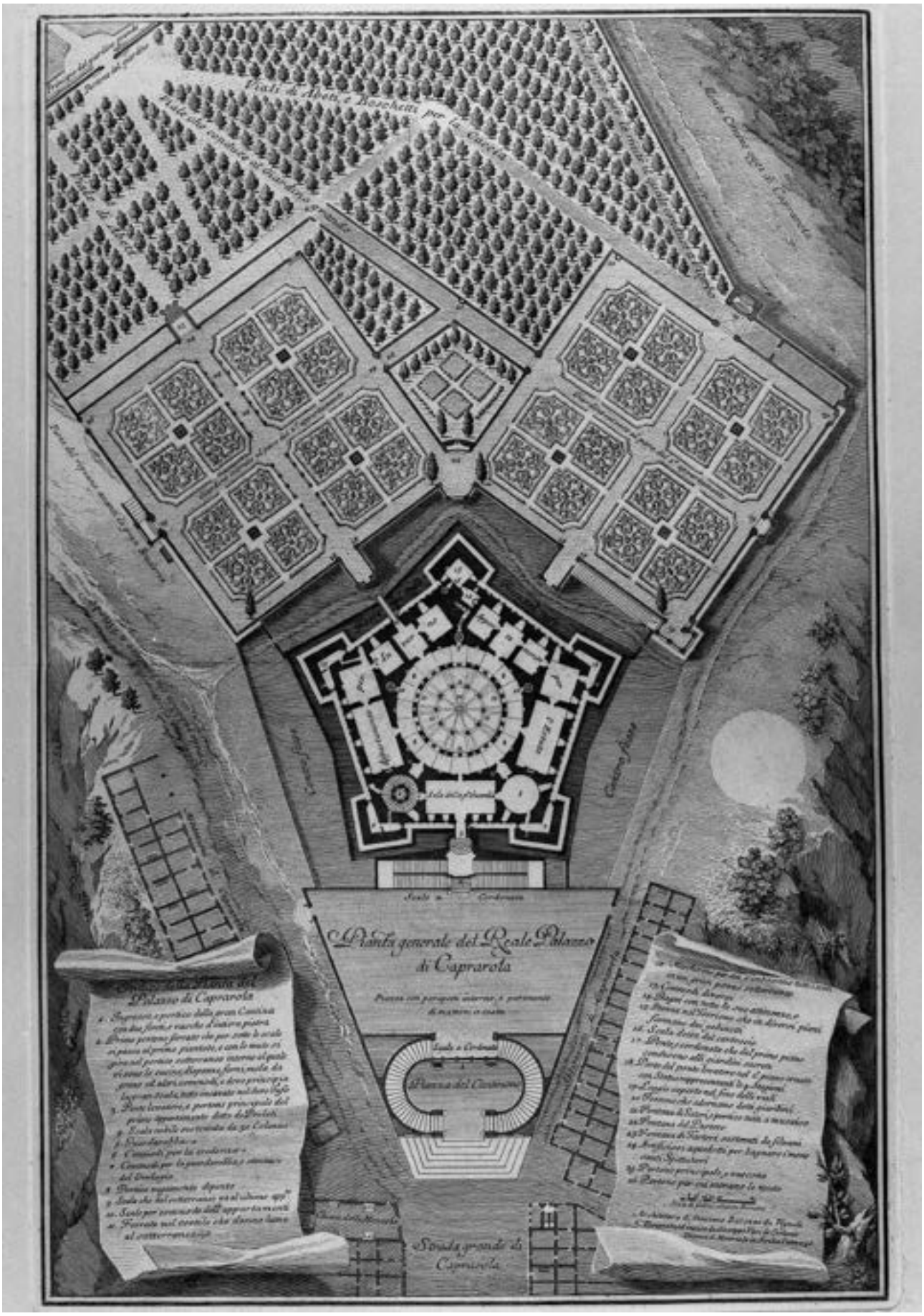


Fig. 1. Giuseppe Vasi, *Pianta generale del Palazzo*, v. 1743-1748, Rome, Istituto centrale per la grafica, no. 8912 (Photo : ICG).



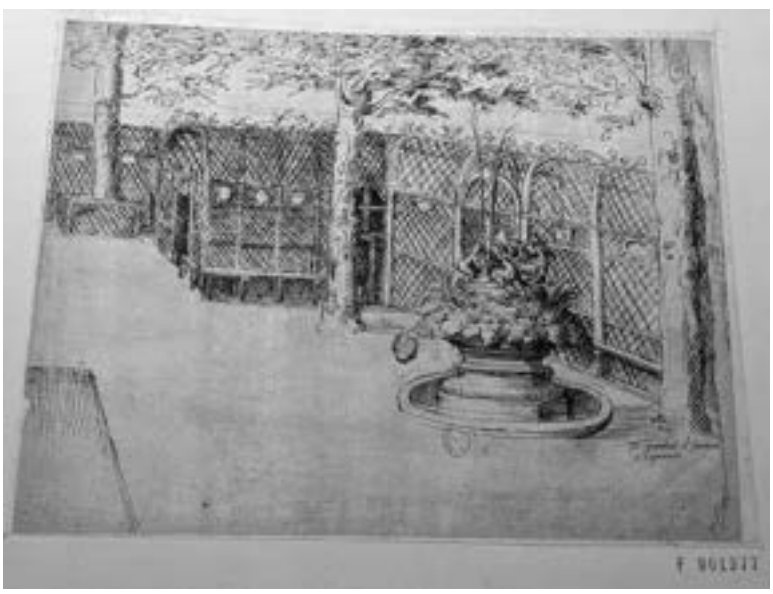


Fig. 2a. Federico Zuccari et atelier, *La Chèvre Amalthée*, Salle des Cygnes, v. 1567-1569 (Photo : auteur).

Fig. 2b. Anonyme, *Fontaine de la Chèvre Amalthée dans les jardins du Palais Farnèse de Caprarola*, Paris, BNF (Réserve B-2 (A)-fol 60), dessin (Photo : BNF).

nella pagina a destra

Fig. 3. Taddeo Zuccari et atelier, *Voûte de la Salle du Printemps*, v. 1562 (Photo : auteur).

Fig. 4. Sarcophage des quatre saisons, v. 250, Rome, Musei Capitolini, MC1185 (Photo : Wikimedia Commons).

Les épisodes tirés de la mythologie disposés sur les voûtes font tous référence à l'allégorie de la saison figurée dans le tableau central. Chaque saison est personnifiée par un *putto* nu debout dans un paysage entouré de certains objets, plantes et animaux associés à chaque saison. Cette iconographie renvoie, d'une part, au célèbre passage des *Métamorphoses* d'Ovide (2 : 27-30) qui décrit le trône de Phébus dans le Palais du soleil :

> Il était entouré des jours, des mois, des années, des siècles, et des heures séparées par des intervalles égaux.





On voyait, debout à ses côtés, le jeune printemps, couronné de fleurs nouvelles, l'été nu, tenant des gerbes dans sa main, l'automne, encore tout souillé des raisins qu'il a foulés, et le glacial hiver, aux cheveux blanchis et hérissés.

D'autre part, elle s'inspire des nombreux sarcophages antiques où les saisons sont personnifiées par des *putti* ou *erotes* mâles. La présence curieuse dans les quatre scènes de l'appartement de Caprarola de ce qui pourrait



apparaître, au premier abord, comme des têtes coupées s'explique ainsi par la présence fréquente sur ces sarcophages de masques théâtraux, symboles dionysiaques liés aux saisons (fig. 4)[15]. On retrouve ces masques dans les scènes des saisons qui ornent la voûte du Salone de la Villa d'Este de Tivoli exécutées quelques années plus tard, vers 1566-1567, sous la direction de Federico Zuccari (fig. 5)[16]. Le choix des scènes mythologiques secondaires associées aux saisons témoigne d'une connaissance très pointue de la mythographie. Ainsi, la *Mort et Résurrection de Bacchus* dans la Salle de l'Automne (Diodore, *Bibliothèque historique*, 3 : 62) est aussi rare que l'association des métamorphoses de Protée au renouveau de la nature associé au Printemps, manifeste dans les *Géorgiques* de Virgile, est érudite. L'attribution du programme de l'appartement à Annibale Caro, l'iconographe attitré des Farnèse, fin connaisseur d'antiquités et traducteur de Virgile, semble donc parfaitement plausible[17].

Outre les magnifiques grotesques et guirlandes qui mettent en scène l'abondance et la diversité du monde animal et végétal, un autre témoignage discret mais intéressant porté à l'environnement extérieur de la villa est constitué par deux petits paysages peints dans les rentrants de la fenêtre de la Salle de l'Été. Luciano Passini y a reconnu des vues de Caprarola depuis le nord et le sud-est, montrant un état du bourg précédant l'achèvement du chantier et anticipant ainsi les deux célèbres vues topographiques qui ornent le plafond de la Salle des Gardes datées de 1567 (figg. 6a-6b)[18]. Ces paysages, sûrement réalisés par l'un des nombreux assistants actifs sur le chantier, peuvent être comparés à plusieurs autres exemples de ce type. Dans les rentrants de la première fenêtre de la Salle des Fastes Farnésiens, un paysage dans un tondo montre le jardin d'été encore en chantier à l'époque où l'on achevait le décor, vers 1563. Les décors peints

15. Sur l'iconographie des saisons et ces sarcophages, voir l'étude fondamentale de Hanfmann, 1951 avec de nombreux exemples.

16. On a donné de ces têtes des interprétations hélas très peu convaincantes et selon moi erronées. Desnoyers, 2002, pp. 49-52, les relie au mythe d'Orphée tandis que Monssen, 1989, pp. 177-206 y voit une allusion à Hippolyte. Le fait que les yeux de ces « têtes » soient vides indique pourtant clairement, comme à Caprarola, qu'il s'agit de masques.

17. Voir Robertson, 1992, pp. 90-95. Les sujets peints sont les suivants : Printemps : Enlèvement d'Europe, Transformation de Protée, Combat entre Hercule et Achéloos (dont la corne arrachée sera transformée en corne d'abondance), Enlèvement de Proserpine. Été : Chute de Phaéton, Culte de Cérès, et deux scènes liées à l'agriculture qui mettent en scène son fils Triptolème sur son char. Automne : Naissance de Bacchus, Destruction par les Titans et Résurrection de Bacchus (Diodore, *Bibliothèque historique*, 3 : 62), Voyage en Inde et Retour triomphal. Hiver : les scènes, inspirées d'Ovide, sont liées au thème du mauvais temps (Le Conseil des Dieux où est décidé le Déluge, Vulcan enchaînant le vent du Nord Borée, Deucalion et Pyrrha, Éole soulevant les vents).

18. Passini, 2012.

nella pagina a sinistra

Fig. 5. Federico Zuccari, *L'été. Sacrifice à la déesse Cérès*, Tivoli, Villa d'Este, Salone, v. 1566-1567 (Photo : auteur).

Fig. 6a-6b. *Vues du bourg de Caprarola*, Salle de l'Été, v. 1561-1562 (Photo : auteur).





constituent ainsi, pour qui sait bien regarder, d'amusantes archives de l'évolution du chantier et de la physionomie du bourg au fil des ans. Plusieurs paysages de ce type furent peints quelques années plus tard à la Villa d'Este de Tivoli[19].

À Caprarola, le thème des saisons fut à nouveau traité dans la grande loggia d'Hercule du *piano nobile*, ouverte sur le paysage et les fiefs farnésiens figurés comme autant de fenêtres, mais dans la variante paysagère qu'avaient mis à la mode les peintres en provenance d'Europe du Nord, omniprésents dans les décors romains du XVIe siècle[20]. Les quatre paysages monumentaux figurant les Saisons situés de part et d'autre de la porte d'accès à la cour centrale pourraient avoir été réalisés en 1572 au moment où une équipe en provenance de la Villa d'Este de Tivoli ins-

19. Sur ce sujet, je me permets de renvoyer à mes travaux : Ribouillault, 2008b ; 2011 ; 2013, pp. 260-277.

20. Sur la représentation des Saisons en Europe du Nord au XVIe siècle, voir notamment Veldman, 1980.



Fig. 7. Taddeo Zuccari et atelier, *Voûte de la Chambre de l'Aurore*, v. 1563-1564 (Photo : Wikimedia Commons).



Fig. 8a. Federico Zuccari (d'après Taddeo Zuccari), *Le Christ mort*, Chapelle, 1567 (Photo : auteur).

nella pagina a destra

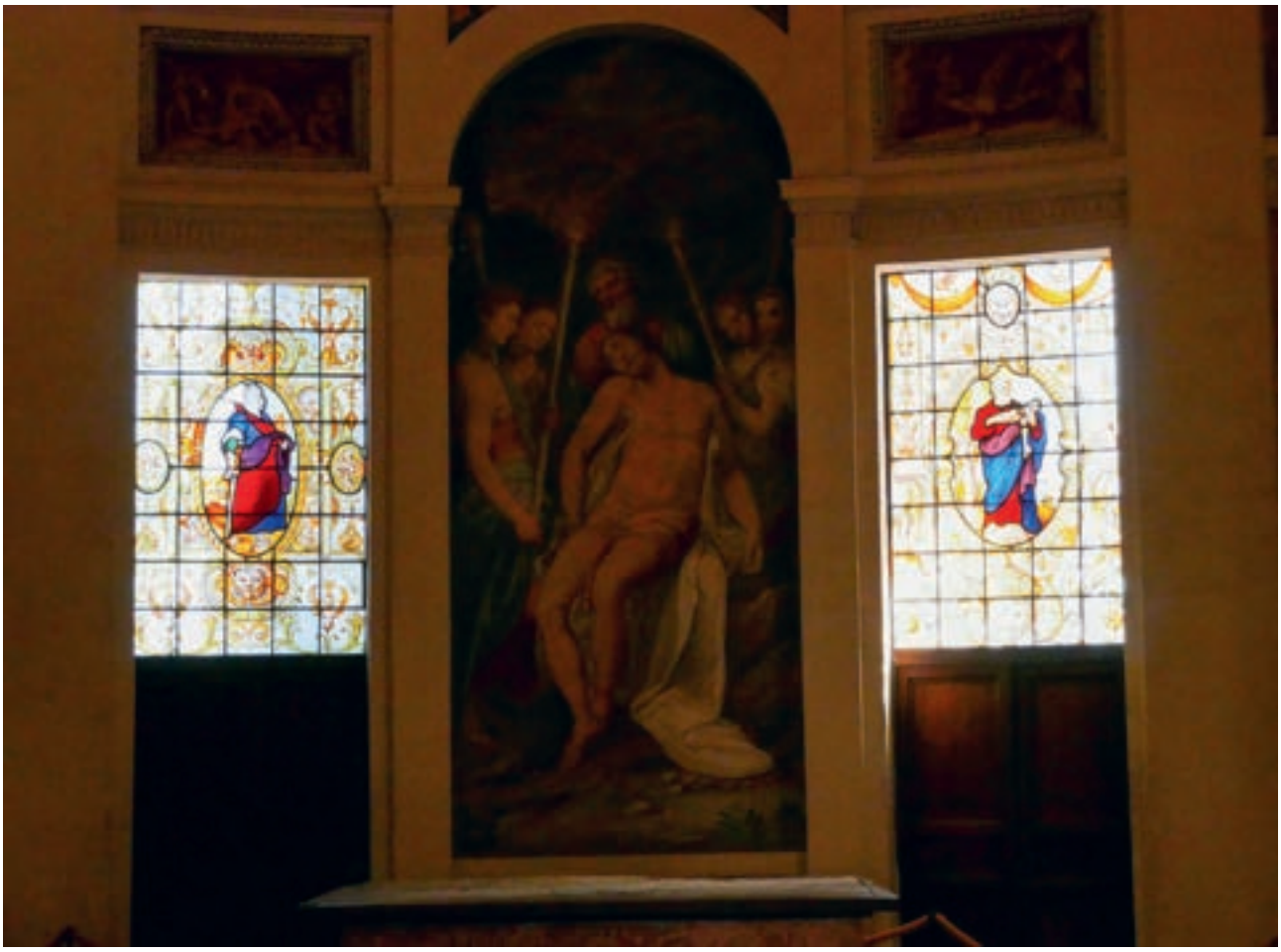
Fig. 8b. Le retable de Federico encadré par les deux vitraux de Ruberto fiammingo installés en 1567 dans la chapelle de la Villa Farnèse de Caprarola (Photo : auteur).

talla la grande fontaine. Un certain « Francesco pittore », qui œuvra dans les salles de Moïse et de Noé à Tivoli, apparaît aussi dans les comptes de Caprarola et pourrait être l'auteur de ces grands paysages, aujourd'hui fort endommagés[21]. Pour Marcello Fagiolo, « Il ciclo decorativo della Loggia di Caprarola non soltanto esalta le imprese di Ercole […]. Il dominio sullo spazio (i « paesi ») è […] contestuale al dominio nel tempo (ritmo delle stagioni) »[22].

La Salle de l'Aurore (1563-1564)

Après le décor des Salles des Saisons, on s'attela à celui de la Salle des Fastes, achevé en 1563, où est exaltée l'histoire « parfaite » de la famille. Le chantier se poursuivit ensuite avec l'Antichambre du Conseil, puis les trois pièces privées qui ouvrent au nord sur le jardin d'été. La chambre à coucher du cardinal, la Chambre de l'Aurore, logiquement située à l'est pour recevoir la lumière du matin, est particulièrement intéressante pour notre propos (fig. 7). Son programme a été minutieusement défini dans une lettre célèbre d'Annibale Caro de novembre 1562, intégralement publiée dans la *Vie de Taddeo Zuccaro* de Giorgio Vasari. Les directives très précises et quelque peu obscures que Caro fournit au peintre, y compris la position exacte du lit, indiquent que l'attitude du cardinal à l'égard des images dépassait probablement le simple cadre esthétique, la théorie du décorum ou le goût pour l'érudition, trahissant une croyance dans la capacité des images à l'affecter physiquement, notamment son sommeil[23]. Sur la voûte, le Crépuscule est

21. Partridge, 1971, pp. 476 et 480.
22. Fagiolo, 1988, p. 56.
23. Sur le programme, voir Robertson, 1982, pp. 160-181 et pour une synthèse récente de l'historiographie, Casini, 2008. Pour le texte, voir Caro, (1572) 1957-1961, 3 : 676 et Vasari, (1568) 1966-1987, 5, pp. 576-585. Mes traductions.



représenté comme un jeune homme ailé tenant deux torches, l'une tenue vers l'Aurore montée sur le char du Jour, l'autre vers le char de la Nuit. À ses côtés, se tiennent Mercure et la Lune sur un char tiré par des bœufs. Outre de nombreuses autres figures décrites dans les manuels de mythologie contemporains, Caro recommande de peindre les douze Heures. Taddeo les a peintes sous forme de figures féminines monochromes, et placées à intervalles réguliers entre les colonnes de sa grande architecture feinte. Caro insiste sur le fait que l'espace virtuel des peintures doit sembler interagir avec l'espace réel de la pièce. La lumière solaire portée par l'Aurore correspond ainsi à la lumière réelle qui entre par la fenêtre. Mercure, figuré dans une audacieuse perspective plongeante, doit donner l'impression que « sa baguette est sur le point de toucher les tentures du lit » (Mercure apparaît ici comme divinité psychopompe et guide des songes, capable grâce à son caducée, d'endormir et de réveiller le cardinal). Au-dessus du lit, qui était placé à gauche depuis la fenêtre, Caro recommande aussi de figurer la « maison du sommeil » inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide (11 : 573-673)[24]. Puis, vient Harpocrate, dieu du silence, placé stratégiquement pour « avertir ceux qui entrent par la porte de ne pas faire de bruit ». En quittant la pièce, les visiteurs sont à nouveau enjoints par Angerona, déesse du silence et du secret, « de garder secret ce qu'ils ont entendu ou vu, comme il est nécessaire dans le service des princes ». Sur la frise située sous la voûte céleste, Caro conseille la représentation des « actions des hommes et des animaux aux heures données ». Notons qu'au sein de cette *invenzione* le jeune homme ailé représente tout autant le crépuscule que l'aube. Il figure littéralement le point de passage entre le jour et la nuit ou, comme l'explique Francesco Gandolfo, « un momento di raccordo, di regolata e ordinata successione »[25]. Les images accompagnent les moments de l'éveil et de l'endormissement du cardinal lui-même, placé sous la protection des dieux des songes, donnant à voir la division qualitative de la nuit telle qu'on l'observe tout au long du Moyen Âge et à la Renaissance : « occasus solis » (coucher du soleil), « crepusculum » (crépuscule), « vesperum » (apparition de l'étoile du berger), « conticinium » (silence), « intempestum »

24. Sur ce médaillon, voir, en particulier, Lebensztejn, 2018.

25. Gandolfo, 1978, pp. 199-235 ; 215. Voir aussi sur le sujet, Pierguidi, 2002 (avec bibliographie précédente).



Fig. 9. Jacopo Bertoja et atelier, *La Création d'Ève*, v. 1571, Salle des Songes (Photo : auteur).

nella pagina a destra

Fig. 10. Giuseppe Vasi, *Vue du Palais de Caprarola*, v. 1746-1748, New York, The Metropolitan Museum of Art, no. 56.601.323 (Photo : MET).

Fig. 11. Les trois cadrans solaires de la Villa Farnèse Farnèse de Caprarola (Photo : auteur).

(cessation complète de toutes les activités), « gallicinium » (chant du coq), « aurora » (dissipation de la pénombre, début de l'aurore), « diluculum » (aube), « exortus solis » (lever du soleil)[26].

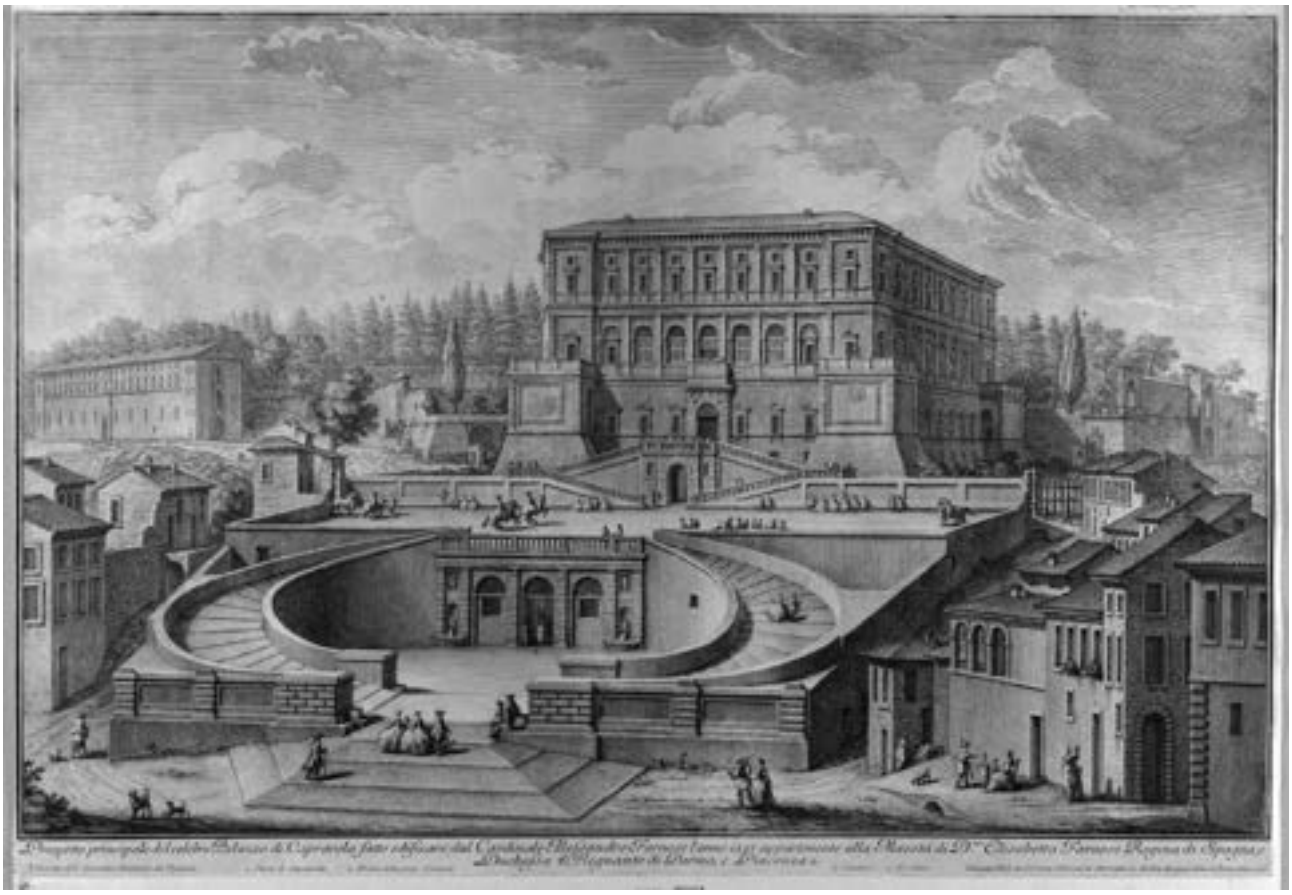
La chapelle (1566-1567)

À la mort de Taddeo en 1566, son frère Federico lui succéda en tant que chef du chantier et s'attela, avec son cousin Antenore Ridolfi, au décor de la chapelle. Au centre de la voûte, la création des astres (soleil et lune), directement inspirée par la célèbre scène de Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine, propose à nouveau la question du jour et de la nuit, de l'ombre et de la lumière, en la rattachant au mythe de la Genèse chrétienne, dont les épisodes principaux sont figurés tout autour en six médaillons circulaires. La mise en scène de la lumière dans cette pièce reconduit cette problématique sur un plan à la fois symbolique et phénoménologique. Observons tout d'abord le triptyque formé par les trois tableaux principaux. *Saint Jean-Baptiste*, dirigeant les regards vers l'autel, se tient dans un paysage diurne. Le *Christ mort* au-dessus de l'autel orienté à l'est, image du tombeau dans lequel il fut déposé, est une scène crépusculaire, quasi nocturne, où la lumière des cierges pascals portés par les anges illumine par contraste le corps du Christ comme promesse de vie éternelle (fig. 8a)[27]. Sur la paroi nord-est, enfin, le paysage dans lequel se tiennent *La Vierge et les trois Maries* est baigné par la lumière rosâtre de l'aube, évoquant le moment de la découverte du tombeau vide. La méditation sur l'aube et le crépuscule, manifeste dans la Chambre de l'Aurore, devient ici méditation sur les mystères de la Mort et de la Résurrection. Sa mise en scène devait être particulièrement spectaculaire le matin, au moment de la messe de 9h00, lorsque les vitraux de Ruberto fiammingo qui flanquent le retable central étaient illuminés par les rayons du soleil (fig. 8b). Chaque matin, l'attente et le miracle de la Résurrection du Christ-Lumière se rejouait dans la chapelle du palais[28].

La Chambre des Songes (1571)

Le cardinal possédait une autre chambre à coucher dans l'appartement d'hiver, dont le décor fut réalisé vers 1571, sous la direction de Jacopo Bertoja. Le thème des Songes, déjà articulé dans la première chambre à coucher, est reproposé dans sa variante historique et biblique, avec l'*Échelle de Jacob* au centre de la voûte, véritable lien entre la terre et le ciel et variation supplémentaire sur le thème de l'*axis mundi* figuré par le sceptre d'Hercule. L'image présente les songes comme un véhicule possible de communication avec le divin, comme l'attestent de nombreuses sources à la Renais-

26. Sur l'histoire des heures, voir l'ouvrage fondamental de Dohrn-Van Rossum, 1997, ici p. 18.
27. Herrmann Fiore, 2001, p. 15.
28. Voir la lecture de la chapelle proposée par Caron-Roy, 2025, ainsi que son essai dans ce volume.





sance[29]. Le tableau central est encadré par quatre *tondi* secondaires qui mettent en scène des songes mentionnés dans la Bible. Plutôt que le passage cyclique du temps où le soleil et la lune se chassent l'un l'autre, provoquant l'alternance du jour ou de la nuit, on observe dans deux de ces scènes la coprésence du soleil et de la lune. Dans un premier *tondo*, Joseph rêve que le soleil, la lune et onze étoiles se prosternent devant lui, tandis que les onze gerbes de ses frères s'inclinent devant la sienne (*Genèse* 37 : 6-10). Un second tondo montre Dieu créant Ève de la côte d'Adam endormi, une reprise manifeste de la scène de Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine déjà peinte par Federico Zuccari à la voûte de la chapelle. Dans le ciel, le peintre a néanmoins ajouté un détail très particulier, une éclipse (fig. 9)[30]. Dans les deux tableaux, soleil et lune doivent être compris comme principes masculins et féminins. C'est sa famille dans sa forme cosmique (père, mère et onze frères) qui apparaît en songe à Joseph et annonce sa primauté future. Dans l'autre scène, plus énigmatique, la conjonction entre lune et soleil pourrait faire écho à l'unité primordiale et asexuée qui précède l'acte de création d'Ève désirée en songe par Adam. C'est en tous les cas l'interprétation qu'en a proposé Jean-Claude Lebensztejn, rappelant sa récurrence dans la tradition alchimique. L'hypothèse apparaît d'autant plus valable que c'est cette même union entre principes opposés mais complémentaires qui est articulée au plafond du petit cabinet de travail du cardinal dit d'Hermathena dans l'appartement d'été. Projeté par Federico Zuccari dès 1566, le décor est centré sur cette curieuse figure hybride constituée de la fusion en un seul être androgyne des deux divinités

29. Voir, par exemple, Barbaro, 1542. En 1541, Daniele Barbaro se trouvait à Bologne avec Alessandro Farnese.

30. On doit à Jean-Claude Lebensztejn d'avoir noté et interrogé ce détail. Lebensztejn, 2018, p. 39.







Hermès et Athéna, visualisation érudite de la *coniunctio oppositorum*, de l'éloquence et des arts, de la nuit et du jour, du masculin et du féminin[31]. Elle anticiperait ainsi la *coniunctio Solis et Lunae* interprétée dans sa dimension astronomique dans le petit tondo de la Salle des Songes.

L'horloge et les cadrans extérieurs (1581)

Finissons-en avec la nuit et les songes. Le réveil du matin, l'appel à la messe et les différentes activités de la journée du cardinal et de sa vaste cour étaient régulées par des instruments de mesure dont le palais avait été amplement pourvu. Il existe ainsi trois cadrans solaires verticaux et une horloge disposés sur les murs de trois des cinq bastions de la villa. Deux de ces méridiennes sont signalées dans un document de juin 1581. Le cadran à six heures de l'horloge que l'on voit aujourd'hui, restauré en 1819, est situé sur le bastion est sur lequel s'appuie directement la chapelle[32]. Il est difficile de déterminer sa date exacte de réalisation. Nous sommes d'avis que l'horloge mécanique fut installée en même temps que les cadrans solaires puisque, comme on le verra, horloges et cadrans étaient complémentaires. Sur le plan de Giuseppe Vasi de 1746, une salle du rez-de-chaussée située à l'intérieur du bastion est indiquée, au no. 7, comme *Stanza del'Orologio* (fig. 1). Elle abritait le mécanisme de l'horloge, encore visible aujourd'hui. Comme c'est le cas sur la plupart des églises, l'horloge était associée à un petit clocher pourvu d'une girouette ou *bande-*

31. Sur ce décor, voir Parlato, 2000, p. 182. Si Lebensztejn n'établit pas de lien entre l'éclipse figurée dans la *Création d'Ève* et la figure de l'Hermathena choisie pour le *studiolo* du cardinal, Parlato, quant à lui, ne mentionne pas l'éclipse dans le *tondo* de la Salle des Songes. Cependant, il insiste très justement sur le fait que l'iconographie de l'Hermathena pourrait avoir été influencée par l'exégèse biblique de la Création d'Ève. Voir ivi, pp. 182-190. Une lettre du 9 juillet 1576 entre Fulvio Orsini et le cardinal Alessandro Farnese atteste de l'intérêt de ce dernier pour les expériences alchimiques. Voir Ronchini, Poggi, 1879, p. 57. Notons que le personnage nu et barbu figuré à côté d'un autel, avec des ailes sur la tête et des signes vraisemblablement alchimiques sur les mains, au niveau de la fenêtre de la petite salle de l'Hermathena, représente très probablement Hermès Trismégiste, figure fondatrice de l'alchimie et de la science.

32. Archivio di Stato, Roma, *Libro delle misure della fabrica del palazzo del Ill.mo e R.mo Farnese a Caprarola*, Camerale III, 518, fol. 156 (16ª *misura*, 20 juillet 1581) : « […] Cola fata dove sono dipinto li dio roliglie [sic] ali doi turoni… ». Voir Passini, 2002, p. 78.

nella pagina a sinistra

Fig. 12a-c. Giovanni Battisti Di Bianchi, *Statues des Heures-Saisons*, Caprarola, Villa Farnèse, v. 1572-1577 (Photo : auteur).



Fig. 13. Stefano Zucchi, *Vue du Palais depuis le Nord*, dans Piovene, 1727, p. 171 (Photo : Bayerisches Staatsbibliothek).

rola juché sur le bastion, lequel est notamment visible sur une gravure de Stefano Zucchi de 1727 et encore plus clairement sur une des vues de Giuseppe Vasi de 1746 (fig. 10)[33]. Sur cette image cependant, on trouve un cadran à douze heures et non pas à six heures. Le cadran à six heures, dit aussi horloge romaine, pourvu d'une seule aiguille, est typique des horloges du Latium installées sur les édifices publics entre les XVe et XVIIe siècles. Les cadrans à douze heures sont également fréquents dans l'Italie de la Renaissance. Un bel exemple se trouve sur la façade de la Villa Médicis de Poggio a Caiano. Son horloge fut restaurée à la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe siècle, mais les premiers documents indiquent qu'il en existait déjà une au milieu du XVIe siècle.

L'horloge de Caprarola, comme celle de Poggio a Caiano, mesurait le temps selon le système des heures italiques ou italiennes, en cours depuis le XIIIe siècle. Le jour commençait au moment du coucher du soleil (horae ab occasu) ou environ une demi-heure après, à la fin du crépuscule (ora da campanile). Ce moment était annoncé par les cloches de l'Ave Maria et avertissait la population que les portes de la ville allaient bientôt fermer. Les sons de cloches régulaient ainsi la vie quotidienne et notamment les pratiques religieuses et les prières, fixées selon la Liturgie des Heures alors en vigueur[34].

Sur le bastion sud de la façade principale se trouve un cadran solaire à heures italiques (fig. 10). Sur ceux de la façade orientée vers le sud-ouest se trouvent deux autres cadrans, l'un à heures italiques et un autre à heures dites françaises ou astronomiques (correspondant au système de calcul des heures encore utilisé aujourd'hui, où l'heure XXIV correspond à minuit) (fig. 11). Le premier de ces cadrans est visible dans la vue latérale du palais peinte par Gaspar Van Wittel vers 1720-1725. Les cadrans, d'une taille imposante d'environ 15 mètres carrés sont visibles, au moins pour certains d'entre eux, sur plusieurs autres tableaux et gravures anciens ; la superbe vue de Caprarola de Claude-Joseph Vernet de 1746 du musée de Philadelphie (no. 1977-79-1), par exemple. On ne les retrouve pas sur les images du palais qui précèdent le XVIIIe siècle, mais cela ne signifie pas qu'ils n'existaient pas déjà à cette époque, simplement que les artistes n'avaient pas jugé nécessaire de les figurer. Notons aussi que certains artistes, comme l'architecte Gabriele Valvassori se sont amusés à en décorer quasi tous les bastions du palais et qu'il faut, par conséquent, toujours se méfier de la valeur documentaire de ces gravures[35]. Fortement restaurés, notamment dans les années 1970, les cadrans ne fonctionnent plus correctement aujourd'hui[36]. À l'origine, ils étaient utilisés pour ajuster l'heure de l'horloge mécanique car ce type d'instruments se déréglait rapidement, de l'ordre de 15 minutes par jour[37]. L'heure de l'horloge mé-

33. Voir Piovene, 1727, p. 155. Il n'y a aujourd'hui plus trace de ce clocheton sur la terrasse du bastion.

34. La Liturgie des Heures est illustrée, par exemple, dans les fameuses *Heures Farnèse* réalisées par Giulio Clovio pour le cardinal Alessandro (v. 1537-1546). Sur cette question, voir Dohrn-Van Rossum, 1997, p. 31-35.

35. de Rossi, 1721, pl. 58 et 62 (gravures de Gabriele Valvassori, gravées par Filippo Vasconi).

36. Comme l'ont justement souligné Catamo, Proietti, 2008, appendice, p. 117-120. Une photo de la façade appartenant à la famille du docteur Carlo Ohlsen datant de 1894, que m'a aimablement signalée Luciano Passini, montre effectivement un dessin complètement différent des lignes horaires.

37. L'usage des cadrans solaires pour régler les horloges mécaniques est largement attesté. Voir, par exemple, Vimercato, 1565.

canique étant fixée sur le coucher du soleil, il fallait aussi l'adapter à la variation de la durée du jour entre l'hiver et l'été (une différence de trois heures par exemple entre juin et décembre). Sur la façade du palais, l'un des cadrans solaires montre une numérotation jusqu'à XXIII et la plupart des lignes horaires sont positionnées après midi. Il était donc utilisé pendant la période estivale ou l'après-midi. L'autre cadran, numéroté jusqu'à XX et dont la plupart des lignes horaires sont positionnées avant midi, était utilisé en période hivernale ou le matin.

Les heures, gardiennes des jardins (1572-1577)

Il manque une documentation plus complète sur ces outils de mesure du temps qui, placés sur les bastions de la grande forteresse, renforçaient l'idée de pouvoir sur l'espace et le temps incarnée par son architecture. Nous possédons heureusement un peu plus de renseignements sur les premiers cadrans solaires du palais qui furent d'abord installés dans les jardins. À l'entrée de chacun des ponts levis donnant accès aux deux *giardini segreti*, on plaça deux statues portant chacune sur la tête un bloc polyédrique comportant trois cadrans solaires, pour un total de quatre statues et douze cadrans (figg. 12 a-c). On sait qu'au moins les têtes de ces statues furent sculptées par Giovanni Battista Di Bianchi, documenté au service du cardinal depuis 1564. Une première paire fut installée dans le jardin d'été entre janvier 1572 et novembre 1573 ; la seconde, dans le jardin d'hiver, entre décembre 1575 et novembre 1577[38]. Leur installation est donc contemporaine de la décoration de la Salle de la Mappemonde, datée de 1573-1575, et vient confirmer la signification cosmologique latente donnée à la majestueuse villa pentagonale. L'ajout de ces statues s'inscrit en outre dans les préparatifs pour la visite à Caprarola du pape Grégoire XIII en 1578. À cette occasion, Fabio Arditio fournit une description précise des statues :

> Il giardino poi di questo appartamento è di un quadro quasi perfetto […] et nella sua entrata, passato il ponte che io dissi, fuori del fosso si ritrovano due statue di donne di marmo grandi sopra il naturale, figurate per l'Hore, che tengano in capo un pezzo di marmo fatto a triangolo, nelle cui faccie sono lineati horologgi da sole[39].

Bien que les deux statues du jardin d'hiver aient été déplacées pour encadrer la Fontaine des Satyres au XVIIIe siècle, elles se dressent aujourd'hui à leur emplacement d'origine (fig. 13)[40]. Malheureusement, les lignes horaires et les styles ou gnomons qui servaient à indiquer les heures ne sont plus visibles aujourd'hui. À l'origine, les lignes étaient gravées sur des plaques de marbre qui recouvraient les prismes de pierre (il ne reste aujourd'hui que quelques-unes de ces plaques). Seule la statue située à gauche du pont menant au jardin d'été présente encore une plaque dont les lignes horaires sont bien visibles (fig. 12c).
Plusieurs poèmes furent dédiés à ces objets merveilleux. Aurelio Orsi, le poète de cour du cardinal, dans une des nombreuses épigrammes composées sur la villa vers 1588, s'émerveille de la capacité des cadrans solaires immobiles à saisir la mobilité du soleil :

> In Horologium solare.
> Sol, umbra, et stilus, paries, et linea in horas
> Distinguunt certas, dinumerantque diem.
> Sol stilum ferit adversum, stilus parit umbram,
> Excipit hanc paries, linea ducta notat.
> Ut par mobilitas, ita par constantia in iisdem,
> Et labor immotus mobile signat opus.
>
> [Le soleil, l'ombre ainsi que le style, les bords et les lignes
> Distinguent avec précision les heures et dénombrent les jours.
> Le soleil frappe contre le style, le style engendre l'ombre,
> Les bords la reçoivent, la ligne tracée dévoile [l'heure].
> Comme il y autant de mobilité que d'immuabilité dans cet agencement,
> Ce mécanisme figé déchiffre l'énigme amovible][41].

38. Voir les documents publiés par Partridge, 1971, p. 482. Les statues avec les cadrans sont mentionnées dans une lettre à l'évêque Alessandro Rufino du 25 septembre 1576 (Archivio Storico di Parma, Epistolario Scelto, inv. No. 116, busta 28, scultori) : « All' Ill.mo e R.mo Sig.or P'rone colen.mo il Sig.or Card. Farnese. Ill.mo e R.mo Sig.or P'rone col.mo, Viene M. Gio. Battista Scultore, e perchè non s'è trovata altra comodita di condure le teste, mi son risoluto mandarle per barca, e cosi se ne mandano Quattro con gli horelegi ben accomadate, et a lui ho ordinate che da si mandino l'altre che faccia riportare in giù le medesime casse… Di Roma a XXV di Settembre MDLXXVI. Di V.S. Ill.ma e R.ma, Humil. Ser.re, Alessandro Vescovo Rufino ». Giovanni Battista Di Bianchi réalisa également la sculpture en marbre de la fontaine de la Salle d'Hercule, les bustes en marbre des douze premiers empereurs romains dans la cour circulaire et une *Léda et le cygne* pour une fontaine située dans les jardins inférieurs qui se trouve maintenant au Museum of Art de Boston (Voir https://collections.mfa.org/objects/151040). Sur ce sculpteur et restaurateur d'œuvres antiques, membre de l'atelier de Guglielmo Della Porta, et qui restaura notamment le fameux *Taureau Farnèse*, voir Riebesell, 1991.

39. Arditio, (1578) 1920, p. 379. Ces statues sont à nouveau décrites dans l'inventaire du palais daté de 1626 (Archivio Storico di Napoli, Archivio Farnesiano, Fascio 1853I, fol. 108v.) : « Quattro statue di peperino quale rapresentano ninfe con mostre a sole sopra la testa di ciascuna alte l'una palmi 10 in.c.a poste nelli detti p.i. giardini all'incontro de ponti per li quali si passa dalle stanze di. Ss.ria Ill.ma ».

40. On peut le déduire grâce à deux gravures de Stefano Zucchi publiées dans Piovene, 1727, pp. 171 et 219.

41. Baumgart, 1935, épigramme 14, p. 24. La traduction du poème est d'Alin Mocanu, que je remercie. Sur Aurelio Orsi, voir Pignatti, 2013.

Le poème d'Orsi pouvait désigner tout autant les cadrans de la façade que ceux des jardins, mais dans son poème *La Caprarola*, publié en 1614, Giovanni Antonio Liberati mentionne spécifiquement les statues gnomoniques : « …fan quasi porta a la fiorita prole / del luogo dilettevole et ameno / due statue, che partir sogliono il Sole / in dodici hore uguali al ciel sereno… »[42]. Au XVIIIe et au XIXe siècles, les quatre statues sont identifiées avec les quatre saisons, tandis que leur fonction gnomonique originale cesse d'être mentionnée[43].

Comme le montrent ces sources, les quatre figures féminines furent tantôt identifiées comme les Heures, tantôt comme les Saisons. On retrouve effectivement, au pied de chacune des statues, un masque théâtral qui fait manifestement écho au décor des Salles des Saisons discuté plus haut (figg. 3, 4, 5, 12a-b)[44]. Dans son ouvrage monumental sur les Saisons et les Heures, George Hanfmann rappelle que le mot *hora* était utilisé par les Grecs pour désigner les Saisons et certains esprits ou pouvoirs féminins. Pour la plupart des étymologistes, il indique « une certaine durée de temps ». En ce sens, Heures et Saisons sont donc tout simplement synonymes. On croyait les Heures capables d'assurer la croissance des plantes, mais aussi d'empêcher la sécheresse et de prévenir les épidémies. Elles détenaient leurs pouvoirs de leur père Zeus, divinité du temps et souvent de l'agriculture et sont assimilables à d'autres esprits de la nature comme les Grâces, les Nymphes ou les Muses. Homère les considère gardiennes de l'Olympe. Leur signification en tant que protectrices de l'agriculture et des jardins perdure durant la période classique, où elles vont être plus clairement assimilées aux quatre Saisons. Celles-ci en viennent à être fixées sur la base du cycle du soleil, les solstices et équinoxes permettant de diviser sa course en quatre parties distinctes et mesurables[45]. À la Renaissance, une large partie des informations contenues dans les sources antiques est synthétisée dans les ouvrages de Lilio Gregorio Giraldi, Natale Conti et Vincenzo Cartari, mais ceux-ci assimilent de plus en plus les *Horai* emblématiques de l'antiquité avec les heures en tant qu'unités de mesure du temps, les douze ou vingt-quatre heures qui scandent alors les rythmes de la vie quotidienne, grâce notamment à l'usage généralisé des horloges mécaniques[46].

Les quatre statues exécutées par Giovanni Battista Di Bianchi, à la fois Saisons et Heures, expriment remarquablement les grands thèmes développés dans la littérature archaïque, classique et renaissante. Filles de Jupiter et gardiennes des jardins Farnèse, elles s'inscrivent en outre habilement au sein du programme global célébrant Alessandro comme nouveau Jupiter. Elles trahissent également un intérêt manifeste pour la sculpture antique. À cet égard, il est fort possible que le choix de la pose des statues les bras levés pour soutenir les blocs gnomoniques soit inspiré de la célèbre statue d'Atlas soutenant la sphère céleste conservée dans la collection Del Buffalo à Rome et acquise par les Farnèse en 1562 (fig. 14)[47]. On en trouve l'une des plus anciennes représentations dans une lunette de la Salle de l'Aurore discutée plus haut[48]. Les premiers témoignages sur la statue indiquent aussi que des statues antiques d'Hercule soutenant un cadran solaire (un scaphe le plus souvent) étaient connues à la Renaissance, comme l'*Ercole Orario* alors conservé à Ravenne[49]. En 1562, le cardinal acquit également de la collection Del Buffalo un très précieux calendrier romain, le *Menologium rusticum Collotianum* (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. 2632), témoignage supplémentaire de l'intérêt des Farnèse pour la mesure du temps[50].

Le fait de symboliser le temps par une figure tenant un instrument de mesure était, du reste, largement répandu dans les arts figuratifs. Outre l'iconographie d'Atlas et d'Hercule, pensons à celle de Saturne/Chronos et du « Père Temps », ou encore à l'iconographie de l'Allégorie de la Tempérance, fréquemment associée à des horloges et des sabliers[51]. Au XVIe siècle, l'iconographie des douze ou vingt-quatre heures du jour prolonge cette tradition, comme on peut l'observer, par exemple, dans le décor de la Loggia de Saturne au Palazzo Vecchio de Florence réalisé sous la direction de Giorgio Vasari entre 1558 et 1565. Sur le pourtour du plafond, les vingt-quatre Heures, nymphes aux ailes de papillons, portent de manière un peu cocasse un

42. Liberati, 1614, p. 46.
43. Sebastiani, (1741) 1791, pp. 71-72 ; Trasmondo-Frangipani, 1869, pp. 127-128.
44. Liserre, 2008, pp. 135-136, a correctement relié les statues avec les fresques de Taddeo en omettant néanmoins de rappeler leur fonction gnomonique.
45. Hanfmann, 1951, vol. 2, pp. 78-104.
46. Sur l'iconographie des heures dans l'art italien de la Renaissance, voir surtout Miarelli Mariani, 2016.
47. Sur cette statue célèbre, voir notamment Lippincott, 2017.
48. Ivi, p. 238, note 35. La représentation d'Atlas, figuré dans un paysage, se trouve sur la paroi sud-ouest correspondant à la nuit, à côté de la « Maison du sommeil ». Lippincott note qu'Atlas est associé à l'ouest et à l'endroit où le soleil se couche, annonçant la nuit et le sommeil. Voir le plan de la salle dans Robertson, 1982, p. 162.
49. Lippincott, 2017, p. 229, note 11 ; Ravara, 2011.
50. Sur ces acquisitions, voir surtout Riebesell, 1989, pp. 33-34 ; 161-162. Sur les liens entre les cadrans solaires de jardin à la Renaissance et l'antiquité, je me permets de renvoyer à Ribouillault, cds.
51. Dohrn-Van Rossum, 1997, pp. 6-7. Sur l'iconographie du Temps, voir aussi l'ouvrage bien documenté de Cohen, 2014.

sablier sur la tête et une plaque sur laquelle est gravée un numéro en chiffre romain[52].
Bien qu'elle témoigne de la reprise de cette idée, l'invention sophistiquée de Caprarola demeure exceptionnelle dans l'histoire des cadrans solaires. La présence de cadrans polyédriques dans les traités de gnomonique, les cabinets de collection et les jardins est documentée dès le début du XVIe siècle, mais les cadrans multiples sont toujours distribués sur un polyèdre unique et monolithique et non pas sur quatre statues[53]. Il faudra attendre le XVIIIe siècle pour trouver, en Angleterre principalement, des combinaisons similaires entre statues et cadrans solaires dans les jardins. À Hercule, Atlas ou aux Heures, filles et servantes de Jupiter, on substituera néanmoins pour soutenir les cadrans des figures d'esclaves noirs ou d'«indiens», une iconographie que l'on observe aussi sur les horloges contemporaines (fig. 15)[54].

La Salle de la Mappemonde (1573-1575).

À Caprarola, la célébration du pouvoir colonial est déjà manifeste. Comme pour l'exemple de la statue de Dunham Massey Hall qui personnifiait l'Afrique au sein d'une série des quatre continents, dans l'immense Salle de la Mappemonde, réalisée entre novembre 1573 et décembre 1575, les continents apparaissent sous forme de cartes et d'allégories féminines. Amerigo Vespucci, Marco Polo, Christophe Colomb, Hernán Cortés et autres « découvreurs », sont également tous présents[55]. Dans la frise, les signes du zodiaque sont disposés en correspondance avec la grande carte céleste qui orne le plafond, dans laquelle plusieurs détails font directement référence au cardinal Farnèse et à sa destinée glorieuse (en particulier Jupiter et Phaéton, le navire Argo et la fleur-de-lis qui marque le pôle Sud). Il est possible que le fameux plafond astrologique réalisé par Baldassare Peruzzi pour Agostino Chigi à la Villa Farnésine à Rome ait joué un rôle dans la décision d'inclure dans la grande carte céleste des allusions précises à l'horoscope du cardinal. Les négociations pour l'acquisition de la villa sur les bords du Tibre menées par le cardinal sont effectivement datées au milieu des années 1570[56]. Même à l'échelle cosmographique, la représentation



Fig. 14. *Atlas Farnèse,* Ier siècle, Naples, Musée archéologique national de Naples, inv. 6374 (Photo : Wikimedia Commons).

de l'espace à Caprarola est pensée comme une scène de théâtre sur laquelle se joue la vie et le destin du cardinal. « All the world's a stage » écrira Shakespeare quelques années plus tard en devisant sur les sept âges de l'homme.
Loren Partridge résume ainsi l'importance de la question temporelle du décor :

> La voûte dans sa totalité représente tout l'espace céleste, mais elle est avant tout une image du temps. Les signes du zodiaque dans la carte céleste et dans les scènes mythologiques situées dans les lunettes marquent les cycles des douze mois et des quatre saisons de l'année, tandis que les divinités planétaires dans les scènes ovales placées dans les angles sont arrangées selon les jours de la semaine. Puisque tant la carte céleste que les scènes narratives sont figurées grâce au recours à la culture antique, la voûte implique également le déroulement du temps, de l'antiquité au présent. Cependant, les liens entre la plupart des éléments du décor de part et d'autre de la voûte organisent également les préoccupations dynastiques et religieuses du cardinal Farnèse à travers le temps et l'espace de ce cosmos[57].

52. Sur ce décor vasarien et ses antécédents, voir Miarelli Mariani, 2016, pp. 134-139 ; Wellington Gahtan, 2011.
53. Sur ce type de cadrans solaires polyédriques, voir Ribouillault, 2021.
54. Voir les exemples cités par Coffin, 1994, pp. 20-26. Sur les horloges, voir Fleischer, Krieger, 2022. Sur les cadrans soutenus par des figures d'esclaves dans les jardins anglais, voir Lee, 2021.
55. Voir Partridge, 1995 ; Daniele, 2020.
56. Lippincott, 1990, p. 207.
57. Partridge, 1995, p. 437 : « The vault as a whole represents all of celestial space, but it is primarily an image of time. The



Fig. 15. Andries Carpentière ou Jan van Nost (attr.), *Esclave noir (allégorie de l'Afrique?) soutenant un cadran solaire*, Dunham Massey Hall (Photo : Wikimedia Commons, 2016).

Dans son dernier ouvrage, *Influences*, Mary Quinlan McGrath s'est intéressé plus spécifiquement à la fonction astrologique de la voûte céleste. Selon elle, le décor, tout comme d'autres décors ou objets possédant une fonction astronomique ou astrologique, doit être considéré non seulement comme une image symbolique mais aussi comme une image efficace, apte à capter physiquement les énergies astrales au bénéfice du propriétaire et de sa famille. Elle s'appuie pour développer cette hypothèse sur le fameux traité du médecin et philosophe florentin Marsile Ficin, le *De vita coelitus comparanda* (1489 ; 3 : 19), dans lequel sont examinés les bénéfices procurés par les éléments naturels sur le corps et l'âme, comme les plantes ou le soleil, mais aussi par certains objets manufacturés qu'il nomme *imagines astronomicae*. Celles-ci peuvent désigner non seulement des talismans, mais aussi des peintures comme des cartes célestes sur les plafonds ou encore des horloges planétaires et des sphères armillaires (3 : 19, 162-165)[58]. Cette avenue de recherche dans le champ de la médecine et de la magie astrale est fascinante, d'autant plus que la croyance du cardinal et de sa famille dans l'astrologie est parfaitement attestée. Alessandro Farnese, le futur Paul III, avait été l'élève de Ficin à Florence. Son astrologue Luca Gaurico prédit l'élection de son protecteur et, une fois la prophétie réalisée, lui conseilla de nommer son petit-fils Alessandro au cardinalat alors qu'il n'avait que 14 ans, sur la base de son thème natal. Le recours à l'astrologie concernait quasi tous les aspects de la vie quotidienne[59].

Si la fonction potentiellement magico-astrale de la voûte de la Salle de la Mappemonde ou d'autres décors et objets du palais demeure très difficile à prouver, on notera néanmoins que les théories sur lesquelles s'appuie la médecine astrale de Ficin sont précisément celles que nous avons évoquées au début de cet essai. Les traités de Galien et d'Hippocrate, qui insistent sur la dépendance du corps à l'égard du milieu ambiant (la notion d'*aria*), sont effectivement à la base même des théories architecturales sur le rapport de la villa à son environnement, tant chez Vitruve que chez Alberti et les théoriciens de l'architecture après lui. Pour un aristocrate cultivé comme le cardinal Alessandro, cette fonction thérapeutique des jardins et de la villa était essentielle. Si l'on a beaucoup glosé sur le rôle politique de la grande *regia* et de son décor, il faut insister sur le fait que Caprarola et ses merveilleux jardins était avant tout la retraite estivale d'un cardinal vieillissant et convenait en tous points aux prescriptions des médecins de l'époque pour lesquels un environnement verdoyant, ensoleillé, ouvert et parfumé favorisait la santé et prolongeait la vie. À la Villa Farnèse, l'image des saisons et du passage du

zodiacal signs in the sky map and the mythological scenes in the coves mark the cycles of the twelve months and the four seasons within the year, while the planetary deities in the oval scenes in the corners of the coves are arranged according to the days of the week. Since the sky map and the narratives are all cast in classical guise, the vault also implies the unfolding of time from antiquity to the present. Yet the cross-vault or diagonal relationships of most elements of the decoration also structure the dynastic and religious concerns of Cardinal Farnese across the time and space of this cosmos ».

58. Quinlan-McGrath, 2013, pp. 161-169 ; 190-194. Sur cette question, voir aussi Toussaint, 2002 ; Weill-Parot, 2002 ; Rutkin, 2014.

59. Sur les Farnèse et l'astrologie, voir surtout Thorndike, 1941, pp. 252-274.

temps, l'attention donnée au paysage et à la lumière, s'inscrivent dans ce contexte médico-astral plus large, marqué par la théorie des humeurs auxquelles correspondent les saisons : « Sang printemps chaud et humide / Bile jaune été chaud et sec / Atrabile (bile noire) automne froid et sec / Flegme hiver froid et humide ». C'est au sein d'une telle « anthropologie environnementale » que l'on doit situer l'architecture, les jardins et les décors de Caprarola, comme du reste toutes les villas et jardins de la Renaissance[60].

Sans trop développer ici, on insistera sur l'importance donnée au sommeil et aux rêves par la médecine, dont les diagnostiques basés sur les rêves s'appuyaient, depuis Hippocrate et Galien jusqu'aux médecins de la Renaissance sur la théorie des humeurs, la forme du rêve étant associée aux caractéristiques et qualités particulières de celles-ci chez l'individu[61]. Cet arrière-plan peut aider à comprendre la manière dont les programmes des chambres à coucher du cardinal à Caprarola, au-delà de la question convenue du *decorum*, reflétaient des préoccupations tout à fait personnelles et mondaines.

À cet égard, les documents ne manquent pas qui attestent de l'attention donnée à la santé du cardinal en lien avec l'environnement. Ainsi, dans une lettre du médecin Vincenzo Remosetti du 9 juillet 1588, on impute à « la frigidità dell'aria di Caprarola » la crise d'épilepsie ayant frappé le cardinal la nuit précédente[62]. Quelques jours plus tard, après que le cardinal eut été soumis aux traitements les plus douloureux et qu'il se soit enfin endormi, le médecin surveille avec attention les effets potentiellement néfastes de la lune sur sa convalescence[63] et lui déconseille « tutti li cibi frigidi et humidi e che evaporano al capo » au profit de « carne di uccelli selvatici »[64].

Conclusion

En abordant la question du temps à la Villa Farnèse de Caprarola, notre intention était de complexifier notre approche des images, des objets et des espaces qui la constituent, ouvrant à une réflexion de nature phénoménologique et anthropologique. On a ainsi pu distinguer, d'abord, un « temps du chantier », qui montre combien le programme ne fut pas conçu comme une totalité monolithique mais sans doute élaboré au fur et à mesure de l'avancement des travaux. Les échos entre les différents sujets d'un espace à l'autre, qui sont constants à Caprarola, sont le résultat de ce processus linéaire d'écriture par l'image. Outre les petits paysages topographiques mentionnés dans cet essai qui, pris ensemble, constituent un véritable reportage, la fameuse scène du chantier du temple d'Hercule au plafond de la grande loggia (avec le portrait déguisé de Vignole) signale que le chantier du palais s'inscrit dans un « temps par-delà le temps », un temps anachronique, un repli ou une déchirure du temps : « temps de l'histoire et du mythe » (histoire faite mythe ou mythologie érigée au rang d'histoire), capté dans et pour le présent[65]. Aujourd'hui comme alors, ces innombrables images, ces montages d'images, déployées dans l'espace comme dans un Atlas sont soumises à un « temps du regard », toujours sélectif, mais sans cesse renouvelé, bien qu'il soit le plus souvent formaté par un guide qui offre une « lecture » plus ou moins convenue de l'ensemble.

Caprarola, microcosme de l'univers, vit aussi selon le « temps des saisons ». Celles-ci déterminent logiquement son architecture, son organisation interne et apparaissent sous de nombreuses formes dans la villa. Nous avons mis en exergue le souci corolaire de l'orientation et du rapport avec l'environnement et donc un « temps de la lumière » qui s'exprime dans l'architecture et les images par un recours constant aux analogies astronomiques et environnementales (omniprésentes aussi dans les *imprese* du cardinal comme Pégase et le soleil, la foudre de Jupiter ou les trois lys surmontés de l'arc en ciel, selon les prescriptions énoncées notamment par Paolo Giovio)[66].

60. Sur cette question, voir la mise au point de Brunon, 2018. Katherine Bentz prépare un ouvrage sur cette question centré sur les papes et cardinaux romains : Bentz, cds. Sur astrologie et médecine à la Renaissance, on peut consulter notamment Siraisi, 1997 et Hirai, 2014. Dans la bibliothèque du cardinal à Caprarola, qui comptait 570 ouvrages donc 60 codex anciens, on trouvait de nombreux traités d'astronomie et de médecine. Voir Fossier, 1982, p. 10.

61. Le plus important traité sur les rêves à la Renaissance est celui de Cardano, 1562. Voir Siraisi, 1997, chap. 8, pp. 174-192.

62. Lettre du 9 juillet 1588 de Vincenzo Remosetti au duc d'Urbin Francesco Maria II Della Rovere, Archivio di Stato di Firenze = ASF, Ducato di Urbino, cl. I, filza 177, no. 1132. Cette lettre et les suivantes ont été transcrites et publiées par Rosini, 2015.

63. Lettre du 15 juillet 1588 de Vincenzo Remosetti au duc d'Urbin Francesco Maria II Della Rovere, ASF, Ducato di Urbino, cl. I, filza 177, no. 1135.

64. Lettre du 13 août 1588 de Vincenzo Remosetti au duc d'Urbin Francesco Maria II Della Rovere, ASF, Ducato di Urbino, cl. I, filza 126, no. 655. Sur la nourriture consommée à la cour du cardinal, qui explique fort bien d'où viennent ses crises de goutte, voir Hurtubise, 1992.

65. Je renvoie à mes remarques dans Ribouillault, 2008a p. 211-237 ; ivi, pp. 217-218, à propos des décors de la Villa d'Este de Tivoli.

66. Giovio, 1556, p. 6 : « Sappiate adunque M. Lodovico mio che l'Inventione overo Impresa, s'ella deve havere del buono, bisogna c'habbia cinque conditioni. Prima, giusta proportione d'anima e di corpo. Seconda, ch'ella non sia oscura, di sorte, c'habbia mestiero della Sibilla per interprete à volerla intendere ; né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda. Terza, che sopra tutto habbia bella vista, la qual si fa riuscire molto allegra, entrandovi stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, istrumenti mecanici, animali bizarri, e uccelli fantastichi… ».

L'importance jouée par les cadrans solaires à la villa de Caprarola, que Zeri compare avec une intuition profonde à un gigantesque cadran solaire, est la conséquence de cette attention marquée pour la lumière, cette écriture du ciel sur la terre enregistrée par la pointe du style. Caprarola, son architecture, ses décors et le cardinal lui-même relient la terre et le ciel, l'humain et le divin ; ils sont des gnomons dans le sens étymologique du terme. Le philosophe Michel Serres, dans un essai fondamental, rappelle que le mot désigne « ce qui comprend, décide, juge, interprète ou distingue, règle qui permet de connaître »[67].

Les horloges et cadrans régulent le temps, les espaces « pratiqués » du palais et du bourg. Ils rythment ainsi le « temps quotidien », marqué par la succession d'activités codifiées : lever, coucher, temps de la prière, temps du travail et de l'étude, temps de la retraite et de la méditation, temps cérémoniel et rituel, temps de la chasse et de la promenade, temps de la table et du divertissement, etc… Avec ses pièces possédant chacune une fonction précise, le palais dessine un véritable emploi du temps. La centralité du rapport entre l'homme et l'univers, le microcosme et le macrocosme, l'humain et le divin, au sein des décors de la villa ouvre, enfin, à une approche plus anthropologique de ces derniers. Quel rapport entretenait le cardinal et sa famille avec ces œuvres dans lesquelles l'on reconnaissait tant de visages familiers ? Comment vivait-on dans ces espaces et avec ces images ? Dès lors que l'art ne peut être séparé de l'expérience que l'on en fait, comment les intégrer au sein d'un système de croyances profondément différent de celui qui a façonné nos propres regards ? Il faut espérer que de futures études nous le diront.

67. Serres, 1988.

Bibliographie

Arditio, (1578) 1920 = Arditio F., « Il viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia (1578, relazione del 30.07.1579) », in : Orbaan J.A.F., *Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria*, Roma, 1920, pp. 365-418.

Barbaro, 1542 = Barbaro D., *Predica dei sogni*, Venezia : Francesco Marcolini, 1542.

Baumgart, 1935 = Baumgart F., *La Caprarola di Ameto Orti*, Roma : Cuggiani, 1935.

Bentz, cds = Bentz K., *Gardens as Green Medicine: Prelates and Health in Early Modern Rome*.

Brunon, 2017 = Brunon H., « Conjurer la mélancolie, ou la physiologie de l'allégresse dans l'Italie de la Renaissance », *Histoire culturelle de l'Europe*, 3, 2018 (*Jardin et mélancolie en Europe entre le XVIIIe siècle et l'époque contemporaine*, Schmiele C., Haberl H., Lensing A. (a cura di), Caen : Université de Caen, 2017), https://mrsh.unicaen.fr/hce/index.php_id_1468.html (ultimo accesso : 27/11/2024).

Cardano, 1562 = Cardano G., *Somniorum Synesiorum libri quatuor*, Basilea : 1562.

Caro, (1572) 1957-1961 = Caro A., *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, 3 voll., Firenze : Leo S. Olschki, 1957-1961 (ed. or. Venezia 1572).

Caron-Roy, 2025 = Caron-Roy F., *Le château intérieur : art, espace et dévotion dans les palais des cardinaux de Rome au XVIe siècle*, Turnhout: Brepols, 2025 (*Dunamis*).

Casini, 2008 = Casini T., « 'L'aurora e la solitudine': cronistoria della fortuna di Annibal Caro iconografo nel quinto centenario dalla nascita », *Annali di Critica d'Arte*, 4, 2008, pp. 513-547.

Catamo, Proietti, 2008 = Catamo M., Proietti F., *L'evoluzione della misura oraria e le Meridiane di Civita Castellana*, Civita Castellana : Comune di Civita Castellana, 2008.

Cohen, 2014 = Cohen S., *Transformations of Time and Temporality in Medieval and Renaissance Art*, Leiden : Brill, 2014.

Coffin, 1994 = Coffin D., *The English Garden. Meditation and Memorial*, Princeton : Princeton University Press, 1994.

Daniele, 2020 = Daniele E.A., « *Portraits of the World* – The Four Continents at Palazzo Farnese in Caprarola: The Figurative Code, Sources and Comparisons », in : Horowitz M.C., Arizzoli L. (a cura di), *Bodies and Maps: Early Modern Personifications of the Continents*, Leiden : Brill, 2020, pp. 191-214.

de Rossi, 1721 = de Rossi D., *Studio d'architettura civile*, Roma : De Rossi, 1721.

Desnoyers, 2002 = Desnoyers G., *Villa d'Este à Tivoli ou le songe d'Hippolyte: un rêve d'immortalité héliaque*, Paris : Myrobolan, 2002.

Dohrn-Van Rossum, 1997 = Dohrn-Van Rossum G., *L'histoire de l'heure. L'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, tr. Olivier Mannoni, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997 (ed. or. Monaco di Baviera 1992).

Fagiolo, 1988 = Fagiolo M., « Caprarola: la rocca, il palazzo, la villa », *Palladio*, 1, 1988, pp. 45-66.

Faldi, 1981 = Faldi I., *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino : Seat, 1981.

Fleischer, Krieger, 2022 = Fleischer A., Krieger B., *Gilded Splendor. The Pendules au Bon Sauvage & au Noir Enchaîné. Iconography of the Pendules au Noir in the Parnassia Collection*, Edam : LM Publishers, 2022.

Fossier, 1982 = Fossier F., *La bibliothèque Farnèse. Étude des manuscrits latins et en langue vernaculaire*, Roma : École Française de Rome, 1982.

Gandolfo, 1978 = Gandolfo F., *Il «Dolce Tempo»: Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma : Bulzoni, 1978.

Giovio, 1556 = Giovio P., *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti, & disegni d'arme, & d'amore, che communemente chiamano imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli, intorno allo stesso soggetto*,Venezia : Giordano Ziletti, 1556.

Hanfmann, 1951 = Hanfmann G.M.A., *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge (MA) : Harvard University Press, 1951.

Hermann Fiore, 2001 = Hermann Fiore K., *Federico Zuccari: La «Pietà degli angeli», il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un «Anatomia degli Artisti»*, Roma : GebArt, 2001.

Hirai, 2014 = Hirai H., « The New Astral Medicine », in : Dooley B. (a cura di), *A Companion to Astrology in the Renaissance*, Leiden : Brill, 2014, pp. 267-286.

Howard, 2001 = Howard D., « Seasonal Apartments in Renaissance Italy », *Artibus et historiae*, 22, 43, 2001, pp. 127-135.

Hurtubise, 1992 = Hurtubise P., « Une vie de palais : la cour du cardinal Alexandre Farnèse vers 1563 », *Renaissance et Réforme,* 16, 2, 1992, pp. 37-54.

Lee, 2021 = Lee, H., «Serving as Ornament: The Representation of African People in Early Modern British Interiors and Gardens.» British Art Studies: Redefining the British Decorative Arts (Edited by Iris Moon), Paul Mellon Centre for Studies in British Art and Yale Center for British Art, 2021, https://britishartstudies-21.netlify.app/representation-of-african-people-in-early-modern-british-interiors-and-gardens/.

Lebensztejn, 2018 = Lebensztejn J.C., *La maison du sommeil*, Paris : INHA, 2018.

Liberati, 1641 = Liberati G.A., *La Caprarola in versi toscani, e latini*, Ronciglione : Dominici, 1614.

Lippincott, 1990 = Lippincott K., « Two Astrological Ceilings Reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 53, 1990, pp. 185-207.

Lippincott, 2017 = Lippincott K., « The Early Reception of the *Farnese Atlas* », *Schifanoia*, 52-53, 2017, pp. 227-238.

Liserre, 2008 = Liserre F.R., *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma : Gangemi, 2008.

Marconi, 1968 = Marconi P., « Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale: la cittadella come microcosmo », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 15, 85-90, 1968, pp. 53-94.

Miarelli Mariani, 2016 = Miarelli Mariani I., « Le 'Ore che dal cielo custodiscono tutti i tempi'. La misurazione del tempo attraverso l'iconografia delle Ore », in : Miarelli Mariani I., Pierguidi S., Ruffini M. (a cura di), *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, Roma : Campisano Editore, 2016, pp. 129-145.

Monssen, 1989 = Monssen L.H., « Nature,Virtue and Sacrifice. A reading of the Room of the Fountain in the Villa d'Este at Tivoli », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 7, 1989, pp. 131-208.

Parlato, 2000 = Parlato E., « Hermathena a Caprarola », in : De Caprio V., Ranieri C. (a cura di), *Presenze eterodosse nel viterbese tra Quattro e Cinquecento*, Roma : Izzi, 2000, pp. 159-191.

Partridge, 1971 = Partridge L.W., « The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola: part 1 », *The Art Bulletin*, 53, 1971, pp. 467-486.

Partridge, 1995 = Partridge L.W., « The Room of Maps at Caprarola, 1573-75 », *The Art Bulletin*, 77, 3, 1995, pp. 413-444.

Partridge, 1971 = Partridge L.W., « Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: The Documentary and Graphic Evidence », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 32, 1997/98 (Winner M., Heikamp D. (a cura di), *Der Maler Federico Zuccari: Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*), pp. 157-182.

Partridge, 2001 = Partridge L.W., « The Farnese Circular Courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy, and Gender », *The Art Bulletin*, 83, 2001, pp. 259-293.

Passini, 2002 = Passini L., *Caprarola. Il paese e la sua storia*, Roma : Ed. Grafiche Manfredi, 2002.

Passini, 2012 = Passini L., « Inedite vedute di Caprarola nel Palazzo Farnese », *I beni culturali*, 20, 2012, pp. 4-6.

Pierguidi, 2002 = Pierguidi S., « Le drame de la lumière et de l'ombre. La tradizione iconografica della sequenza notte-aurora-giorno », *Studi Romani*, 50, 2002, pp. 279-301.

Pignatti, 2013 = Pignatti F., « Orsi, Aurelio », *Dizionario biografico degli italiani*, 79, 2013.

Piovene, 1727 = Piovene P., *I Cesari in metallo mezzano e piccolo raccolti nel Museo Farnese*, Parma : Nella Stamperia di S.A.S., 1727.

Quinlan-McGrath, 2013 = Quinlan-McGrath M., *Influences. Art, Optics, and Astrology in the Italian Renaissance*, Chicago, London :The University of Chicago Press, 2013.

Ravara, 2011 = Ravara C., « L'Ercole Orario. Alcune riflessioni sulle fonti documentarie del XV-XVI secolo », *Studi Romagnoli*, 62, 2011, pp. 223-232.

Ribouillault, 2008a = Ribouillault D., « Landscape *all'antica* and Topographical Anachronism in Roman Fresco Painting of the Sixteenth Century », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 71, 2008, pp. 211-237.

Ribouillault, 2008b = Ribouillault D., « 'Paesaggio dipinto, Paesaggio reale' : notes sur une fenêtre de la Villa d'Este à Tivoli », in : Ceccarelli F., Venturi G. (a cura di), *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, Firenze : Leo S. Olschki, 2008, pp. 269-289.

Ribouillault, 2011 = Ribouillault D., « Toward and Archaeology of the Gaze: the Perception and Function of Garden Views in Italian Renaissance Villas », in : Beneš M., Lee M.G. (a cura di), *Clio in the Italian Garden: Twenty-First-Centuries Studies in Historical Methods and Theoretical Perspectives*, proceedings of the Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture XXXII, Washington D.C. : Harvard University Press, 2011, pp. 203-232.

Ribouillault, 2013 = Ribouillault D., *Rome en ses jardins: paysages et pouvoir au XVIe siècle*, Paris : CTHS et Institut national d'histoire de l'art, 2013.

Ribouillault, 2021 = Ribouillault D., « Ingenuity in the Garden. From the Poetics of Grafting to Divine Mathematics », in : Oosterhoff R.J., Marcaida J.R., Marr A. (a cura di), *Ingenuity in the Making. Matter and Technique in Early Modern Europe*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2021, pp. 156-173.

Ribouillault, 2022 = Ribouillault C., *L'art du sourcier et autres gouverneurs des eaux claires*, Moutier-d'Ahun : Métive, 2022.

Ribouillault, cds = Ribouillault D., « Le meridiane da giardino e l'Antico (XVI-XVIII sec.) », in : *Il giardino degli dei. Il paradigma dell'Antico nelle arti della Villa*, atti del convegno internazionale (Villa d'Este, Tivoli, aprile 2022), in corso di stampa.

Riebesell, 1989 = Riebesell C., *Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese: ein 'studio' für Künstler und Gelehrte*, Weinheim :VCH, Acta Humaniora, 1989.

Riebesell, 1991 = Riebesell C., « Di Bianchi (de Bianchi, Bianchi), Giovanni Battista », *Dizionario biografico degli italiani*, 39, 1991.

Robertson, 1982 = Robertson C., « Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45, 1982, pp. 160-181.

Robertson, 1992 = Robertson C., *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven :Yale University Press, 1992.

Ronchini, Poggi, 1879 = Ronchini A., Poggi V., *Fulvio Orsini e sue lettere ai Farnesi*, estratto da *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie dell'Emilia*, 4, Modena :Tip. G.T.Vincenzi e nipoti,1879.

Darrel Rutkin, 2014 = Darrel Rutkin H., « 'See, Reflect, Be Changed.' Marsilio Ficino, Imagines astronomicae and a New Perspective on Renaissance Art and Science », *Early Science and Medicine*, 19, 2014, pp. 584-593.

Sebastiani, (1741) 1791 = Sebastiani L., *Descrizione del nobilissimo e reale palazzo di Caprarola*, Roma : Pagliarini, 1791 (ed. or. Roma, 1741).

Scorza, 2016 = Scorza R., « Grottesche, Arabeschi, and Calligrafia: A Drawing by Antenore Ridolfi in the Metropolitan Museum of Art », *Master Drawings*, 54, 2, 2016, pp. 205-224.

Serres, 1988 = Serres M., « L'axe du cadran solaire », *Études française*, 24, 2, 1988, pp. 35-51.

Siraisi, 1997 = Siraisi N.G., *The Clock and the Mirror: Girolamo Cardano and Renaissance Medicine*, Princeton : Princeton University Press, 1997.

Szafranska, 2006 = Szafranska M., « Place, Time and Movement: A New Look at Renaissance Gardens », *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 26, 3, 2006, pp. 194-236.

Thorndike, 1941 = Thorndike L., *A History of Magic and Experimental Science*, vol. 5, New York : Columbia University Press, 1941.

Toussaint, 2002 = Toussaint S., « Ficino, Archimedes and the Celestial Arts », in : Allen M.J.B., Rees V. (eds.), *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Leiden : Brill, 2002, pp. 307-326.

Trasmondo-Frangipani, 1869 = Trasmondo-Frangipani C., *Descrizione storico-artistica del R. Palazzo di Caprarola*, Roma : Civiltà Cattolica, 1869.

Vasari, (1568) 1966-1987 = Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568 (Firenze 1550 e 1568)*, testo a cura di Bettarini R., commento secolare di Barocchi P., 7 voll., Firenze : Sansoni poi S.P.E.S., 1966-1987 (ed. or. Firenze, 1568).

Vasari, (1568) 1878-1906 = Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Sansoni G.C., Firenze : Gaetano Milanesi, 1878–1906 (ed. or. Firenze, 1568).

Veldman, 1980 = Veldman I.M., « Seasons, Planets and Temperaments in the Work of Maarten van Heemskerck. Cosmo-astrological Allegory in Sixteenth-Century Netherlandish Prints », *Simiolus*, 11, 3-3, 1980, pp. 149-176.

Vimercato, 1565 = Vimercato G.B., *Dialogo delle descrittione teorica e pratica degli horologi solari*, Ferrara : Valente Panizza, 1565.

Weill-Parot, 2002 = Weill-Parot N., *Les "images astrologiques" au Moyen Age et à la Renaissance. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XIIe-XVe siècle)*, Paris : Champion, 2002.

Wellington Gahtan, 2011 = Wellington Gahtan M., « Giorgio Vasari and the Image of the Hour », in : Corsini E.M. (a cura di), *The Inspiration of Astronomical Phenomena VI*, *Astronomical Society of the Pacific Conference Series*, 441, 2011, pp. 169-179.

Zeri, (1957) 2001 = Zeri F., *Pittura e Controriforma; l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Venezia : Neri Pozza, 2001 (ed. or. Torino, 1957).

Abstract (IT)

Questo saggio si propone di dimostrare la centralità della nozione di temporalità nell'architettura, nell'arredamento e nei giardini della Villa Farnese di Caprarola, aprendo la strada a un'analisi al tempo stesso fenomenologica e antropologica. Particolare attenzione è dedicata ad alcuni strumenti di misurazione del tempo trascurati dalla critica, ma in stretta interazione con le decorazioni pittoriche e scultoree e l'architettura della villa stessa, e parte integrante di una concezione dell'ambiente erede della tradizione ippocratica e medico-astrale, fondamentale nel Rinascimento.

Abstract (EN)

This essay aims to demonstrate the centrality of the concept of temporality in the architecture, paintings and gardens of the Villa Farnese at Caprarola, paving the way for an analysis that is both phenomenological and anthropological. Particular attention is paid to some time-measuring devices that have been overlooked by critics, but which are in close interaction with the pictorial and sculptural decoration and the architecture of the villa itself. They form an integral part of a conception of the environment inherited from the Hippocratic and medico-astrological tradition, so fundamental to the Renaissance.

Parole chiave (IT)

Villa Farnese a Caprarola, tempo, stagioni, ore, meridiane.

Keywords (EN)

Villa Farnese at Caprarola, time, seasons, hours, sundials.

Profilo biografico (IT)

Denis Ribouillault è professore ordinario di Storia dell'arte moderna presso l'Università di Montréal. Le sue ricerche si concentrano sulla cultura delle ville rinascimentali, sui paesaggi e i giardini culturali e sull'intersezione tra arte, scienza e letteratura. Ha ricevuto numerose borse di studio, tra cui quelle presso Villa I Tatti (2008-2009), Villa Medici (2009-2011) e Dumbarton Oaks (2017). Ha insegnato e tenuto lezioni come professore invitato presso Il Courtauld Institute di Londra, l'Università Ca' Foscari di Venezia, l'Università del Salento, il Zentralinstitut für Kunstgeschichte di Monaco e l'Università di Bordeaux. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Sacred Landscape. Landscape as Exegesis in Early Modern Europe* (2011, con Michel Weemans), *Rome en ses jardins. Paysage et pouvoir au XVIe siècle* (2013), *De la peinture au jardin* (2016, con Hervé Brunon), *Jardiner/Gardening* (Intermediality 35, 2020), *The Villa Barbaro at Maser. Science, Philosophy and the Family in Venetian Renaissance Art* (2023) e *Gardens and Academies in Early Modern Italy and Beyond* (2024).

I giardini di palazzo Farnese a Caprarola: architetture d'acqua e di verzura per celebrare il potere farnesiano

FRANCESCA ROMANA LISERRE

a Carlo

I giardini inferiori di Palazzo Farnese[1] (fig. 1) rivestono un ruolo chiave nell'articolato progetto messo a punto a Caprarola da Jacopo Barozzi, che supera la scala architettonica per abbracciare un contesto molto più ampio: l'intervento trasforma radicalmente il piccolo borgo medievale dandogli un potente, rinnovato volto, un po' come era successo a Pienza per nobilitare il luogo natale di Pio II, alla stregua degli imperatori antichi.

Nella cittadina toscana, con un'operazione innovativa che scaturiva dal dibattito sulla città ideale, l'intervento si poneva quasi a servizio del paesaggio, per valorizzarlo e inserirlo nella progettazione, riconoscendone il valore. Qui nella Tuscia, un secolo dopo, è il paesaggio che viene piegato a servizio della magnificenza del Gran cardinale[2], Alessandro Farnese, mai salito al soglio, eppure pontefice *in pectore* nelle sue operazioni architettoniche.

Aderendo ai desideri del suo audace committente, Vignola mette a punto una macchina raffinata che travalica la dimensione architettonica per abbracciare la città e il paesaggio in un sistema di cui la mole pentagonale è al tempo stesso apice e fulcro.

In primo luogo, con senso pratico e sensibilità moderna, Vignola ridisegna la viabilità che consente di raggiungere il *buen retiro* farnesiano, come a Villa Giulia, dove aveva previsto che il pontefice e il suo seguito potessero raggiungere l'edificio attraverso una confortevole e scenografica 'via d'acqua', navigando sul Tevere[3].

E così come accade nella 'vigna' di Giulio III, anche a Caprarola l'ultimo tratto da percorrere è un maestoso rettifilo creato *ad hoc*, pensato come un canale ottico puntato sull'edificio, promettente obiettivo cui protendersi e punto di fuga della prospettiva. Come per il pontefice Vignola crea la via Julia Nova – che nella pianta di Bufalini, con scopo evidentemente celebrativo, appare addirittura più grande della stessa via Flaminia – così a Caprarola, per il Gran cardinale, apre un nuovo asse viario che trapassa il borgo medievale, incidendoci sopra l'immagine tangibile del potere farnesiano. Il nuovo asse taglia edifici e scavalca dislivelli con ponti e terrapieni, nell'ambito di un'impresa così energica e organica che il borgo sembra quasi essere stato sempre così, tutto proteso verso quella corona pentagonale che si staglia nel paesaggio anche a grande distanza.

Alle spalle della maestosa mole si squadernano i due giardini inferiori (fig. 2): il primo, cosiddetto giardino vecchio, caratterizzato dalla presenza del ninfeo di Venere in fondo al viale principale, e il secondo, cosiddetto nuovo, realizzato successivamente perché richiede lavori di sbancamento più impegnativi, il cui viale principale conduce alla grotta dei Satiri. La loro ideazione riassume una serie di temi dal forte valore simbolico[4], a partire dal concetto dell'*hortus conclusus*. Come già previsto da Raffaello nel progetto di Villa Madama, il recinto di mura non risponde a esigenze difensive, ma serve a sottolineare un'esperienza privata, riservata a pochi: come si può apprezzare anche nelle coeve rappresentazioni di Federico Zuccari nella sala d'ingresso al palazzo, il recinto murato dei giardini caprolatti si apre in tre arcate (in fondo al viale principale e a quelli laterali) per consentire l'affaccio sul paesaggio e si presenta quasi come una quinta teatrale necessaria a incorniciare uno spettacolo. Il senso della messa in scena è ben dichiarato dalle statue delle Ore[5] che accolgono il visitatore dopo aver varcato quelli che un tempo erano ponti levatoi: il loro com-

1. In Liserre, 2007 (pp. 274-277) ho cercato di dare conto degli studi sulla villa, per cui rimando alla bibliografia lì citata che richiamo più diffusamente in Liserre, 2008. Tra gli studiosi che si sono dedicati più lungamente alla fabbrica caprolatta ricordo Partridge, 1970; 1971; 1978; 1999; 2001 e Fagiolo, 1981; 1988; 1990; 2002; 2007.
2. Robertson, 1992.
3. Si vedano, fra l'altro, Fagiolo, 2007, pp. 63-92 e Liserre, 2007, pp. 307-311 con la relativa bibliografia.
4. Per un'analisi più ampia rimando a Liserre, 2008, cap. 7.
5. Fabio Arditio le descrive come «statue di donne di marmo, grandi sopra il naturale, figurate per l'Hore, che tengano in capo un pezzo di marmo fatto a triangolo, nelle cui facce sono lineati horologgi da sole» Arditio, (1578) 1920, p. 379.



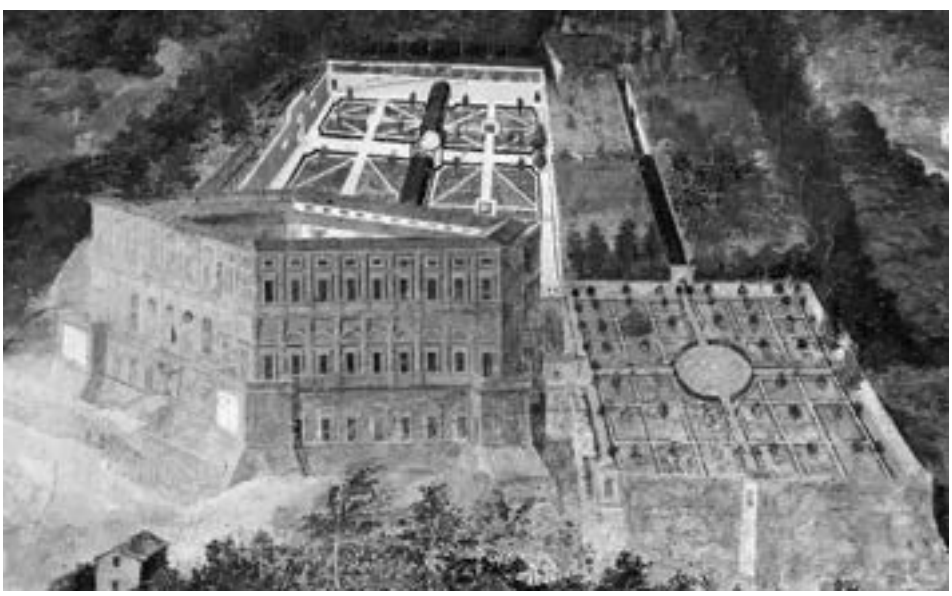


Fig. 1. I giardini inferiori di Caprarola e i loro ninfei (elaborazione di F.R. Liserre e Carlo Volken).

Fig. 2. I giardini inferiori di palazzo Farnese a Caprarola (affresco nella palazzina Gambara di villa Lante a Bagnaia; fotografia F.R. Liserre).

pito, oltre a presiedere alle stagioni, era vegliare sulle porte dell'Olimpo e la loro presenza all'ingresso dei maestosi giardini pensili farnesiani dichiara appunto che il visitatore sta per essere ammesso nella dimora, preziosa e riservata, degli dei.

Oltre che riservati, come si conviene all'*hortus conclusus*, i giardini hanno anche il raffinato requisito di essere pensili, ricavati alla stessa quota degli appartamenti del cardinale grazie a un'impresa di scavo e terrazzamento di grande impegno, scavalcando il fossato che non serve più come difesa, ma per sottolineare il valore di un'esperienza esclusiva, riservata a pochi eletti. Infine, la loro forma quadrata comporta una serie di rimandi simbolici, dall'immagine della Gerusalemme Celeste (cui concorre anche il recinto murato) a quella della Roma quadrata di Romolo: riferimenti simbolici potenti, che danno precise indicazioni su come il Gran cardinale volesse essere percepito attraverso la sua imponente impresa caprolatta.

A questa scenografica immagine di dominio e ridisegno del territorio, è sottesa un'anima nascosta, che è quella dell'acqua. L'acqua vivifica i giardini farnesiani nella loro parte arborea quanto in quella architettonica, animando raffinate fontane che sono altrettanti emblemi del potere farnesiano. Per ottenerla in quantità adeguata, serve un'impresa poderosa.

L'acqua è, a mio avviso, la vera anima della creazione di Vignola e il motivo principe per cui l'architetto emiliano è il regista della reggia caprolatta.

Jacopo Barozzi, infatti, vede avviarsi le sue fortune romane proprio in virtù delle grandi capacità di ingegnere idraulico[6]. È Vasari a ricordare che quando il futuro Giulio III, cardinale Giovanni Maria Ciocchi del Monte, riveste la carica di legato pontificio a Bologna, viene a conoscenza dell'abilità dell'architetto emiliano e delle riuscite operazioni che egli mette a punto per gestire le acque creando il canale Navile, il porto al Cavadizzo e il ponte sul Samoggia[7]. È probabilmente per questo che il cardinale, salito al soglio, coinvolge Vignola in due imprese in cui la gestione dell'acqua è essenziale: da un lato il Cortile del Belvedere[8], dall'altro la già citata Villa Giulia. Un anno dopo l'elezione di Giulio III, l'architetto bolognese risulta attivo nel cortile bramantesco[9], stipendiato nel Libro dei conti «per la spesa della fabrica di Belveder et altre occorrenze»[10] e affianca Girolamo da Carpi e Scipione Perotti – l'uno 'architetto', l'altro 'soprastante' del Belvedere – al momento di concordare il compenso del fontaniere Curzio Maccarone[11], che diventerà il più famoso e conteso tecnico a servizio delle grandiose ville di ambito laziale. Sempre Vasari ricorda che Giulio III nomina Vignola «architetto di Sua Santità e datogli particolar cura di condurre l'Acqua Vergine»[12], impresa che sta molto a cuore del pontefice. La medaglia di fondazione di Villa Giulia indica chiaramente che, come accadrà a Caprarola, l'acqua gioca un ruolo chiave: deve essere la maggiore attrattiva della villa papale[13] e Vignola è l'architetto più competente per sfruttarla al meglio, nonostante la quota bassa a cui l'acquedotto scorre. Il ninfeo viene progettato con accorgimenti adeguati per avere la pressione necessaria a realizzare scenografici e innovativi giochi d'acqua che valorizzano le cromie dei preziosi marmi.

Solo pochi anni dopo Alessandro Farnese sceglie Vignola come regista della sua villa di delizie nella Tuscia. Possiamo immaginare che anche in questo caso l'acqua abbia rivestito un ruolo chiave. Probabilmente l'architetto abbia prospettato al cardinale le sue idee su come ridefinire la fortezza pentagonale puntando, da un lato, su un'architettura elegante, ariosa, incentrata sul maestoso cortile circolare che non era riuscito a costruire per Marcello Cervini[14] e, dall'altro, su giardini animati da scenografiche architetture d'acqua. Anche qui, per ottenere un risultato del genere l'architetto è chiamato a mettere in campo le sue abilità di ingegnere idraulico e ne darà ampia prova ricucendo una straordinaria rete che si avvale anche di condotti antichi. Il risultato è l'acquedotto farnesiano[15], dalla ragguardevole estensione di circa nove chilometri, che geologi e speleologi hanno studiato ed esplorato senza mai poterlo ricondurre a uno specifico artefice, ma che a mio avviso non può avere altra paternità se non quella vignolesca.

L'ideazione del complesso acquedotto e la rimessa in pristino di condutture e strutture romane si inquadra nell'esigenza di rendere disponibile acqua sufficiente a impreziosire Palazzo Farnese e va di pari passo con l'altra complementare impresa di irreggimentare le acque del lago di Vico per evitare le periodiche, rovinose inondazioni cui le rive erano soggette[16]. L'intervento progettato da Vignola restituisce efficienza a quello già messo in atto dagli Etruschi prima e dai

6. In particolare si veda Liserre, 2011.
7. Su queste opere si vedano le schede in Fagiolo, 2007, pp. 257-315.
8. Sul Cortile del Belvedere si vedano Ackerman, 1954 e Winner, Andreae, 1998, in particolare il saggio di Frommel C.L., 1998 (pp. 17-66) che è tornato sull'argomento nei saggi del 2000 e del 2003.
9. Vignola ha in realtà già lavorato nel cantiere vaticano affiancando il suo maestro Meleghino tra il 1538 e il '39. Cfr. Liserre, 2011.
10. Il Libro dei conti viene compilato a partire dall'11 ottobre 1550 da «P. Giovanni Aleotto Mastro di ca[me]ra et Thes[oriere] sec[re]to di S. S.tà» (Archivio di Stato di Roma = ASR, Camerale I, *Fabbriche*, 1517b, f. 1) e al foglio 27 vi si legge: «Addi detto [1° febbraio 1551] scudi tredici di oro al Vignola per sua prov[isio]ne del p[rese]nte mese cominciata in q[uest]o giorno».
11. Risulta, infatti, un pagamento «a Curtio Macherone à buon conto di scudi cento di oro che sotto di di Marzo pattuirno m[astro] Scipio Perotti Il Vignuola et m[astro] Gir[ola]mo Architetto con lui che restasse havere della fontana grande et della della Cleopatra scudi dicisette g[iuli] 60 che in sin al p[rese]nte giorno egli ha ricevuto scudi 57 g[iuli] 26» (ASR, Camerale I, *Fabbriche*, 1517b,, f. 40v). Sulla collaborazione tra Vignola e Maccarone si veda Liserre, 2011, mentre sul ruolo di Girolamo da Carpi in Belvedere cfr. Ead., 2013.
12. Vasari, 1568, vol. 5, p. 571. Edizione giuntina consultata su https://vasari.sns.it/vol5/571.html il 18.11.2024.
13. Il ninfeo di Villa Giulia è il cuore di un'architettura nata proprio per sfruttare i benefici dell'acqua che quindi viene celebrata al massimo grado con quello che Marcello Fagiolo identifica come primo esempio di 'teatro d'acque di Roma' (Fagiolo, 1990, pp. 171-177). Si veda anche Id., 2007, pp. 63-92.
14. Ivi, pp. 284-286.
15. Cappa, Felici, Cappa, 2013; Germani, Mazzoli, Galeazzi, Vitelli, 2017. Si veda inoltre il box di Capotondi *et al.* in questo volume.
16. Il 16 marzo 1544, ad esempio, si ha notizia che «el laco è cresciuto et allaca tutte le pantana» (Caprarola, Consigli 1543-51, ff. 19v-20r). Per le vicende del lago di Vico si vedano Fagliari Zeni Buchicchio, 1992; 1994, Passini, 2011.

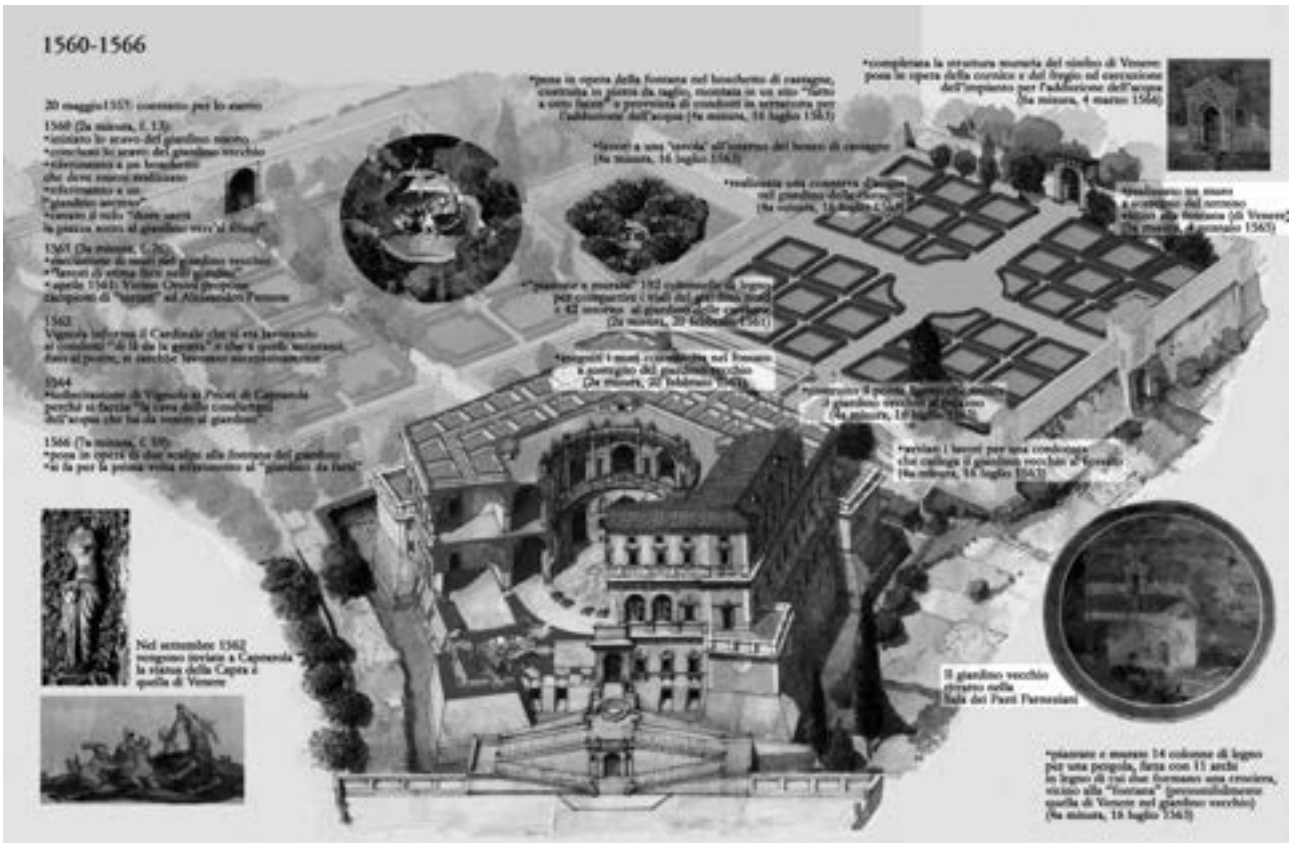


Fig. 3. I giardini inferiori di Caprarola e i loro ninfei nella fase costruttiva compresa tra il 1560 e il 1566, col completamento del giardino 'vecchio' (elaborazione di F.R. Liserre e Carlo Volken).

Romani successivamente, basato sulla realizzazione di un emissario sotterraneo che consente di tenere sotto controllo il livello del lago e coltivarne le sponde[17]. L'operazione viene portata a termine nel 1562 e nel settembre dello stesso anno arrivano nel cantiere di Palazzo Farnese due statue che saranno il fulcro di altrettante fontane chiamate a celebrare l'impresa farnesiana: quella di Venere[18] e quella della Capra[19] (fig. 3).

La prima costituisce il centro del ninfeo principale del 'giardino vecchio' che, pur molto lacunoso, mantiene una leggibilità cui contribuiscono il prezioso disegno di Giovanni Guerra e la descrizione di Fabio Arditio[20] (fig. 4): la statua di Venere sovrasta un monticello realizzato in pietre spugnose (i così detti 'tartari') dall'effetto naturalistico che a sua volta domina un bacino originariamente rivestito da un mosaico policromo con due unicorni alle estremità; ad affiancare Venere, ai piedi del monticello, appaiono due ninfe, mentre l'intera composizione viene chiusa da due satiri – ora gravemente mutili – che portavano in mano e sul capo fasci di gigli farnesiani da cui schizzava acqua.

Ho proposto che l'immagine vada letta come un'allegoria geografica che allude al lago di Vico e all'operazione di bonifica voluta da Alessandro Farnese: da un lato, una celebrazione dei luoghi, dall'altro dell'azione farnesiana che li ha plasmati, migliorandoli. Il mon-

17. Il caso forse più significativo di interventi di questo tipo è quello voluto da Giulio Cesare e poi da Claudio per prosciugare il lago del Fucino grazie a un emissario sotterraneo. In proposito si veda Burri, 2011.

18. Come risulta da una lettera di Tizio Chermandio del 14 luglio 1562, si tratta di un'opera antica restaurata (Archivio di Stato di Parma = ASPr, Carteggio Farnesiano Estero, Roma, b. 446). Il 6 settembre c'è un aggiornamento sul trasporto (ASPr, Carteggio Farnesiano Estero, Roma, b. 447).

19. ASPr, Carteggio Farnesiano Estero Roma, Roma, bb. 446 e 447.

20. Secondo Arditio, il ninfeo si compone di «un bellissimo nicchio et in esso una Venere di marmo ignuda con due figurine dai lati, fatte per termine, posta sopra un monte ornato di pumici, coralli et varie conchiglie marine, et tenendo un catino con ambe le mani, dal cui fondo sorge un grandissimo bollor d'acqua, si bagna tutta; la quale acqua, discorendo giù per il monte, che medesimamente manda fuori tre altri gran bollori, si ferma in un gran vaso fatto di misture et di musaico, che sembra alla forma et al colore una gran conca marina, alla quale s'inchinano da i lati due alicorni in atto di voler bere. Poi di fuori del nicchio al pari de la Venere, sono due gran sattiri fatti del medesimo musaico ch'è la conca, con vasi di giglio in capo et un mazzo d'essi in mano et sopra li alicorni in due altri nicchi sono due altre statue di donna con urne sotto le braccia et tanto questi, quanto i termini et i gigli dei satiri, gittano copia d'acqua nella detta conca, intorno alla quale in terra si fanno industriosamente alle volte uscire all'improvviso spigli gagliardissimi d'acqua, che bagnano i circonstanti» Arditio, (1578) 1920, p. 380.

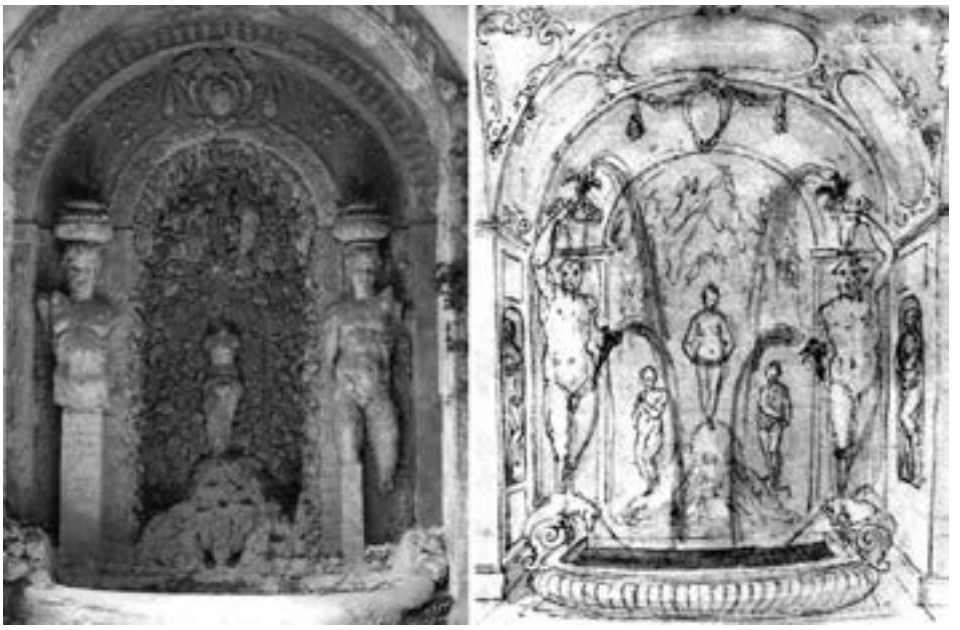


Fig. 4. Caprarola, giardini inferiori, ninfeo di Venere (fotografia F.R. Liserre, 2000) a confronto con il disegno di Giovanni Guerra (Vienna, Albertina, 1604). Il disegno evidenzia la presenza di due figure femminili accanto a Venere e di altre due nelle nicchie laterali, nonché di due unicorni sul bordo della vasca; in questa si raccoglie l'acqua che sgorga dai gigli tenuti dai satiri e – come ci racconta Arditio – dal grembo di Venere.

ticello su cui si trova Venere – fuoco dell'architettura dell'intero ninfeo – è, infatti, riconoscibile come rappresentazione del monte Venere, compreso nei monti Cimini, un piccolo cono vulcanico all'interno del cratere di Vico, che si sviluppa in altezza per 341 metri sul lago all'interno del cratere. Come ricorda Ligorio, dalle sue pendici sgorga «il fonte detto di Venere, che Publio Vittore lo chiama Cimino il cui rivo veniva a Roma parte sottoterra e parte sopraterra supra arcate di magnifica fabrica secondo la grandezza dell'imperio Romano si ricercava»[21]. Nel ninfeo farnesiano viene quindi perfettamente rispecchiata l'orografia del sito, nonché il rapporto tra monte, fonte e lago: nell'assetto originario, Venere sovrastava il *suo* monte da cui sgorgava la *sua* fonte che andava a raccogliersi nella vasca sottostante simulando il lago su cui il piccolo monte si eleva.

L'architettura del ninfeo avrebbe potuto semplicemente costituire una fotografia dello stato dei luoghi, come la fontana del salotto di Villa d'Este a Tivoli, con la cascata dell'Aniene e il tempio della Sibilla, ma qui appare chiaro l'obiettivo di celebrare l'azione farnesiana su quei luoghi, un'azione provvidenziale che li rende più floridi e produttivi. Ai lati della vasca c'erano, infatti, come Guerra testimonia, due unicorni che immergono il proprio corno nell'acqua. Il riferimento non è all'unicorno araldico di Alessandro Farnese, spesso rappresentato nel palazzo, affiancato da una fanciulla[22], ma quello del duca Pier Luigi «che tuffava il corno in un rivo donde uscivano serpenti»[23]. Le due figure, anche se accomunate dal riferimento alla purezza della famiglia, hanno un significato diverso che Annibal Caro, segretario del Gran Cardinale, spiega dettagliatamente: l'unicorno di Pier Luigi si accompagna al motto *Virtus sicuritatem parit*, a indicare che la purezza dell'animale 'bonifica' le acque e allontana i pericoli. Nel ninfeo caprolatto lo si sceglie, quindi, per alludere a un'impresa ben precisa: l'azione purificatrice esercitata dalla famiglia Farnese sul lago di Vico e sul territorio caprolatto commissionata a Vignola con la bonifica. A suggello dell'immagine 'geografica' del potere farnesiano sono i satiri che chiudono la composizione, ispirati ai satiri della Valle ma declinati in chiave araldica con i gigli che sostituiscono i grappoli d'uva. I gigli sono un altro emblema farnesiano, anch'esso riferito alla purezza e qui la competenza tecnica degli artefici arriva al virtuosismo di trasformare gli steli dei fiori in tubicini per scenografici getti d'acqua.

Il ninfeo di Venere realizza quindi in tutto e per tutto la stessa allusione geografica attuata – pochi anni dopo – da Pirro Ligorio a Villa d'Este a Tivoli nelle fontane della Rometta e dell'Ovato[24]: come lì i monumenti in miniatura alludono alla città eterna e il monte ricco d'acqua sovrastato dalla Sibilla simbo-

21. Napoli, Biblioteca Nazionale, cod. XIII.B.9, P. Ligorio, Libro quarantesimo dell'antichità nel qual si tratta d'alcune imagini de'fiumi et de'fonti, *ad vocem* Del laco ciminio.

22. Annibal Caro ne spiega il significato in una lettera alla duchessa di Urbino del 15 gennaio 1563: «Questa, de la Vergine col Lion corno, mi par che sia la più antica: il motto, che io ho veduto è questo. *Virtus securitatem parit*. Secondo me vuol dire che, come l'innocenza, o la pudicitia assecura la Vergine, da la ferocia di quella bestia, così la purità, e la sincerità della vita assecura chi porta questa impresa da ogni avversità» Caro, (1572) 1957-1961, III, pp. 143-144.

23. Ivi, III, lettera 680, p. 144.

24. Per la relazione tra temi e artefici di Caprarola e di Tivoli cfr. Liserre, 2006b.

leggia Tivoli, qui a Caprarola Venere sovrasta il monte di tartari spugnosi che porta il suo nome e la vasca sottostante con cui si allude al lago di Vico 'bonificato' dagli unicorni farnesiani.
Gli splendidi animali araldici campeggiano anche nel piccolo ninfeo detto, appunto, degli Unicorni, dove i pochi tratti superstiti della raffinata decorazione musiva consentono di leggere ritratti di città in cui, probabilmente, si voleva alludere ai possedimenti farnesiani[25].
La celebrazione del territorio caprolatto, nobilitato alla presenza della famiglia Farnese, passa anche dalla realizzazione della fontana della Capra, incentrata sulla statua in terracotta arrivata con quella di Venere nel settembre 1562. Nella sua *Descrizione* del 1578 Fabio Arditio ricorda che al centro di un boschetto di castagni si trovava

> un monticello picciolo, formato artificiosamente et sopra esso alcuni fanciulli, che si hanno messo sotto una capra et rovesciatala in terra, che poi, premendoli le poppe con le mani, ne fanno uscire spilli altissimi d'acqua, la quale, percotendo nelle fronde di detti arbori et rompendosi tra loro, discende poi in bella et minutissima pioggia, formandosi tra la chiarezza de l'acqua, la verdura delle frondi et la repercussione de i raggi del sole gratiosissimamente l'hiride celeste[26].

Questa immagine della fontana – purtroppo perduta – si ritrova in uno degli affreschi della Sala dei Cigni di Palazzo Farnese e si collega al tema della Capra Amaltea a cui è dedicato ampio spazio nella Sala di Giove: qui gli affreschi di Taddeo Zuccari vengono realizzati in anni molto vicini all'esecuzione della fontana, a conferma di un organico impianto simbolico che prende corpo contemporaneamente alle prime notizie sul riavvio dei lavori alla 'Rocha' caprolatta, a metà degli anni '50[27]. L'architettura di simboli è finalizzata a nobilitare l'umile borgo di Caprarola attraverso l'immagine mitica della nutrice di Giove e al tempo stesso a esaltare il cardinale Farnese nei panni di novello Zeus. Annibal Caro, probabilmente figura chiave nel mettere a punto questo tessuto[28], si ricollega al *genius loci* caprolatto e ai miti legati al territorio: nella premessa alla descrizione del palazzo di Caprarola, Leopoldo Sebastiani ricorda, infatti, che

> le due Ninfe Melisse ed Amaltea, dopo aver allevato Giove nell'Isola di Creta, col miele, e col latte della lor Capra, che chiamarono Amaltea *Cic., de nat. Deor., 3; Cartar. Immag. de'Dei*, si portarono ad abitare in detto Monte Cimino, ed Ercole dopoi in memoria delle sudette Ninfe andò ad ammirarlo, come racconta Servio nel commento di Virgilio al luogo sopraccitato, e il nominato Ercole ad ostentazione di sue forze, ed a prieghi de' Cimini Pastori, fece scaturire nella vicina Valle di Vico copiosissime acque[29].

Oltre a questo rimando 'aulico', l'immagine della capra è in realtà il tramite per sviluppare anche un'altra rete di significati meno evidenti e meno noti attraverso cui celebrare la potenza farnesiana in modo più sottile e velato, dilettando il cardinale e i suoi invitati con i *divertissement* legati alla messa in scena di favole pastorali[30], allora di gran moda presso le corti. Credo, infatti, che la capra nutrice di un bambino vada ricondotta – come gli affreschi della Sala di Giove – all'ispirazione di Annibal Caro e alla favola ellenistica di Longo Sofista da lui tradotta dal greco: *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*. Protagonisti sono due bambini abbandonati, allattati da una pecora e da una capra, che vengono adottati da famiglie di pastori crescendo all'oscuro delle loro nobili origini e in totale armonia con la semplicità della vita agreste fino a quando la loro amicizia si trasforma in amore, destando turbamenti e stati d'animo su cui si accende un'attenzione che rappresenta la vera modernità del romanzo; attraverso mille peripezie, il loro amore finirà col prevalere e contestualmente verranno disvelati i nobili natali di entrambi.
I resti delle figure dei due pastorelli Dafni e Cloe sono a mio avviso riconoscibili nei busti tuttora visibili nell'altra, grandiosa, architettura d'acqua dei giardini inferiori di Caprarola: la grotta dei Satiri, di cui si ha notizia ancora nel 1562 in merito ai lavori sulle condutture per l'acqua[31].

25. Per i molteplici riferimenti del ninfeo, i modelli e i significati, si veda Liserre, 2008, in particolare il capitolo 4.
26. Arditio, (1578) 1920, p. 386.
27. La prima notizia relativa all'intenzione di riprendere i lavori alla rocca di Caprarola risale al 25 luglio 1555, quando nel Consiglio Comunale viene riferito che Vespasiano Cancano ha parlato con il duca Ottavio Farnese del completamento della fabbrica e della disponibilità della città a contribuirvi trasportando i materiali necessari: «calcinam saxa aquam et pozolanam» (Archivio Comunale di Caprarola, Consigli B, 1552-57, fol. 87v). I documenti dell'Archivio Comunale di Caprarola relativi a palazzo Farnese sono stati individuati ed esaminati da T.F. Fagliari Zeni Buchicchio, 2002.
28. Sul ruolo di Annibal Caro come conoscitore e ispiratore di giardini, cfr. Liserre, 2008 (pp. 139-147) e 2011.
29. Sebastiani, 1741, p. 2. Sulle figure di Ercole e della Capra Amaltea nella simbologia farnesiana si veda Fagiolo, 1988.
30. Sulla favola pastorale e alcuni collegamenti con l'architettura dei giardini – di Caprarola e non – si veda Liserre, 2008, in particolare la seconda parte del capitolo 7.
31. Notizie sulla realizzazione della grotta sono contenute nella lettera scritta da Vignola ad Alessandro Farnese nel giugno 1562, in cui si fa riferimento ai condotti di adduzione dell'acqua che arrivano alla grotta e di quelli che, da lì, scorrono sotto il viale del giardino raggiungendo il ponte. La lettera è pubblicata da Fregni, 1907, pp. 18-19.

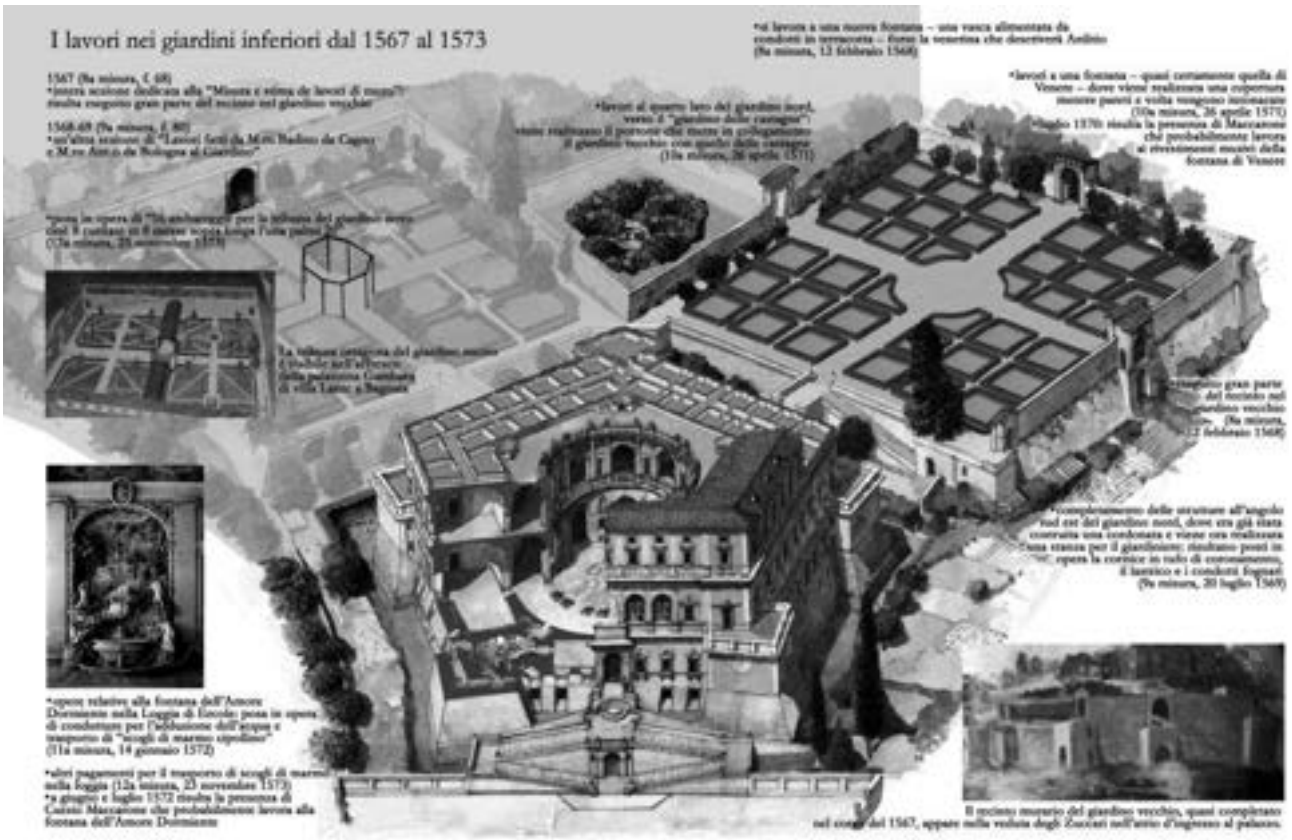


Fig. 5. I giardini inferiori di Caprarola e i loro ninfei nella fase costruttiva compresa tra il 1566 e il 1573, morte di Vignola (elaborazione di F.R. Liserre e Carlo Volken).

Alla grotta si arrivava attraverso un suggestivo pergolato che copriva il viale centrale del giardino nuovo (figg. 2 e 5), creando una situazione di piacevole frescura e suggestiva penombra che predisponeva il visitatore al fascino di un ambiente davvero sorprendente. Ispirata probabilmente alle *coenationes* romane[32], la grotta (figg. 6 e 7) ha un aspetto del tutto naturale, ottenuto attraverso una serie di accurati espedienti tecnici, invisibili all'osservatore e percepibili solo esplorandola dall'interno. È scavata nel tufo creando un corridoio anulare che abbraccia un laghetto centrale: qui si raccoglie l'acqua che stilla dall'alto con un effetto di pioggia estremamente naturale. La volta è rivestita di tartari – concrezioni calcaree asportate da grotte naturali – con un criterio di applicazione molto raffinato: per accentuare l'impressione naturalistica, il piano di posa delle concrezioni non è direttamente la superficie tufacea ottenuta scavando, ma una serie di calotte semisferiche che garantiscono un effetto adeguatamente irregolare. Queste calotte sono visibili dall'interno dell'ambiente perché i tartari sono applicati solo sulla porzione visibile dall'osservatore e il resto della superficie si presenta rivestita di malta. L'operazione di scavo è stata effettuata risparmiando quattro 'pilastri' su cui sono stati modellati i satiri – ora molto mutili – che ammiccavano all'osservatore.
Questa complessa architettura svolge un ruolo di snodo fra le condutture che arrivano al giardino e quelle che proseguono fino al palazzo: è parte integrante del sistema di approvvigionamento che avrebbe fornito, da un lato, l'acqua necessaria alle fontane e alle piante dei giardini, dall'altro quella per la confortevole vita nell'edificio. Garantire la portata necessaria a questi scopi è un obiettivo a cui Vignola[33] lavora fin dai primi anni dalla ripresa della fabbrica, con le opere di sbancamento del terreno stabilite nel contratto del 1557[34] e quindi progettate in una delle sue prime visite a Caprarola. Dal 1559 si attinge l'acqua della sorgente Parapane[35] e si procede alle opere per il sistema

32. Per i dettagli sulla complessa struttura, i possibili modelli e le funzioni originarie si veda Liserre, 2006a con la relativa bibliografia.

33. Nel viterbese l'architetto risulta coinvolto anche in altre operazioni di ingegneria idraulica (argomento studiato da Fagliari Zeni Buchicchio, 1990; 1992; 1994). Vignola sembra coinvolto anche nella costruzione dell'acquedotto di Nepi (Fagioli, 1985).

34. Comunale Caprarola, Consigli B, 1552-57, fol. 137v. Rimando al quadro documentario relativo ai primi anni di lavori alla *Rocha* caprolatta in Liserre, 2008, cap. 1.

35. Fagliari Zeni Buchicchio, 2002, p. 212. In una lettera del 22 luglio 1559 Tommaso del Giglio informa il cardinale che «il condurre l'acqua del lago si soprasederà sino al ritorno di V. S.

di distribuzione nei giardini, come la realizzazione di una fontana e di una 'conserva d'acqua'[36]. La grotta dei Satiri viene pensata, quindi, traducendo la necessità di un impianto per l'approvvigionamento idrico nell'occasione per uno spettacolo suggestivo, che sfrutta le potenzialità scenografiche offerte dall'acqua che raggiunge in questo punto i giardini. Vignola approfitta dell'esigenza di creare una cisterna e del salto di quota dovuto allo sbancamento del giardino per predisporre le condizioni ideali a una mostra d'acqua: l'esibizione merita una particolare enfasi in quanto si tratta di una risorsa attinta da lontano che dà la misura della potenza farnesiana. Fino a quando non saranno realizzati i giardini superiori, la grotta e la soprastante fontana degli Unicorni saranno il punto in cui l'acqua fa il suo primo ingresso (trionfale) nel paradiso farnesiano. È il trionfo di un'impresa incorniciata da un'altra impresa: quella di aver ottenuto acqua in abbondanza e di aver scavato un antro che sembra approfondirsi all'infinito. Un'immagine celebrata dai contemporanei per il suo fascino suggestivo che evoca molteplici contenuti: il lago di Vico, bonificato dall'azione farnesiana, è esso stesso 'opera' di un 'progenitore' dei Farnese, Ercole, che ne ha provocato la nascita per dare ai pastori del luogo una prova della sua potenza[37]. Questa potenza si rinnova nella figura e nelle gesta del cardinale Alessandro che, tramite l'emissario realizzato da Vignola, ha irreggimentato le acque a beneficio della sua creazione e dell'intero borgo caprolatto[38].

Ma, come si diceva, accanto ai contenuti aulici, nelle architetture d'acqua di Caprarola sembra sempre possibile rintracciare un sottotesto di diverso tenore, più intimo e ludico, che attinge al gusto contemporaneo per le favole pastorali, spesso messe in scena nei giardini con un gioco di allusioni che consentiva ai cortigiani di riconoscere i propri *alter ego* nei personaggi della vicenda[39]. Questa possibilità sembra particolarmente calzante per la grotta dei Satiri, dove molti elementi si spiegano alla luce di una destinazione teatrale[40], confermata dalle notizie sulla messa in scena del *Pastor Fido*[41]. L'opera di Giovan Battista Guarini è una favola pastorale di grande successo, ma viene composta nel 1590, mentre la fisionomia 'teatrale' della grotta, completa almeno dal 1578[42], deve aver preso forma per ospitare opere precedenti: con ogni probabilità proprio *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*. Come anticipato, i resti di due statue (di cui una senz'altro di soggetto femminile) sono tuttora visibili



Fig. 6. Caprarola, giardini inferiori, grotta dei Satiri (fotografia Marcello Fagiolo).

nella pagina a destra

Fig. 7. I giardini inferiori di Caprarola e i loro ninfei nella fase costruttiva compresa tra il 1573 e il 1578, visita di Gregorio XIII (elaborazione di F.R. Liserre e Carlo Volken).

Illustrissima che sia presto et felice, ma sarà ben necessario far venire quella della fontana, perché è buonissima et freschissima et non ve n'è altra li intorno, che si possa condurre con minor spesa» (ASPr, Carteggio Farnesiano Estero, Roma, b. 442). A proposito della quota originaria del lago, si veda Fagliari Zeni Buchicchio, 2002, p. 212. Notizie sui lavori per la ricerca dell'acqua sono contenute in una lettera di Matteo Gherardi a Eurialo Silvestri riferibile al 1560: Bacchi, Pighi, 2004, p. 43, lettera n. 32.

36. ASR, Camerale III, b. 518, f. 45: si tratta di lavori compresi nella 4ª misura del 16 luglio 1563, che parte dal gennaio dell'anno precedente.

37. Il mito è illustrato negli affreschi della sala d'Ercole: alla richiesta dei pastori della zona di dare una prova della propria forza, l'eroe conficca nel terreno la propria clava che inutilmente i presenti cercano di estrarre; dal punto in cui egli la sradica fuoriesce violentemente una gran quantità d'acqua che forma il lago di Vico. Sull'importanza della figura di Ercole si veda Fagiolo, 1988.

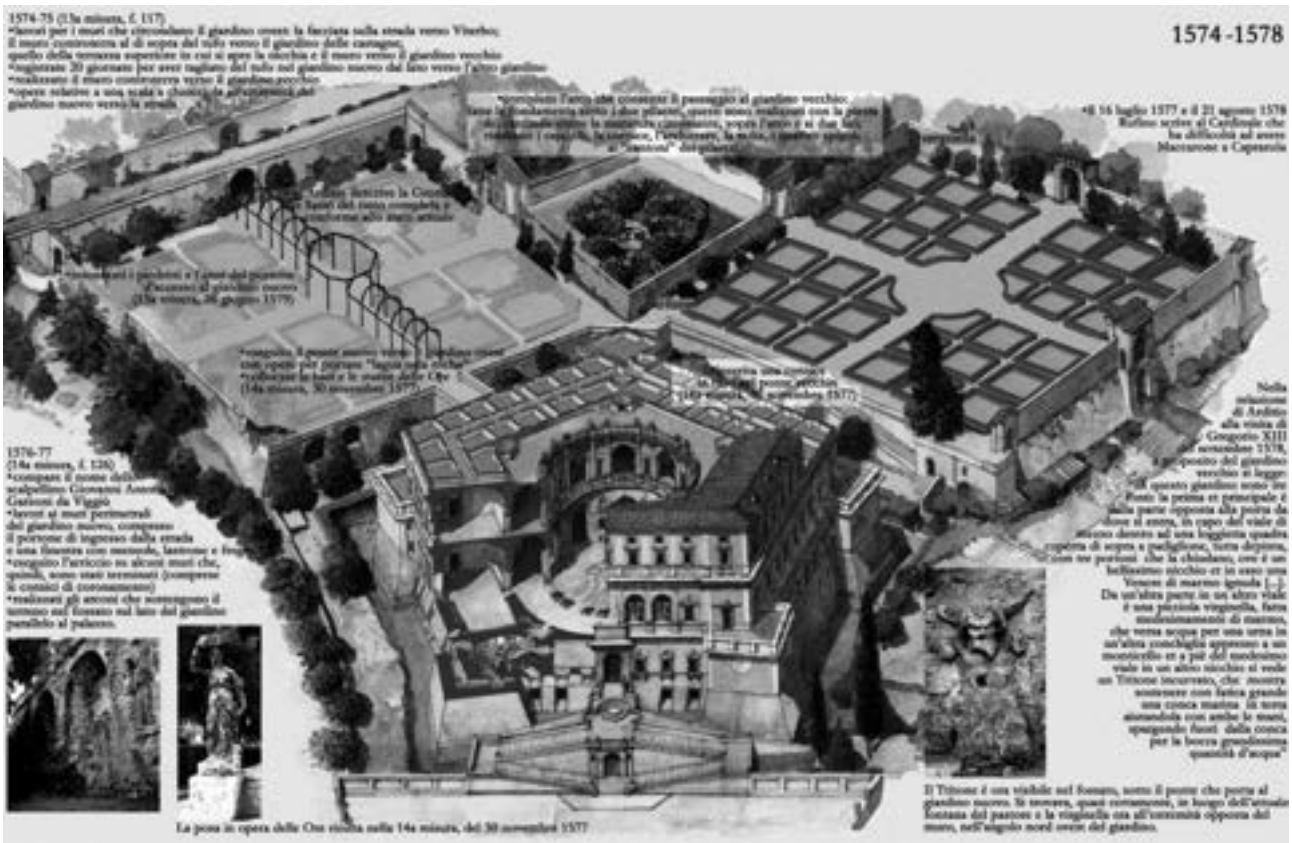
38. Un'altra operazione simile verrà svolta qualche anno dopo nella fontana dell'Ovato di villa d'Este a Tivoli, su disegno di Pirro Ligorio, dove si espone tutta l'abbondanza d'acqua attinta dall'Aniene. Cfr. Barisi, Fagiolo, Madonna, 2003.

39. Un esempio in tal senso è rappresentato dall'*Aminta* di Tasso, in cui l'autore stesso della storia è adombrato nel personaggio di Tirsi. Con lui, altri spettatori vengono idealmente coinvolti come protagonisti delle vicende, ironizzando su particolari aspetti del loro carattere.

40. In proposito, cfr. Liserre, 2008, in particolare il paragrafo 3.2.

41. Leopoldo Sebastiani conclude la sua descrizione della grotta precisando che «l'idea del Grottesco, e Portico e vaghi ornamenti viene assomigliata a un naturale Teatro e di fatto servì in tempo de serenissimi Farnesi per la recita privata del *Pastor Fido*» (Sebastiani, 1741, p. 104).

42. Il riferimento è alla descrizione di Fabio Arditio in occasione del viaggio di Gregorio XIII: la grotta risulta completa in ogni dettaglio, a partire dall'effetto naturalistico della pioggia che stilla dalla volta (Arditio, (1578) 1920).



nelle nicchie più profonde dell'antro, dove l'Inventario del 1626[43] conferma la presenza di due pastori: ancora nel 1741 Leopoldo Sebastiani li descriverà seduti «in atto di suonare i loro flauti e Zampogne»[44], attività che frequentemente ricorre nella favola tradotta dal Caro. Questa vede spesso i momenti più cruciali dell'azione svolgersi in una grotta sacra alle ninfe, teatro delle vicende umane e luogo di epifania del divino: le ninfe rappresentate lungo le pareti dell'antro, infatti, prendono vita nei sogni dei protagonisti, quando la dimensione onirica permette al divino di manifestarsi al mondo umano e guidarne le scelte in modo che siano le più giuste possibile, ossia consone alla volontà degli dei. In questo senso, la grotta si configura come antro delle Sorti e punto di contatto fra mondo terreno e ultraterreno, quasi ingresso all'Ade o antro della Sibilla[45].

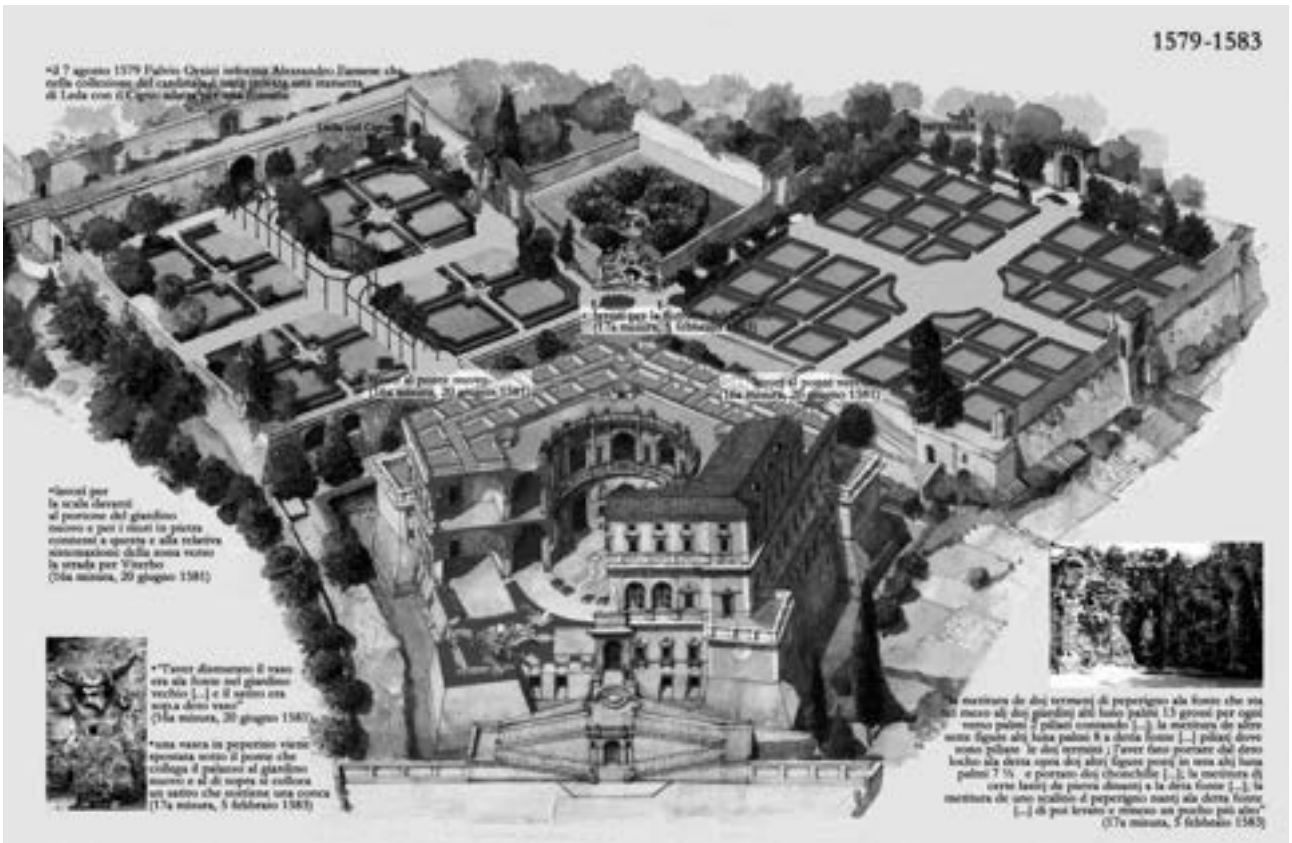
Anche in questo caso, sono molto forti i punti di contatto fra la configurazione della grotta dei Satiri e la descrizione dell'antro nella favola, «cavata d'un gran masso di pietra viva, che di fuora era tonda e dentro concava»[46], con una fonte che sgorga sul fondo: è pos-

43. Si tratta dell'*Inventario dei beni di Caprarola passati in eredità a Odoardo Farnese*, dove la grotta viene descritta come «fontanone detto dilla Pioggia incontro al Ponte novo con sei statue di stucco grandi et altre due di pastori pur di stucco ornata di gran quantità di tartari con due banchi di castagno avanti di essa per sedere» (Archivio di Stato di Napoli = ASNa, Farnesiane, b. 1853, I, già in Benedetti, 1969, appendice III, p. 45). Nel 1741, la legenda del disegno che riproduce i meccanismi idrici dei giardini la cita come la «pioggia, Fontana degna veramente d'essere veduta da Teste coronate come al n. 63 dentro della quale non solo piove tutto il Cielo, molti spinelli attorno alla parte di dentro ma nel pavimento di fuori chiave per li curiosi bagnatori per li quali i Forastieri che vogliano goderla difficilmente si possono salvar di bagnarsi» (ASNa, Raccolta piante e disegni, Cartella XXI, n. 10).

44. Sebastiani, 1741, cap. XXV, pp. 103-104: «In fine poi è un maraviglioso grottesco ricoperto da ogni parte di durissimi Tartari pendenti dalla volta, la quale pare venga sostenuta da sei statoe di Silvane, e Silvani di statura gigantesca, con sfondati in distanza più piccioli e proporzionate statoe simili in fondo a sedere in atto di suonare i loro flauti, e Zampogne. Sorge da più bande l'acqua e da detta volta, e pendenti Tartari (che così appunto vien denominata detta fontana) e forma in mezzo un gran vascone d'acqua con un nobil Portico avanti, dipinto con verdure di sopra, che unisce alle naturali di detta pergola, ed è ornato di sedili di pietra attorno. Vedesi a terra una stretta selciata fatta di ovate e piccole brecce di finissimo marmo bianco, e negro, disposte in maniera che mostrano rabeschi e Gigli. Tra` si bel lavorio sono piccioli condotti d'impetuosa acqua, che risaltando all'improvviso anche fin sotto detta Pergola serve per rinfrescare i confidenti, e men considerati Forestieri».

45. Sul significato delle grotte, si vedano gli studi di Miller, 1982 e di Fagiolo, 1981a, 2002b.

46. «Era dentro al suo pascolo una grotta consacrata alle ninfe, cavata d'un gran masso di pietra viva, che di fuora era tonda e dentro concava: stavano intorno a questa grotta le statue delle ninfe medesime, nella medesima pietra scolpite; avevano i piedi scalzi insino a' ginocchi, le braccia ignude insino agli omeri, le chiome sparse per il collo, le vesti succinte ne' fianchi, tutti i lor gesti atteggiati di grazia e gli occhi d'allegria, e tutte insieme facevano componimento di una danza. Il giro dentro della grotta



sibile che la fisionomia così naturalistica e originale della grotta caprolatta derivi proprio dall'intenzione di ispirarsi all'antro dell'opera di Longo e tradurlo in spazio reale. Mentre il trattamento rustico più o meno esteso e più o meno verosimigliante del rivestimento può trovare precedenti e riferimenti in altri ninfei rustici della prima metà del Cinquecento, quello che risulta del tutto originale è la conformazione dell'ambiente, che appare come creazione della natura, senza la possibilità di scorgere la mano dell'artefice: nelle coeve grotte genovesi, toscane e romane, pilastri e setti che articolano lo spazio, per quanto rivestiti di mosaici polimaterici, sono comunque riconoscibili nella loro geometria e così le pareti dell'ambiente e il suo impianto planimetrico, mentre la grotta di Caprarola simula alla perfezione uno spazio naturale.

Altro significativo tratto comune, sono le figure lungo le pareti, che nel testo tradotto dal Caro sono le ninfe scolpite nella stessa pietra in cui è scavata la grotta: come i satiri caprolatti ammiccano all'osservatore, queste guardano gioiosamente verso il centro dello spazio, nell'atto di danzare al suono prodotto dall'acqua che sgorga dalla fonte. Le ninfe determinano in gran parte l'evolversi delle vicende del romanzo assicurando che i due pastorelli, nelle traversie che li porteranno alla risoluzione finale, si comportino seguendo la volontà degli dei, compreso il soggiacere alla forza di Amore, il bellissimo fanciullo alato al cui cospetto portano in sogno Dafni e Cloe.

La sua descrizione nella favola di Longo corrisponde alla rappresentazione nella fontana dell'Amore dormiente della loggia di Ercole (fig. 9), che rientra quindi anch'essa nell'impianto simbolico generale sviluppato a Caprarola nelle architetture d'acqua.

L'immagine di Amore addormentato ai piedi di un ruscello rispecchia uno dei momenti più significativi della favola, quando il vecchio pastore Fileta trova un fanciullo nel suo giardino e questi gli spiega di essere Amore e di avere ogni giorno la missione di tenere insieme Dafni e Cloe; dopo aver adempiuto a questo compito, si rifugia nel giardino di Fileta e, fatta incetta di frutti e fiori, si bagna nelle sue acque: «E di qui viene che i tuoi fiori sono così vigorosi, che i tuoi alberi sono così fruttiferi, perciocché dai miei bagni sono annaffiati»[47]. È proprio a queste righe che sembra ispirata la fontana dell'Amore dormiente: le acque

veniva appunto a rispondere nel mezzo del masso. Usciva dall'un canto del sasso medesimo una gran polla d'acqua che, per certe rotture cadendo e mormorando, rendeva suono, al cui numero sembrava che battendo s'accommodasse l'attitudine di ciascuna ninfa; e, giunta a terra, si riducea in un corrente ruscello che, passando per mezzo d'un pratello amenissimo, posto innanzi alla bocca della grotta, lo teneva col suo nutrimento sempre erboso, e per lo più tempo fiorito» Caro, (1537) 1800, p. 24.

47. Ivi, p. 55.

nella pagina a sinistra

Fig. 8. I giardini inferiori di Caprarola e i loro ninfei nella fase costruttiva compresa tra il 1578 e il 1583, chiusura del *Libro delle Misure* che registra i lavori nella fabbrica (elaborazione di F.R. Liserre e Carlo Volken).

Fig. 9. Caprarola, palazzo Farnese, loggia di Ercole, ninfeo dell'Amore dormiente (fotografia F.R. Liserre).

Fig. 10. Caprarola, giardini inferiori, ninfeo del Pastore (fotografia F.R. Liserre).





ritratte sullo sfondo mentre scorrono nel territorio farnesiano vengono in contatto con Amore addormentato prima di irrorare i giardini, garantendo così che siano rigogliosi come quello di Fileta. Il vecchio pastore spiega a Dafni e Cloe che

> Amore è dio […]: la sua potenza è tanta che Giove non può più di lui. Egli comanda agli elementi, comanda alle stelle, comanda agli dèi simili a lui più che voi non comandate alle vostre pecore ed alle vostre capre. I fiori sono opera sua, le piante sono sua fabbrica, gli animali e tutte le cose che nascono sono sua fattura; per lui corrono i fiumi, per lui spirano i venti, per lui girano i cieli, ed ogni cosa è piena della sua divinità[48].

Questa descrizione dell'Amore sembra rimandare al neoplatonismo e le vicende di Dafni e Cloe seguono uno schema analogo a quello che sottende il *Sogno di Polifilo* di Francesco Colonna: avventure e difficoltà sono le tappe lungo un viaggio iniziatico verso l'Amore e la conoscenza; un viaggio che ispira numerosi giardini rinascimentali, da quelli medicei alla villa tiburtina per Ippolito d'Este[49].

L'Amore è il motore del romanzo di Longo Sofista che sembra poter rivivere nel paradiso farnesiano: i giardini caprolatti consentono di rinnovare la floridezza e l'armonia che si originano dall'Amore e che, lontano dagli affanni della vita di città, nella cornice pastorale, trovano le condizioni più propizie. Inoltre le vicende di Dafni e Cloe non sembrano simboleggiare solo un ideale viaggio iniziatico: le violenze e i soprusi subiti dai due pastorelli prima della catarsi finale paiono alludere anche alle reali vicende occorse alla famiglia Farnese, ossia gli attacchi subiti da Carlo V e Giulio III e respinti vittoriosamente. A questi allude uno degli emblemi del cardinale ideati dal Caro[50], la nave degli Argonauti stretta dal mutuo avvicinarsi delle Simplegadi. Quello che ha protetto la famiglia nelle difficoltà è la stessa purezza d'animo che si ritrova nei due pastorelli, la totale estraneità al male che viene allusa con l'altro emblema, quello dell'unicorno.

Dafni è il perfetto eroe di questa vicenda ed è per questo celebrato nell'ultima architettura d'acqua dei giardini inferiori: il ninfeo del Pastore[51], realizzato in una fase successiva e quindi assente dalla descrizione di Arditio, ma che mi sembra coerente con il complessivo significato simbolico sviluppato organicamente tra i giardini inferiori e la Fontana dell'Amore nella Sala d'Ercole (fig. 8).

Il pastore è affiancato dai fiumi (fig. 10) e nell'immagine originaria, con tutti i getti in funzione, doveva apparire circondato dall'acqua. In una posizione importante, di cerniera tra i due giardini quadrati, sembra che qui si potesse concentrare la celebrazione di Alessandro Farnese in un contrappunto più ludico e bucolico rispetto alle immagini auliche del palazzo. In questo ninfeo, infatti, il Cardinale sembra essere celebrato come signore delle acque, per l'imponente azione effettuata – per mano e ideazione di Vignola – sulle sorgenti del territorio caprolatto e sul lago di Vico.

L'idea di celebrarlo nelle vesti umili di un pastore sembra potersi ricondurre alle immagini tratte dal romanzo di Longo Sofista: non si tratta di un pastore qualsiasi, ma di un giovanetto che – alla fine delle vicissitudini narrate nel romanzo – si scoprirà essere di nobili natali. Un'immagine che permette di alludere al fatto che il cardinale, nonostante il suo potere e il suo ruolo sociale, somma in sé le virtù di semplicità e purezza del mondo bucolico e con quelle, con la delicatezza d'animo associata idealmente alla vita agreste, orienta le sue azioni e porta prosperità nei territori farnesiani.

Un'operazione analoga viene messa a punto, a pochi anni di distanza, in un contesto molto affine a quello farnesiano: anche Cosimo I Medici sceglie, per così dire, un *alter ego* pastorale e si fa ritrarre da Bronzino nelle vesti di Orfeo con una scelta dal forte significato simbolico, che rimanda alla capacità di portare armonia e pace e si conferma con la decisione di collocare nel cortile del palazzo di famiglia la scultura di Baccio Bandinelli, ispirata all'Apollo del Belvedere, che ritrae appunto Orfeo con Cerbero ai suoi piedi, ammansito dalla musica. Una scelta d'immagine fortemente politica, che supera l'energica figura del David, puntando sull'idea di un'azione pacificatrice che probabilmente doveva essere esaltata anche nella grotta degli Animali nella Villa Medici di Castello, dove come fulcro della composizione era probabilmente prevista la figura di

48. Ivi, pp. 56-57.

49. Si vedano in proposito gli studi di Madonna (1976; 1980; 1981a e b; 1991), Barisi, Fagiolo, Madonna, 2003 e Liserre, 2003.

50. «Ultima del cardinal Farnese fatta da me, nel tempo che Papa Giulio Terzo [Ciocchi dal Monte] faceva la guerra a Parma. La nave è quella di Jasone, e degli Argonauti, che andavano in Colco a conquistare il vello d'oro. I due scogli sono le Simplegadi, che erano in mare due Monti, che si moveano, e nel passar de' Naviganti si stringevano e fracassavano i legni. Tirata a proposito dal Cardinale, la Nave significa la Casa Farnese; e i due Scogli quelli de' Monti che stavano per opprimerla. Il motto dice ΠΑΡΑΠΛΩΣΟΜΕΝ, che vuol significare, gli passeremo una volta questi Monti, si come gli hanno passati a salvamento» Caro, (1572) 1957-1961, p. 145.

51. Per i dati documentari sull'esecuzione e i possibili modelli cfr. Liserre, 2008, cap. 5.

Orfeo a pacificare la moltitudine di fiere raggruppate intorno alle tre vasche del Tribolo[52].

Nella fontana del Pastore si completa l'allegoria geografica che nella fontana di Venere allude al lago di Vico: i fiumi che versano acqua ai piedi del pastore dovrebbero rappresentare il Rio Vicano (in cui confluisce l'emissario sotterraneo realizzato da Vignola) e il Treia, in cui il Rio Vicano sfocia e che confluisce a sua volta nel Tevere. Sotto lo sguardo delle erme arborescenti si celebra il trionfo di Dafni-Alessandro che, omaggiato da satiri e fiumi, campeggia al centro di una montagna vivificata dalla gran quantità d'acqua che le sue gesta hanno reso disponibile.

La favola pastorale continuerà a esercitare il proprio fascino anche nei giardini superiori, incentrati intorno alla Casina del Piacere, col suo ruolo di straordinario belvedere. Qui la ricchezza dell'acquedotto farnesiano consente la creazione della scenografica catena d'acqua e di articolati *parterre*, popolati ancora una volta da figure di pastori e fiumi, anch'essi, probabilmente, usati come luoghi teatrali e per i conviti tra i privilegiati ospiti dei cardinali Farnese[53].

52. In proposito e sui molti punti di contatto fra la creazione caprolatta e quella di Buontalenti cfr. Ivi, cap. 7.

53. Ringraziandovi della lettura, segnalo che i disegni delle figure 1, 3, 5, 7 e 8 sono di Carlo Volken, mio marito. Dedico a lui questo contributo che, come avete letto, s'incentra sull'Amore come forza superiore a ogni Dio, motore delle stelle, dei fiumi, degli elementi, di ogni essere vivente, che permea ogni angolo del creato. Questa forza che dà senso a ogni cosa ci ha legati e ci lega: il sorriso di Carlo, la sua dolcezza, la sua ineguagliabile ironia resteranno con me e con Emma per sempre perché l'amore è via e vince su tutto.

Bibliografia

Ackerman, 1954 = Ackerman J.S., *The Cortile del Belvedere*, Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1954.

Arditio, (1578) 1920 = Arditio F., «Il viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia (1578, relazione del 30.07.1579)», in: Orbaan J.A.F., *Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria*, Roma, 1920, pp. 365-418.

Bacchi, Pighi, 2004 = Bacchi G., Pighi S., «Il Vignola e il suo tempo nei documenti del Carteggio Farnesiano dell'Archivio di Stato di Parma», in: Lodovisi A., Trenti G. (a cura di), *I Vignola: Giacomo e Giacinto Barozzi*, Vignola: Centro di Documentazione, 2004, pp. 3-170.

Barisi, Fagiolo, Madonna, 2003 = Barisi I., Fagiolo M., Madonna M.L., *Villa d'Este*, Roma: De Luca, 2003.

Benedetti, 1969 = Benedetti S., «Sul giardino grande di Caprarola ed altre note», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 91-96, 1969, pp. 3-46.

Burri, 2011 = Burri E. (a cura di), *Il prosciugamento del Lago Fucino e l'emissario sotterraneo*, Pescara: Carsa, 2011.

Cappa, Felici, Cappa, 2013 = Cappa G., Felici A., Cappa E., «Il Rinascimento degli acquedotti», in: Cucchi F., Guidi P. (a cura di), *Diffusione delle conoscenze*, atti del XXI Congresso Nazionale di Speleologia (Trieste, 2-5 giugno 2011), Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, 2013, pp. 338-345.

Caro, (1537) 1800 = Caro A., *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe di Longo Sofista tradotti dalla lingua greca dal commendatore Annibal Caro*, Paris: Ant. Ag. Renouard, 1800 (ed. or. Forni 1537).

Caro, (1572) 1957-1961 = Caro A., *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, 3 vol., Firenze: Leo S. Olschki, 1957-1961 (ed. or. Venezia 1572).

Fagioli, 1985 = Fagioli R., «Documenti sulla costruzione del palazzo comunale di Nepi», *Lunario Romano*, 15, 1985, pp. 41-59.

Fagiolo, 1981 = Fagiolo M. (a cura di), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma: Officina Ed., 1981.

Fagiolo, 1988 = Fagiolo M., «Caprarola: la Rocca, il Palazzo, la Villa», *Palladio*, 1, 1988, pp. 45-66.

Fagiolo, 1990 = Fagiolo M., *Roma delle delizie. I teatri dell'acqua, grotte, ninfei, fontane*, Milano: Ricci, 1990.

Fagiolo, 2002 = Fagiolo M., «Grotte, ninfei, teatri delle acque: i modelli romani», in Cazzato V., Fagiolo M., Giusti M.A. (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Italia settentrionale*, *Umbria e Marche*, Milano: Electa, 2002, pp. 16-35.

Fagiolo, 2007 = Fagiolo M., *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma: Gangemi, 2007.

Fagliari Zeni Buchicchio, 1990 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Alessandro Farnese committente di architettura nella Tuscia», *Archivio storico per le province parmensi*, 42, 1990, pp. 425-437.

Fagliari Zeni Buchicchio, 1992 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Quando le antiche coste del lago di Bolsena furono sommerse», *Biblioteca e società*, 11, 1992, pp. 21-30.

Fagliari Zeni Buchicchio, 1994 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Le fonti d'archivio sui mutamenti di livello delle

acque dei laghi vulcanici di Bracciano, Vico e Bolsena, in Forma Lacus Antiqui, Atti del II seminario di Geoarcheologia», *Bollettino di Studi e Ricerche*, 9, 1994, pp. 159-192.

Fagliari Zeni Buchicchio, 2002 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Palazzo Farnese a Caprarola e Altre opere a Caprarola e nel Lazio», in *Vignola Jacopo Barozzi*, a cura di Tuttle R.J., Adorni B., Frommel C.L., Thoenes C., Milano: Electa, 2002, pp. 210-243.

Fregni, 1907 = Fregni G., *In ricordo di Jacopo Barozzi detto il Vignola*, Modena: Ferraguti, 1907.

Frommel C.L., 1998 = Frommel C.L., «I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere», in Winner, Andreae, 1998, pp. 17-66.

Frommel C.L., 2000 = Frommel C.L., «Giulio II, Bramante e il Cortile di Belvedere», in: Seidel M. (a cura di), *L'Europa e l'arte italiana*, Venezia: Marsilio, 2000, pp. 210-219.

Frommel C.L., 2003 = Frommel C.L., «I tre progetti bramanteschi per il cortile del Belvedere», in: Frommel C.L., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano: Electa, 2003, pp. 89-155.

Germani, Mazzoli, Galeazzi, Vitelli, 2017 = Germani C., Mazzoli M., Galeazzi S., Vitelli M., «Underground areas of the Villa Farnese in Caprarola (Viterbo, Italy)», in: *Hypogea 2017*, proceedings of international congress of speleology in artificial cavities (Cappadocia, 6-8 March 2017), Dijital düsler, 2017, pp. 215-220.

Liserre, 2006a = Liserre F.R., «La grotta dei Satiri nei Giardini Inferiori di Palazzo Farnese a Caprarola», *Palladio*, 38, 2006, pp. 29-50.

Liserre, 2006b = Liserre F.R., «I ninfei nei giardini inferiori di Palazzo Farnese a Caprarola: il problema degli operatori e la dialettica Farnese-Este», in: Gallavotti Cavallero D., *Vecchia e nuova aristocrazia a Roma e nel Lazio in età moderna. Strategie economiche e del consenso*, atti della Giornata di Studio (Viterbo 2004), Roma: Nuova Argos, 2006, pp. 54-83.

Liserre, 2007 = Liserre F.R., «La realizzazione dei giardini inferiori di Palazzo Farnese a Caprarola - La Grotta dei Satiri e Catalogo delle Opere», in: Fagiolo, 2007, pp. 147-160; 257-315.

Liserre, 2008 = Liserre F.R., *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma: Gangemi, 2008.

Liserre, 2011 = Liserre F.R., «Vignola e Maccarone dal Vaticano a Caprarola: fontane e ninfei tra scenografia, tecnica e ars topiaria», in: Affanni A.M., Portoghesi P. (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Caprarola, 24 ottobre 2008), Roma: Gangemi editore, 2011, pp. 237-254.

Liserre, 2013 = Liserre F.R., «I giardini 'antiquari' di Ippolito II», in: Cogotti M., Fiore F.P. (a cura di), *Ippolito II d'Este: cardinale, principe mecenate*, atti del convegno Internazionale (Tivoli, 13-15 maggio 2010), Roma: De Luca Editori d'Arte, 2013, pp. 205-232.

Madonna, 1976 = Madonna M.L., «"Septem mundi miracula" come templi della Virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle Meraviglie del mondo», *Psicon*, 7, 1976, pp. 24-63.

Madonna, 1980 = Madonna M.L., «Pirro Ligorio e l'Enciclopedia del mondo antico», in: Maltese C. (a cura di), atti del 1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte (CNR, Roma, 11-14 settembre 1978), Roma: Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1980, pp. 257-271.

Madonna, 1981a = Madonna M.L., «Il Genius Loci di Villa d'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio», in: Fagiolo, 1981, pp. 190-226.

Madonna, 1981b = Madonna M.L., «Pirro Ligorio e Villa d'Este: la scena di Roma e il "mistero" della Sibilla», in: Ragionieri G. (a cura di), *Il giardino storico italiano*, Firenze: L.S. Olschki, 1981, pp. 173-196.

Madonna, 1991 = Madonna M.L., «La "Rometta" di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli: un incunabolo tridimensionale», in: Fagiolo M., *Roma antica*, "L'immagine delle grandi città italiane", 1, Roma, 1991, pp. 15-21.

Miller, 1982 = Miller N., *Heavenly Caves. Reflections on the garden grotto*, New York: George Braziller, 1982.

Partridge, 1970 = Partridge L.W., «Vignola and the Villa Farnese at Caprarola», *The Art Bullettin*, 50, 1970, pp. 79-87.

Partridge, 1971 = Partridge L.W., «The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, part I», *The Art Bullettin*, 53, 1971, pp. 467-486.

Partridge, 1972 = Partridge L.W., «The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, part II», *The Art Bullettin*, 54, 1972, pp. 50-62.

Partridge, 1978 = Partridge L.W., «Divinity and Dinasty at Caprarola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds», *The Art Bullettin*, 60, 1978, pp. 495-530.

Partridge, 1999 = Partridge L.W., «Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: the documentary and graphic evidence», in M. Winner (a cura di), Der Maler Federico Zuccari, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1997-98, Roma, 1999, pp. 159-184.

Partridge, 2001 = Partridge L.W., «The Farnese circular courtyard at Caprarola: god, geopolitics, genealogy, and gender», *The Art Bulletin*, 83, 2001, pp. 259-293.

Passini, 2011 = Passini L., «La regolazione delle acque del lago di Vico», in: Affanni A.M., Portoghesi P. (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Caprarola, 24 ottobre 2008), Roma: Gangemi editore, 2011, pp. 293-310.

Robertson, 1992 = Robertson C., *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven: Yale University Press, 1992.

Sebastiani, 1741 = Sebastiani L., *Descrizione e relazione istorica del Nobilissimo e Real Palazzo di Caprarola, dedicato alla sacra maestà di Carlo Borbone, Re delle due Sicilie*, Roma, 1741.

Vasari, 1568 = Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, 1568, Edizione giuntina consultata su https://vasari.sns.it/vol5/571.html il 18.11.2024.

Winner, Andreae, 1998 = Winner M., Andreae B. (a cura di), *Il Cortile delle Statue: der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, atti del Congresso Internazionale (Roma 1992), Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1998.

Abstract (IT)

Per realizzare il raffinato complesso del palazzo e dei giardini di Caprarola, Jacopo Barozzi mette a punto un articolato progetto che comprende il ridisegno della viabilità

con un potente rettifilo e un imponente acquedotto di circa 9 km che riutilizza in parte condutture romane ed etrusche attingendo a numerose sorgenti. Vignola rimette anche in funzione l'emissario del lago di Vico (idealmente creato dal progenitore Ercole), con una bonifica che salvaguarda le coltivazioni delle rive: il territorio caprolatto viene migliorato con un gesto demiurgico che consacra il cardinale Alessandro Farnese come novello Giove, in grado di riportare sulla terra l'Età dell'Oro, rievocata dalla Capra Amaltea, a cui era dedicata una fontana. I giardini inferiori sono il palcoscenico su cui – attraverso i riferimenti alla favola pastorale tradotta da Annibal Caro – si celebrano le gesta del Cardinale attraverso raffinati ninfei in cui arrivano a compimento le sperimentazioni avviate da Bramante nel cortile del Belvedere su modello delle opere antiche.

Abstract (EN)

To create the refined complex of the palace and gardens of Caprarola, Jacopo Barozzi developed a wide-ranging project which includes the redesign of the road system with a powerful straight line and an imposing aqueduct of approximately 9 km which partly reuses Roman and Etruscan pipes drawing on numerous sources. Vignola also puts the emissary of Lake Vico (ideally created by the progenitor Ercole) back into operation, with a reclamation that safeguards the crops on the banks: the Caprolate territory is improved with a demiurgic gesture that consecrates Cardinal Alessandro Farnese as the new Jupiter, in capable of bringing the Golden Age back to earth, recalled by the Capra Amaltea, to whom a fountain was dedicated. The lower gardens are the stage on which - through references to the pastoral fable translated by Annibal Caro - the exploits of the Cardinal are celebrated through refined nymphaeums in which the experiments started by Bramante in the Belvedere courtyard following the model of ancient works come to fruition.

Parole chiave (IT)

Giardini, fontane, Jacopo Barozzi da Vignola, acquedotto Farnese, Alessandro Farnese, Annibal Caro, ninfeo di Venere, lago di Vico, grotta dei Satiri, fontana del Pastore, fontana della Capra, fontana degli Unicorni

Keywords (EN)

Gardens, fountains, Jacopo Barozzi da Vignola, Farnese aqueduct, Alessandro Farnese, Annibal Caro, Venus nymphaeum, Lake Vico, Cave of the Satyrs, Fountain of the Shepherd, Fountain of the Goat, Fountain of the Unicorns

Profilo biografico (IT)

Francesca Romana Liserre, funzionario architetto dell'Istituto Centrale per il Restauro (MIC), è dottore di ricerca in Storia dell'Architettura e specialista in Restauro dei Monumenti. Uno dei suoi principali ambiti di ricerca è costituito dai Giardini Storici, con attenzione al piano storico-critico e alle problematiche conservative di fontane e ninfei. Oltre ad articoli specialistici e contributi in convegni internazionali, ha pubblicato le monografie Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola e Giardini anglo-fiorentini. Il Rinascimento all'inglese di Cecil Pinsent. Ha svolto incarichi di docenza per l'UNESCO e in vari atenei nonché, da ultimo, per la Direzione Generale Educazione Ricerca e Istituti Culturali, la Fondazione Scuola dei Beni e delle Attività Culturali e l'Associazione Parchi e Giardini d'Italia. Ha condotto vari progetti di ricerca tra cui quello finalizzato alla manutenzione programmata delle opere nei giardini del Quirinale, di concerto con il Segretariato della Repubblica. È stata recentemente commissario per gli European Heritage Awards su incarico di Europa Nostra e membro di commissione pho presso l'Université Paris I Panthéon - Sorbonne. Docente della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio dell'Università di Roma "La Sapienza" nel percorso B dedicato ai Giardini Storici, insegna Restauro e Storia dell'Architettura Moderna presso la Scuola di Alta Formazione e Studio ICR, Corso di Laurea Magistrale in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali. Si occupa di interventi conservativi su importanti opere, tra cui la Galleria delle Grottesche di Villa Farnesina Chigi, la Cappella d'Oro di S. Zaccaria a Venezia e le fontane dei giardini del Quirinale.

Pregare nella campagna: architettura, pittura e giardini delle ville cinquecentesche

FANNIE CARON-ROY

Dietro alle mura delle loro cappelle nelle Ville di Caprarola e Bagnaia, i cardinali Alessandro Farnese (1520-1589) e Gianfrancesco Gambara (1533-1587) avevano un'alcova nascosta da cui potevano assistere alla messa senza essere visti dagli altri spettatori. Sebbene questa caratteristica fosse uno dei requisiti di Francesco di Giorgio Martini per la cappella ideale nel suo *Trattato di architettura civile e militare* del 1482[1], sembra che alla fine del XVI secolo essa comparisse più frequentemente nella progettazione di ville in campagna che in palazzi urbani[2]. La villa era a proposito identificata come il luogo ideale per la devozione nella letteratura contemporanea sulla villeggiatura[3]. Nella prefazione al suo saggio *La nuova, vaga e dilettevole villa* (1559), Giuseppe Falcone (?-1597) sostiene che fu proprio l'allontanamento della villa dalla città a permettere di dedicare più tempo alle attività spirituali[4]. Per il giurista e umanista Bartolomeo Taegio (1520-1573), nel suo saggio scritto nel 1559 (e pubblicato nel 2011), era l'osservazione della bellezza della natura a favorire l'esercizio della vita contemplativa[5]. Il ritiro offerto dalla villa fuori città fu anche paragonato al ritiro eremitico, un fenomeno ripreso dopo il Concilio di Trento (1545-1563). Poiché l'eremita era il modello per eccellenza della rettitudine cristiana[6], la pratica del ritiro fu incoraggiata nella letteratura devozionale, in particolare negli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola (1548)[7]. Di fatto, diversi cardinali praticarono effettivamente il *ritiramento* alla fine del XVI secolo[8]. Non è quindi così azzardato suggerire che l'architettura e le decorazioni delle loro ville possano essere state specificamente progettate per favorire il ritiro spirituale e la devozione[9].

Sorprendentemente, la questione della devozione è stata completamente ignorata nella ricerca sui cardinali post-tridentini[10]. In effetti, i ricercatori hanno spesso notato il loro comportamento discutibile – avevano amanti, bevevano e mangiavano in eccesso – e hanno visto il loro mecenatismo come un «segno di gusto personale e di consumo vistoso»[11] piuttosto che una manifestazione della loro fede. Ma queste due dimensioni non sono necessariamente incompatibili. L'osservazione attenta degli spazi dedicati alle pratiche spirituali nelle Ville Farnese di Caprarola, Lante di Bagnaia e nel palazzo del Drago a Bolsena, come il loro rapporto con il resto degli edifici e dei loro

1. Martini, (1482) 1841, p. 183.
2. Questa deduzione nasce dall'osservazione ravvicinata, fatta per la tesi di dottorato, della decina di palazzi cardinalizi, a Roma e fuori, costruiti e/o decorati tra il 1550 e il 1600. Ad esempio, il palazzo Salviati alla Lungara, il palazzo Spada-Capodiferro e il palazzo Ricci-Sacchetti hanno una cappella che non presenta questa caratteristica. Le cappelle di Palazzo Altemps sono più tarde, ma lo studiolo della clemenza, un piccolo spazio le cui decorazioni indicano chiaramente un uso spirituale, è un luogo di passaggio, situato all'incrocio tra la stanza del cardinale, la loggia e il salone. Si veda Caron-Roy, 2025, in particolare il quinto capitolo su Palazzo Altemps.
3. Il saggio sulla villa è un nuovo genere letterario del 1540 (Ackerman, (1990) 1997, p. 135). Si veda il quinto capitolo di James Ackerman « L'image de la vie à la campagne dans les livres du 16e siècle consacrés à la villa » (ivi, pp. 135-159) e l'articolo di Hervé Brunon « Imaginaire du paysage et "villegiatura" dans l'Italie du 16e siècle » Brunon, 1996.
4. «[...] lontano di litigiosi tribunali: attendi alle tue divotioni, da strepiti cittadineschi non interrotte [...]» Falcone, (1559) 1612, p.VII.
5. Brunon, 1996, pp. 73-74.
6. Witte, 2008, p. 136.
7. Nell'introduzione, Ignazio di Loyola consiglia di pregare in un luogo appartato. Spingeva sé stesso fino a prescrivere di rifiutare l'ingresso a chiunque per eliminare le distrazioni. Si veda Loyola, 2011, pp. 61-63.
8. Sul fenomeno degli eremiti nella Roma post-tridentina, si veda Witte, 2008, cap. 4. I cardinali Roberto Bellarmino, Federico Borromeo, Odoardo Farnese e Paolo Emilio Sfondrato erano noti per i loro ritiri regolari.
9. Su questo argomento, vorrei rimandare a Caron-Roy, 2025.
10. Fino a poco tempo fa, i contributi sui cardinali post-tridentini tendevano a presentarli da una prospettiva biografica. È il caso, ad esempio, del lavoro di Robertson, 1992 su Alessandro Farnese (1520-1589), di Hollingsworth, 2006; 2010 sul cardinale Ippolito II d'Este (1509-1572) e di Panizon, 2010 sul cardinale Marco Sittico Altemps (1533-1595). A questo hanno cercato di porre rimedio Mary Hollingsworth, Miles Pattenden e Arnold Witte nella loro recente opera collettiva (2020), in cui la figura del cardinale viene considerata in modo generale piuttosto che individuale. Sebbene offrano una sintesi colossale ed erudita, ci sono ancora pochi dati sulla vita quotidiana di questi chierici e nessun capitolo specifico sulla loro pietà o sui rituali che svolgevano, sia in privato che in pubblico.
11. È il titolo del saggio di Mary Hollingsworth compreso nel libro Hollingsworth, Richardson, 2010.



Fig. 1. Caprarola, Palazzo Farnese, Cappella, veduta generale (fotografia dell'autrice).

nella pagina a destra

Fig. 2. Federico Zuccari, *Il Cristo morto con Giuseppe d'Arimatea*, Caprarola, Palazzo Farnese, mura ovest, cappella, 1566-67 (fotografia dell'autrice).

giardini, ci permetterà di evidenziare alcune piste per proporre un'antropologia della devozione cardinalizia nelle ville della Tuscia.

Icone miracolose e speranza di salvezza

Quando il visitatore di Palazzo Farnese di Caprarola percorre la scala magistrale a chiocciola, si ritrova nella Loggia d'Ercole al piano nobile, da cui può accedere direttamente alla cappella[12]. Entrando nel luogo di culto circolare decorato dall'artista Federico Zuccari intorno al 1567 (fig. 1), lo sguardo è attratto a destra. Tra i dodici apostoli che si ergono sulle pareti, alternati a finti pilastri, il Cristo morto è evidenziato dalla luce che entra dalle vetrate ai lati (fig. 2). Egli è raffigurato a figura intera nell'affresco dell'altare, il cui formato verticale lascia poco spazio a ulteriori punti di riferimento iconografici. Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo e alcuni angeli appaiono intorno a lui, ma, compressi dall'inquadratura, non sembrano coinvolti in alcuna azione. Il paesaggio, poco visibile alla luce del crepuscolo, non può essere identificato con il Golgota, dove si svolsero gli episodi successivi alla crocifissione. L'assenza della croce e la cancellazione delle stimmate spogliano infine il Cristo degli attributi tradizionali che lo legano agli eventi della Passione[13].

L'assenza di narrazione nella scena, così come la frontalità della figura, ricorda il dispositivo iconico, alla maniera della particolare composizione de *La Deposizione di Cristo nel sepolcro* (1500-1501) di Michelangelo, conservata alla National Gallery di Londra. Qui Cristo è trasportato nella sua tomba in modo tale che tutto il suo corpo, presentato in verticale, sia rivolto verso lo spettatore. Come ha proposto Alexander Nagel[14], questa insolita soluzione pittorica era un modo per Michelangelo di integrare i nuovi dettami della pittura narrativa nelle convenzioni della pala d'altare. Infatti, presentando il corpo di Cristo verticalmente e frontalmente, l'artista aggiorna un motivo ricorrente nell'arte religiosa occidentale: l'*Imago pietatis*, un ritratto del Cristo della Passione[15].

12. Nella sua tesi di dottorato, Partridge, 1969 ha proposto la prima analisi completa delle decorazioni della villa. In un'impresa così vasta, tuttavia, l'autore ha dedicato solo poche pagine alla descrizione della cappella e le sue scoperte sulla sua decorazione non sono mai state pubblicate, a differenza di molti ambienti della villa che sono stati oggetto di articoli esaustivi (1971; 1972; 1978; 1995a; 1995b; 2001). Altri lavori più ampi su Palazzo Farnese (Fantini Bonvicini, 1973; Mussa, 1974; Faldi, 1981; Partridge, Nugent, 1988; Portoghesi, 1996; Frezza, Benedetti, 2001), sulle ville romane del Rinascimento (Coffin, 1979; Ramieri, 2007), sul corpus dei fratelli Zuccari (Acidini Luchinat, 1998; Herrmann Fiore, 1999; 2001), sul patrono (Robertson, 1992) e sulla città di Caprarola (Passini, 2002) si occupano solo molto brevemente della cappella e della vita spirituale della villa. Il nostro studio (Caron-Roy, 2025, cap. 3) è dunque il primo di grande scala.

13. Infatti, gli autori che hanno studiato la pala nell'ambito del corpus dei fratelli Zuccari l'hanno definita un Compianto sul Christo morto (Salomon, 1987, p. 26), cioè il momento in cui Maria e i parenti di Cristo lo piangono dopo che il suo corpo è stato deposto dalla croce, o una Pietà (Herrmann Fiore, 1999, p. 192; Acidini Luchinat, 1998, p. 16), per il suo rapporto con gli affreschi vicini raffiguranti la Vergine e San Giovanni Battista.

14. Nagel, 2000.

15. Belting, (1981) 1998, p. 141. *L'Imago pietatis* è anche chiamata 'uomo dei dolori' («man of sorrows» in inglese). Sulla terminologia utilizzata, si veda l'articolo di Colum Hourihane in Barcham, Puglisi, 2013. Sul motivo, si veda Belting, (1981) 1998 e Barcham, Puglisi, 2013.



Sebbene il motivo bizantino si sia diffuso in Occidente dopo la presa di Costantinopoli nel 1204, è l'icona a mosaico della chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, giunta a Roma intorno al 1380, ad essere riconosciuta come la prima *Imago pietatis* occidentale. Secondo la leggenda, apparve a Gregorio Magno mentre celebrava la messa nella chiesa[16]. Il motivo è stato quindi associato a molte indulgenze nel tardo Medioevo e ancor più nel Rinascimento. Da un'esenzione dal purgatorio di 6.000 anni nel XIV secolo, le preghiere pronunciate davanti a un'*Imago pietatis* promettevano fino a 46.000 anni in meno da scontare lì nel XV secolo[17]. Per il cardinale Farnese, l'utilizzo di un'icona la cui efficacia soteriologica è stata confermata per la creazione della pala d'altare della sua cappella non può essere insignificante e testimonia forse il suo desiderio di assicurarsi il passaggio alla vita eterna. La convinzione del cardinale sull'efficacia dell'icona è confermata da un'altra commissione fatta per la sua tenuta di Caprarola. Una simile *Imago pietatis* fungeva da pala d'altare nella cappella della Palazzina Farnese, un padiglione di ritiro in fondo al vasto giardino, completato nel 1586 (fig. 3). Il dipinto che originariamente ornava l'altare era una *Pietà* di Luca Cambiaso (1527-1585)[18], commissionata prima dell'inizio della costruzione del padiglione, intorno al 1573[19]. Poiché le due opere sono state realizzate quasi contemporaneamente, è chiaro che il cardinale Farnese ha richiesto espressamente che questo motivo comparisse sulle pale d'altare delle sue due cappelle private.

L'uso delle icone miracolose per decorare i loro palazzi è una strategia spesso utilizzata dai cardinali alla fine del XVI secolo. Ad esempio, il cardinale Marco Sittico Altemps possedeva due copie della Madonna della Clemenza, una famosa icona miracolosa conservata nella chiesa di Santa Maria in Trastevere, nel suo palazzo vicino a Piazza Navona[20]. Nella sua Villa di Tivoli, il cardinale Alessandro d'Este sostituì intorno al 1600 la pala d'altare dipinta per il suo predecessore cardinale Ippolito II d'Este con una copia della Madonna della Ghiara, icona nota per i miracoli compiuti nella città di Reggio Emilia a partire dal 1596[21]. Il cardinale Gambara conservava probabilmente anche lui una copia della Madonna della Quercia, venerata icona viterbese a cui era dedicata la sua Villa di Bagnaia, nella cappella del Casino Gambara (fig. 4), decorata da Jacopo Sementa tra il 1574 e il 1576. La pala d'altare originale è scomparsa, ma l'inventario della casa, datato 1588, menziona l'esistenza di tre dipinti che ornavano la cappella all'epoca[22], tra cui la Madonna col Bambino accompagnata dai Santi Pie-

16. Ivi, p. 42.

17. Nagel, 2000, pp. 51; 229, n. 11-12.

18. Il dipinto, tuttora nella collezione Caprarola, è stato identificato nel 2015 da Adele Trani.

19. Trani, 2015, p. 216.

20. Si vede Caron-Roy, 2021, e il quinto capitolo del nostro libro (Caron-Roy, 2025).

21. Si vede il secondo capitolo del nostro libro (Ivi) e Caron-Roy, 2024.

22. «tre quadri dipinti a olio nei quali uno in faccia v'è la Madonna col Christo in braccio, et un San Pietro, et San Lorenzo. A mano dritta v'è la consecratione della Madonna della Quercia fatta dal cardinal di Gambara. A mano manca il ritratto del cardinal predetto in gionocchione con il palazzo in mano» (citato da Benocci, 2010, p. 94). Questi ultimi due dipinti ci ricordano che non solo la villa era dedicata ai due santi Pietro e Lorenzo, come indica l'iscrizione incisa, ma anche alla Madonna della Quercia, l'immagine miracolosa di Viterbo verso la quale il cardinale aveva una particolare devozione.



Fig. 3. Caprarola, Palazzina Farnese (fotografia dell'autrice).

Fig. 4. Cappella, Palazzina Gambara, Bagnaia, Villa Lante, veduta dell'abside (fotografia dell'autrice).

nella pagina a destra

Fig. 5. Federico Zuccari, *La Resurrezione*, Caprarola, Palazzo Farnese, mura ovest, cappella, 1566-1567 (fotografia dell'autrice).





tro e Lorenzo, ai quali era dedicata anche la villa. La Madonna con Bambino raffigurata tra loro potrebbe quindi essere la Madonna della Quercia. Come nel Palazzo Farnese, la dislocazione metaforica dell'icona nello spazio domestico del cardinale sarebbe stata senza dubbio un modo per arrogarsi la sua efficacia. Un luogo di culto a lei destinato costituirebbe quindi una sistemazione favorevole alla meditazione e alla supplica rivolta all'icona.

Va ricordato che sia il cardinale Farnese che il cardinale Gambara avevano una cella da cui potevano pregare in privato. A destra dell'altare della Cappella Farnese, lo spazio tra due pilastri non è occupato da un apostolo, ma da una finestra chiusa da imposte di legno. Dietro questa finestra è una piccola stanza adiacente alla parete nord-est della cappella, dove solo il cardinale poteva recarsi per assistere alla messa in privato[23]. Accessibile dalla Sala dei Fasti Farnesiani, questa nicchia permetteva al cardinale di osservare l'altare e il sacerdote, ma anche un elemento scenografico invisibile a qualsiasi altro spettatore dell'assemblea. Infatti, il Cristo della Resurrezione appare in grisaglia in un tondo mimetizzato dietro l'altare (fig. 5), sotto il Cristo morto nell'affresco. La vista di questa vignetta del Cristo risorto ricordava continuamente al cardinale, anche durante la Messa, l'importanza del sacrificio di Cristo, visibile nella pala d'altare, per la propria salvezza, di cui la Risurrezione è la prova tangibile. L'uso del motivo dell'*Imago pietatis* nella cappella portò inoltre il prelato a credere che la sua redenzione fosse diventata realtà attraverso le preghiere che recitava davanti alla pala d'altare, o ancora davanti a quella della sua cappella nella palazzina. La relazione iconografica tra i due spazi della tenuta suggerisce che fossero specificamente progettati per offrire un'esperienza spirituale comune.

Il giardino come simbolo del cammino spirituale

In effetti, l'esperienza spirituale offerta dalle ville non si limitava alle cappelle. Non va trascurata la funzione devozionale degli altri ambienti e dei giardini. Vale la pena ricordare l'antica associazione tra giardino e Paradiso. Nella Genesi, il Paradiso Terrestre è descritto come un giardino meraviglioso in cui i primi esseri umani vivevano in armonia[24]. Nel Medioevo, il giardino del chiostro, con la sua fontana centrale, attributo per eccellenza del Paradiso[25], era concepito per evocare il «paradiso a cui i monaci sarebbero giunti attraverso la contemplazione»[26]. I giardini integrati nelle celle monastiche, come descritto da Guigo II, priore generale della Grande Chartreuse dal 1173 al 1180, avevano un significato simile e contribuivano agli esercizi spirituali a cui i monaci si dedicavano[27]. Nel XVI secolo, la nostalgia del Paradiso perduto portò a una pletora di trattati sull'argomento[28], ma motivò anche la creazione di grandi giardini che circondavano le abitazioni, regolarmente chiamati «delizie» in riferimento all'Eden di Adamo ed Eva, parola ebraica che significa «delizie»[29]. Questa associazione è fiorita nel contesto dello sviluppo della villeggiatura nel XVI secolo. Giuseppe Falcone, ne *La nuova, vaga e dilettevole villa*, paragona il suo giardino nella Villa di Albano al Paradiso terrestre: «Entrand'io nel nostro giardino in villa d'Albiano che con le mie proprie mani ho inestato: e piantato: parmi d'entrare nel Terrestre Paradiso, tirato da quella si piacevole, e grata vista, da

23. Questo fatto è sottolineato dall'architetto Giacomo Barozzi da Vignola in una lettera del 13/8/1558 in cui difende il suo progetto architettonico per la villa: «et apreso dita capella li viene uno stantino per il patrone che non po essere visto stando a udir mesa» (Vignola, citato in Giovannoni, 1935, p. 262).

24. «E l'Eterno Iddio piantò un giardino in Eden, in oriente, e quivi pose l'uomo che aveva formato» (Gen, 2,8). Per la fortuna critica di questa associazione, si veda Delumeau, 1992, cap. 1. Ma il giardino dell'Eden non è immediatamente associato al paradiso; è nelle prime traduzioni in greco che la parola paradeisos designerà anche il giardino dell'Eden (Bartlett Giammati, 1966, pp. 11-13). Questa metafora è stata ripresa nella letteratura paleocristiana e medievale e ha avuto molti echi nel Rinascimento. Ivi, pp. 11-93.

25. Un poema del VI secolo falsamente attribuito a Tertulliano descrive il paradiso ponendo l'accento su tre elementi che in seguito diventeranno caratteristici del luogo: gli odori profumati, la fonte da cui sgorgano i quattro grandi fiumi e le pietre preziose (Delumeau, 1992, pp. 24-27).

26. Comito, 1991, p. 37. Traduciamo. Si vede anche Cardini, Miglio, 2002, p. 17.

27. Liebenwein, (1977) 1988, p. 5.

28. Tra il 1540 e il 1700 vennero pubblicate 155 opere sull'argomento, in particolare da editori gesuiti (Delumeau, 1992, pp. 182-198).

29. Ivi, p. 172.



cui ne rimango tutto ricreato, vedendo, e gustando quei li dilettevoli frutti, e gustosi frutti»[30].

Come Falcone, i trattati sul lavoro personale e sulla ricerca della virtù hanno spesso sfruttato l'immagine del giardino come metafora dell'anima[31]. Nel suo *Commento al Cantico dei Cantici*, Bernardo di Clairveaux interpreta lo Sposo come Cristo o l'anima del fedele, che cerca l'unione con la Sposa, o la Chiesa, attraverso la coltivazione del suo giardino. Più vicina alla Roma post-tridentina, Teresa d'Avila, nell'undicesimo capitolo della sua *Vita […] scritta da lei stessa* (1566), paragona la preghiera al giardinaggio e l'anima al giardino. Per lei, l'anima era il giardino in cui i fiori – le virtù – sbocciavano grazie al duro lavoro. Inoltre, così come l'annaffiatura delle piante avviene in quattro modi, classificati in base al loro grado di difficoltà, la preghiera si svolge in quattro fasi che innalzano l'anima verso il divino[32].

È proprio il rapporto del palazzo e delle sue stanze con il giardino che, in alcuni casi, favorisce ulteriormente la funzione devozionale di questi ambienti. Per esempio, lo studiolo di Mosè (fig. 6)[33], al piano superiore del Palazzo del Drago di Bolsena[34], può essere visto in termini di relazione con il giardino sottostante, visibile dalla finestra. Decorato tra il 1554 e il 1561 per il cardinale Tiberio Crispo[35], lo studiolo era uno spazio dedicato all'esercizio della fede e alla vita contemplativa all'interno del palazzo[36]. Episodi della vita di Mosè occupano il registro principale, mentre la parte inferiore delle pareti è ricoperta da tondi in grisaglia ocra che presentano storie dell'Antico Testamento e la volta da allegorie delle virtù cardinali e teologali.

Mentre *La raccolta della manna*, *Il miracolo delle quaglie cadute* e *La rottura della roccia* illustrano i miracoli di Mosè, l'ultimo episodio, *Il ritorno dei messia nella terra promessa*, racconta la spedizione di alcuni uomini nella terra di Canaan, commissionata dal profeta, per confermare la fertilità della terra[37]. Tornano quaranta giorni dopo con i frutti della Terra Promessa, un'immagine chiara della salvezza anticipata. I quattro episodi del gruppo cellulare presentano quindi, attraverso la storia di Mosè e del popolo ebraico, un'immagine del cammino spirituale con cui il cattolico può facilmente identificarsi. Le tappe del cammino cattolico sono giustamente evocate in alcuni episodi. La Manna è una nota prefigurazione dell'Eucaristia. La rottura della roccia è stata paragonata al battesimo da molti esegeti, tra cui Sant'Agostino, che ha equi-

30. Falcone, (1559) 1612, pp. 122-123, trans. Brunon, 1996, p. 66. Nel contesto dello sviluppo dei luoghi di villeggiatura, il paragone tra la campagna e il paradiso è apparso più ampio. Il famoso architetto e umanista Leon Battista Alberti vi allude attraverso i personaggi che dialogano nel terzo libro della sua opera *Della Famiglia* (1434). Gli interlocutori fanno il panegirico della vita di campagna (2013, pp. 228-230) e la paragonano al paradiso: «Sì, per Dio, un vero paradiso» (Alberti, (1434) 2013, p. 232). Su questo confronto, si veda anche il dodicesimo capitolo di Bentmann, Müller, 1975, pp. 87-103 e il saggio di Ribouillault, 2011, p. 240.

31. Ci sono molti esempi di questa corrispondenza nella letteratura olandese del Rinascimento. Si veda Decker, 2007, pp. 316-17. Sull'interazione tra lavori agricoli, giardinaggio e preghiera, si veda Ribouillault, 2011.

32. D'Avila, (1566) 1867, p. 108.

33. Si veda infine l'approfondimento dello studiolo che proponiamo nel quarto capitolo del nostro libro (Caron-Roy, 2025).

34. Nonostante la sua localizzazione — è addossato a una formazione rocciosa, la Rocca Monaldeschi della Cervara, e si trova su un promontorio che domina il paese e il lago di Bolsena — e l'aspetto grandioso delle sue decorazioni, il palazzo è stato poco esaminato. Cfr. De Romanis, 1995; Olimpieri, 2010, il terzo capitolo della tesi di Quinci, 2010 e Ribouillault, 2013, pp. 60-62.

35. Tiberio Crispo nacque a Roma il 31 gennaio 1498. Era figlio di Silvia Ruffini, moglie di Giovan Battista Crispo e amante di Papa Paolo III quando era ancora cardinale. Per la biografia di Tiberio Crispo, si veda Quinci, 2010, cap. 1.

36. de Romanis, 1995, p. 36.

37. L'episodio è tratto dal Libro dei Numeri, capitolo 13.

nella pagina a sinistra

Fig. 6. Bolsena, Palazzo del Drago, Studiolo di Mosè, veduta generale (fotografia dell'autrice).

Fig. 7. Bolsena, Palazzo del Drago, Studiolo di Mosè, veduta della finestra che dà sul giardino (fotografia dell'autrice).



parato l'acqua che sgorga dalla roccia all'acqua santa[38]. Questi due episodi, che di fatto si fronteggiano nel romitorio, fanno emergere la parentela tra il viaggio degli israeliti fuori dall'Egitto e il cammino spirituale della vita cattolica, con entrambi i sacramenti che sono passaggi obbligati nella vita del buon cristiano che vuole ottenere la Redenzione.

In questo contesto, il giardino visto dal romitorio del Palazzo del Drago potrebbe fungere da quinto quadro dell'opera (fig. 7)[39]. Simboleggiava sia il paradiso a cui conduceva la contemplazione, sia l'immagine del lavoro dell'anima che la preghiera comportava. Anche la rappresentazione dei putti che leggono sopra la finestra annuncia l'importanza della finestra che si affaccia sul giardino nel programma iconografico e il rapporto tra preghiera e giardinaggio. La finestra non serviva quindi solo a far entrare la luce, ma anche a mostrare il paradiso a cui il cardinale aspirava. Così facendo, poteva contemplare la propria adesione alla vita eterna immaginandosi di entrare nel giardino di sua proprietà. Il solo pensiero di questa idea era un motore stimolante per un comportamento virtuoso, che le scene dell'Esodo raffigurate sulle pareti già incoraggiavano a adottare. L'idea di uno spostamento spaziale, dal palazzo al giardino, dalla vita terrena al paradiso, potrebbe senza dubbio motivare un viaggio spirituale, così come una vasta letteratura devozionale dell'epoca utilizza il viaggio fisico come immagine del percorso spirituale[40].

Percorsi fra le ville e i giardini

Eppure, il viaggio fisico era visto esso stesso come un mezzo di devozione. In epoca post-tridentina, il pellegrinaggio è stato valorizzato, portando alla crea-

38. Goodwin, 2014, p. 217. Sull'esegesi di questo particolare episodio, si veda anche Stander, 1991.

39. Nei palazzi di campagna sembra esserci talvolta una vera e propria interazione tra interno ed esterno che partecipa all'iconografia e al discorso delle decorazioni. Denis Ribouillault ne ha già parlato per le decorazioni della Sala di Alessandro Magno del Palazzo del Drago di Bolsena. Le pareti presentano la finta architettura di una loggia e le scene raffigurate tra le colonne sono inserite in grandi paesaggi, dando al visitatore l'impressione di contemplare la natura attraverso le aperture dell'architettura. Ribouillault, 2013, p. 61.

40. Per citare solo alcuni esempi, la montagna è una metafora frequentemente utilizzata. Molti episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento si trovano lì. Si veda Pépin, 1961, par. 28. In altri autori, l'elevazione spirituale ha assunto anche la forma di una scala, come nei gesuiti Gaspare Loarte e Roberto Bellarmino, nel loro *Trattato delle Sante perigrationi, Dove s'insegna il modo delli stationi* (1575) e *Scala di salire con la mente a Dio per mezo delle cose create* (1616). Quest'ultima opera presenta le tappe del viaggio verso Dio — la terra, gli elementi, i corpi celesti, ecc. (Witte, 2008, p. 99) — come i pioli di una scala che si deve salire.



Fig. 8. Bagnaia, Giardino di Villa Lante (fotografia dell'autrice).

zione di nuove pratiche come la visita alle sette chiese di Roma, un evento durante il quale i fedeli percorrevano la città in lungo e in largo, facendo tappa in ognuna delle sette basiliche di Roma[41]. Si incoraggiava addirittura la pratica simultanea dell'esercizio spirituale e del movimento fisico. Per esempio, nel suo *Trattato delle Sante perigrationi, dove s'insegna il modo delli stationi*, pubblicato in occasione del Giubileo del 1575, il gesuita Gaspare Loarte (1498-1578) esortava i fedeli a meditare sulla natura e sulla creazione lungo il cammino, per rendersi conto dell'onnipresenza del Creatore[42]. Non è quindi inverosimile che un cardinale che passeggia nel suo giardino possa dedicarsi a qualche pratica spirituale.

Il giardino di Villa Lante a Bagnaia (fig. 8) era forse un esempio di un luogo in cui questo tipo di esercizio può essere svolto. Il progetto, attribuito agli architetti Giacomo Barozzi da Vignola e Pirro Ligorio, può essere immaginato grazie all'incisione di Tarquinio Ligustri (1564 ca. - 1621) del 1596 (fig. 9). Claudia Lazzaro sosteneva che la contrapposizione tra il giardino e il bosco richiama la dicotomia tra l'Età dell'Oro e l'Età di Giove, ovvero tra una natura primitiva e una natura lavorata dalla mano dell'uomo[43]. La fontana del Parnaso (o Pegaso), che iniziava il percorso all'ingresso, identificava già l'intera tenuta come luogo di contemplazione ispirata della natura. Questa idea è stata ribadita con la seconda fontana, che presentava ghiande nella sua decorazione. Questi frutti sono stati associati all'Età dell'Oro durante il Rinascimento perché riconosciuti come elemento base della dieta dell'uomo primitivo[44]. La lettura di Lazzaro non contraddice però, a nostro avviso, un'interpretazione più spirituale del luogo: l'Età dell'Oro e il paradiso terrestre sono la controparte pagana e cristiana di una stessa entità. L'autore ha infatti sottolineato che l'opposizione tra natura e cultura sollevata dall'iconografia del programma poteva avere un significato cristiano: la vicinanza del bosco ricordava al visitatore i pericoli delle soddisfazioni sensoriali del giardino coltivato, falsa replica del paradiso terrestre, che minacciano l'integrità dell'anima cristiana[45]. In questo senso, il giardino di Bagnaia fu probabilmente inteso come una delizia che ricordava l'età dell'oro dell'uomo primitivo, un paradiso a cui l'anima salvata poteva nuovamente accedere.

La presenza di un'immagine riconosciuta per le sue qualità apotropaiche all'interno delle mura della villa

41. Si vedano Koci Montanari, 1998 e Boiteux, 1991.
42. Si veda Witte, 2008, p. 115.
43. Lazzaro-Bruno, 1977.
44. Ivi, p. 555.
45. Ivi, p. 558. Carla Benocci si spinge ancora oltre sul discorso religioso del giardino, che propone come metafora della scala di Dio, ma le sue conclusioni appaiono comunque un po' forzate. L'ampia passerella tra i due edifici gemelli, che permetteva di raggiungere la cima della collina, poteva evocare la mistica scala del sogno di Giacobbe; l'edificio rotondo alla fine del percorso, la Gerusalemme Celeste. Si dice ancora che la fontana centrale del giardino inferiore richiami la forma della griglia, un attributo di San Lorenzo a cui la villa è dedicata. Si dice che anche l'organizzazione iniziale del giardino sia stata modellata sulla griglia. Il giardino mostrerebbe così «l'esempio del martirio come estrema testimonianza di fede, che permette di raggiungere la Gerusalemme celeste» (p. 23) e i due padiglioni gemelli evocherebbero addirittura i due fondamenti necessari per ottenere la redenzione, ossia la fede e le buone opere (p. 24). Benocci, 2010, pp. 18-26.

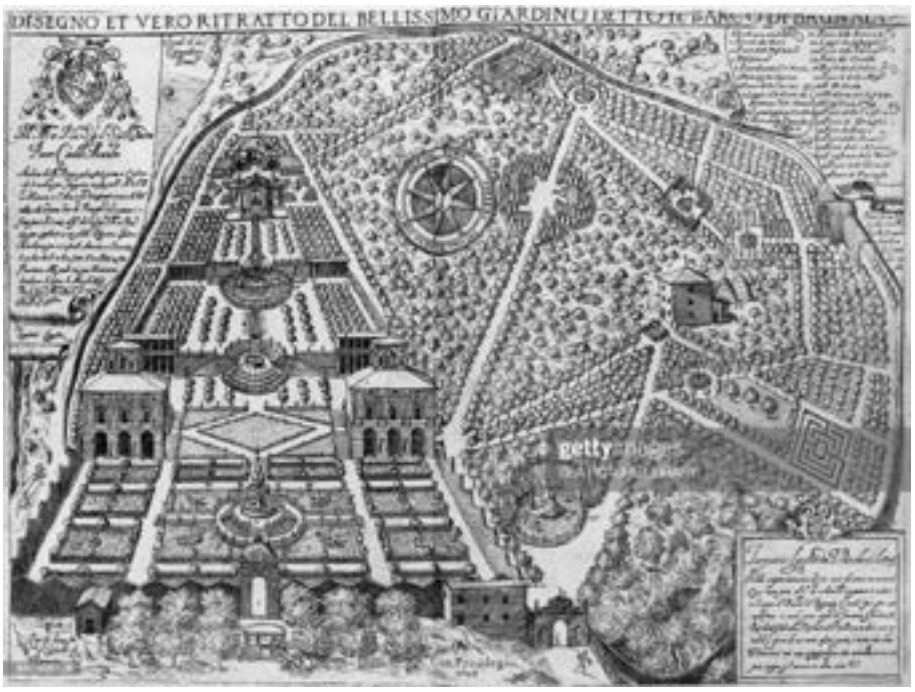


Fig. 9. Tarquinio Ligustri, *Veduta dei giardini di Villa Lante a Bagnaia*, 1596 (© Getty images).

contribuirebbe quindi a immaginare la veridicità e la performatività del percorso. A Villa Farnese, il giardino collega due padiglioni che contengono un'icona simile, e consente di compiere un itinerario fisico e spirituale tra i due edifici. Ma prima di accedere al giardino, la villa stessa era forse il luogo di tale percorso, come proposto da Carla Benocci in 2008[46]. L'immagine del palazzo come luogo di meditazione è ben nota: nel suo *Castello interiore*, scritto nel 1577, Teresa d'Avila presenta il castello come uno spazio simbolico per strutturare il viaggio spirituale consigliato. Ognuna delle sette stanze, o «dimore», equivale a una tappa di questo percorso che porta l'anima a raggiungere l'unione fusionale con Dio nell'ultima stanza. Sebbene l'opera sia stata diffusa in Italia solo all'inizio del XVII secolo, essa testimonia la tendenza a coniugare la dimensione corporea e quella spirituale nell'epoca post-tridentina.

Nel Palazzo Farnese, lo scalone magistrale[47] da seguire per raggiungere il piano nobile annuncia il viaggio iniziatico offerto dal palazzo, che in realtà inizia nella loggia di Ercole. Da lì, due percorsi si sviluppano in parallelo in ciascuna delle ali del palazzo. In entrambi i casi, il percorso conduce dalla vita attiva a quella contemplativa[48]. Sul lato orientale, le prime stanze si riferiscono alle grandi azioni dei Farnese in termini di governo (Sala dei Fasti Farnesiani) e a quelle di Paolo III (Anticamera del Consiglio), per poi passare gradualmente a temi più contemplativi. La Sala dell'Aurora, che fungeva da camera da letto del cardinale, con il suo arredamento onirico, enfatizza il silenzio e l'immersione nel deserto interiore[49]. Nella Sala della Solitudine, in cui Cristo al centro della volta domina il programma di santi eremiti e filosofi, «è celebrata la Solitudine come passaggio di riflessione, e quindi di conoscenza e di salvazione»[50]. Il visitatore era invitato a meditare sulle frasi iscritte nella sfera di ciascuno di questi modelli e a prendere le distanze dal mondo seguendo il loro insegnamento per poter passare alla stanza successiva e alla fase successiva del viaggio[51].

Sul lato occidentale, la Sala della Penitenza completa il percorso. Le sue decorazioni, realizzate da Jacopo Bertoja (1544-1574) nel 1570, esaltano l'ascetismo e l'eremitismo come mezzo per compiere il proprio cammino verso la salvezza[52]. Con la croce sorretta

46. Si veda il capitolo 2 (Benocci, 2008).
47. Ulteriori dettagli sul simbolismo associato alla scala sono forniti in ivi, p. 43.
48. Ivi, p. 84.
49. Ivi, p. 57.
50. Ivi, p. 66.
51. Sebbene il sottotitolo dell'articolo di Leuschner, 2013, «La contemplazione come esercizio virtuoso nella Sala della Solitudine di Caprarola [Kontemplation als Tugendübung in der Stanza della Solitudine von Caprarola]», annunci uno studio delle funzioni della stanza e delle meditazioni che vi si svolgevano, l'autore si è soffermato soprattutto sul significato del programma iconografico e ha affrontato solo in minima parte l'uso della stanza. Tuttavia, la sua analisi delle decorazioni mostra che il loro tema è quello dell'elogio della vita solitaria e della meditazione e avvalora l'analisi di Benocci.
52. Benocci, 2008, p. 99. Nel suo articolo del 1995, Partridge ha sostenuto che le ambientazioni della Sala della Penitenza propongono un discorso sull'ascetismo e sull'eremitismo. Tuttavia, la reputazione di Alessandro Farnese, in particolare per quanto riguarda il suo comportamento e la sua pietà, lo porta a concludere che le decorazioni sono più una scenografia che un supporto per



Fig. 10. Caprarola, Palazzo Farnese, Sala della Penitenza, veduta della volta (fotografia dell'autrice).

da angeli al centro della volta (fig. 10) e gli eremiti raffigurati sulle pareti, la sala ispira per l'esposizione di modelli. Il programma iconografico si conclude con tre santi la cui rappresentazione evoca la morte: Sant'Arsene, San Macario di Shete e Sant'Ilarione. Quest'ultimo è raffigurato in agonia, vicino a un'iscrizione che sottolinea la sua angoscia per ciò che lo attende, un motivo che può tradire lo stato d'animo del cardinale al momento di commissionare le decorazioni.

A nostro avviso, la cappella ha un ruolo fondamentale nel cammino spirituale del palazzo. Era infatti facilmente accessibile dall'ingresso del palazzo, una disposizione che corrisponde alla raccomandazione rivolta ai cardinali da Paolo Cortesi nel *De Cardinalatu* (1510). Questo luogo ricordava al proprietario e a chiunque entrasse negli appartamenti i propri doveri religiosi[53]. Il luogo di culto inizia dunque il tour dal lato orientale e annuncia la salvezza attesa al termine della sua costruzione. Non è trascurabile che l'ingresso del luo-

la meditazione, un'eco dei valori promossi nel contesto culturale post-tridentino (Partridge, 1995, pp. 159-160).

53. «[…] one may ascend by the same staircase to the next loggia (peristylium) which leads us directly to the great hall [sala grande]. […] In this hall, facing toward the winter rising sun, the chapel of the patron saints (penates diui) ought to be situated so that visitors will come to it first and will be reminded of their religious duties. And, by the same token, the chapel should be opened [to the hall] by means of windows so that, through them, the priest saying Mass (flamen in ara litans) can easily be observed by those who frequent the hall» (Cortesi, tradotto da D'Amico, Weil-Garris, 1980, pp. 81, 83).

go di culto, nella loggia di Ercole, sia rivolto verso una fontana, tipico simbolo di purificazione e salvezza. La fontana e la cappella, che si specchiano l'una nell'altra, indicano la funzione spirituale dei due percorsi del Palazzo di Caprarola, avviati dall'una e dall'altra di queste tappe. Al termine del percorso nel palazzo, il cardinale poteva poi continuare il viaggio nel suo giardino e completarlo salendo alla palazzina e al suo oratorio, le cui decorazioni riprendevano temi della cappella del palazzo e completavano l'itinerario spirituale.

Conclusione

Se le imprese edilizie dei cardinali portavano generalmente gloria al proprietario e alla sua famiglia, come i Palazzi della Cancelleria a Roma o di Caprarola per il cardinale Farnese, ciò non esclude che possano essere entrate in gioco considerazioni spirituali. Inoltre, come molti dei suoi colleghi, Alessandro Farnese cambiò profondamente durante la sua vita. Con la morte del padre nel 1547 e del nonno nel 1549, perse il suo posto nella diplomazia vaticana e vide morire le sue speranze di diventare papa. Allo stesso tempo, il suo patrocinio religioso si intensificò a partire dal 1560[54]. In occasione della sua tardiva ordinazione nel 1564, questo cambiamento fu notato quando fu descritto come «tutto spirituale»[55]. Secondo varie testimonianze, questa tendenza si accentua alla fine della sua vita e diventa quasi ossessiva a partire dal 1587. Fu a questo punto che decise di ritirarsi completamente a Caprarola[56], come aveva fatto prima di lui Ippolito II d'Este nella sua villa di Tivoli.

Questo rifugio nella villa e nel giardino di alcuni principi del Cinquecento è stato interpretato da Eugenio Battisti come un ritiro dalla vita pubblica, un «suicidio politico»[57] insomma, un fenomeno che si accorda logicamente con quello dell'eremitismo post-tridentino. Ippolito II d'Este fece ancora di più. Fu a Tivoli, e più precisamente nella Chiesa di San Francesco adiacente alla villa, che il cardinale di Ferrara scelse di collocare la sua sepoltura[58]. Ciò conferma quanto il cardinale vedesse la sua villa di campagna come un trampolino di lancio verso la salvezza, una convinzione che forse avevano anche Alessandro Farnese, Gianfrancesco Gambara e Tiberio Crispo, vista la ricca metafora che lega la vacanza alla preghiera e al Paradiso. Le decorazioni di alcuni ambienti delle loro ville, così come l'iconografia dei loro giardini, confermano questa affermazione. La preoccupazione dei cardinali per la loro salvezza si riflette nell'inserimento di copie o interpretazioni di icone miracolose riconosciute, nell'architettura delle loro case, che permetteva loro di assistere alla messa in privato, e più in generale nel percorso offerto dagli edifici e dai giardini. L'arte era in sintesi un mezzo di salvezza.

54. Robertson, 1992, pp. 158-160.
55. Ivi, p. 161.
56. Ivi, p. 13.
57. Battisti, 1987.
58. De Vita, 1960, p. 5.

Bibliografia

Acidini Luchinat, 1998 = Acidini Luchinat C., *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano: Jandi Sapi Editore, 1998.

Ackerman, (1990) 1997 = Ackerman J., *La villa: de la Rome antique à Le Corbusier*, Paris: Hazan, Coll. 35/37, 1997 (ed. or. eng., Ackerman J., *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*, 1990).

Alberti, (1434) 2013 = Alberti L.B., *De la famille*, Paris: Les Belles lettres, 2013 (ed. or. it., Alberti L.B., *I Libri della Famiglia*, 1434).

Barcham, Puglisi, 2013 = Barcham W.L., Puglisi C.R. (a cura di), *New Perspectives on the Man of Sorrows. Atti del convegno organizzato all'Institute of Fine Arts*, New York (2011), Kalamazoo: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2013.

Bartlett Giammati, 1966 = Bartlett Giammati A., *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, New Jersey: Princeton University Press, 1966.

Battisti, 1987 = Battisti E., «Il ritiro nel giardino monastico come suicidio politico e culturale: la tragedia dei grandi protagonisti del '500 romano», in: Baggati Valsecchi F. (a cura di), *Protezione e restauro del giardino storico*, atti del convegno internazionale (Firenze, 19-23 maggio 1981), Firenze: Regione Toscana, Giunta Regionale, 1981, pp. 97-104.

Bellarmino, 1616 = Bellarmino R., *Scala di salire con la mente a Dio per mezo delle cose create*, Roma: Bartolomeo Zannetti, 1616.

Belting, (1981) 1998 = Belting H., *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris: G. Monfort (*Imago mundi*) (ed. or. ger., Belting H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin: Mann, 1981).

Benocci, 2008 = Benocci C., *Nel tempio di Salomone: le pitture con temi proto-massonici nelle residenze romane cinque-secentesche*, Roma: Erasmo, 2008.

Benocci, 2010 = Benocci C., *Villa Lante a Bagnaia tra Cinquecento e Seicento. La chiesa in forma di villa*, Vetralla Viterbo: D. Ghaleb, 2010.

Bentmann, Müller, 1975 = Bentmann R., Müller M., *La villa, architecture de domination*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1975.

Boiteux, 1991 = Boiteux M., « Espace urbain, pratiques rituelles, parcours symboliques: Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle », in: Hinard F., Royo M. e Nicolet C. (a cura di), *Rome: l'espace urbain et ses représentations*, Paris; Tours: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne; Maison des Sciences de la Ville, 1991, pp. 111-145.

Brunon, 1996 = Brunon H., « Imaginaire du paysage et "villeggiatura" dans l'Italie du 16e siècle », *Ligeia*, 1, 19-20, 1996, pp. 59-77.

Cardini, 2002 = Cardini F., Miglio M., *Nostalgia del paradiso: il giardino medievale*, Roma: Laterza, 2002.

Caron-Roy, 2021 = Caron-Roy F., « Icône publique, dévotion privée : la Madonna della Clemenza dans le palais du cardinal Altemps à Rome », in: Delouis A.F. e coll. (a cura di), *Rituels de la vie publique et privée, du Moyen Âge à nos jours*, Paris: Classiques Garnier, 2021, pp. 51-79..

Caron-Roy, 2024 = Caron-Roy F., « "Con obligo di celebrare ogn'anno messe cinquanta per l'anima mia." La Madonna della Ghiara entre Reggio Emilia et Tivoli », *Images re-vues : histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 12 « Médialogie », 2024, https://journals.openedition.org/imagesrevues/14727.

Caron-Roy, 2025 = Caron-Roy F., *Le château intérieur : image, espace et dévotion chez les cardinaux de la Rome post-tridentine*, Turnhout: Brepols, 2025 (*Dunamis*).

Coffin, 1979 = Coffin D.R., *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1979.

Comito, 1991 = Comito T., «Humanist Garden», in: Mosser M., Teyssot G. (ed.), *The History of Garden Design: The Western Tradition from the Renaissance to the Present Day*, London; New York: Thames & Hudson, 2000, pp. 37-46.

D'Amico, Weil-Garris, 1980 = D'Amico J., Weil-Garris K., «The Renaissance cardinal's ideal palace. A chapter from Cortesi's "De Cardinalatu"», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 35, 1980, pp. 45-123.

D'Avila, (1566) 1867 = D'Avila T., *Vie de sainte Thérèse écrite par elle-même*, Paris; Lyon: Librairie J. Lecoffre, 1867 (ed. or. Sp., D'Avila T., *Libro de la vida*, 1566).

Decker, 2007 = Decker J., « "Planting Seeds of Righteousness", Taming the Wilderness of the Soul: Geertgen tot Sint Jans's "St. John the Baptist in the Wilderness" », in: Falkenburg R.L., Melion W.S., Richardson T.M. (a cura di.), *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, Turnhout: Brepols, 2007, pp. 307-327.

Delumeau, 1992 = Delumeau J., *Une histoire du paradis. Tome 1: Le jardin des délices*, Paris: Fayard, 1992.

De Romanis, 1995 = De Romanis A., *Il palazzo di Tiberio Crispo a Bolsena*, Roma: De Luca, 1995.

De Vita, 1960 = De Vita M., *Villa d'Este*, Terni: Poligrafico Alterocca, 1960.

Falcone, (1559) 1612 = Falcone G., *La nuova, vaga, et dilettevole villa*, Venise : Lucio Spineda, 1612.

Faldi, 1981 = Faldi I., *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino: Edizioni Seat, 1981.

Fantini Bonvicini, 1973 = Fantini Bonvicini O., *Caprarola. Il Palazzo e la Villa Farnese*, Roma: Arti Grafiche Tris, 1973.

Frezza, Benedetti, 2001 = Frezza G., Benedetti F., *The Palazzo Farnese at Caprarola*, Roma: De Luca, 2001.

Giovannoni, 1935 = Giovannoni G., *Saggi sull'architettura del rinascimento. Con 324 illustrazioni*, Milano: Fratelli Treves, 1935.

Goodwin, 2014 = Goodwin D.L., « The Biblical-Moral Moses: Type or Stereotype? », in: Beal J. (ed.), *Illuminating Moses: A History of Reception from Exodus to the Renaissance*, Boston: Brill, 2014, (*Commentaria*, 4), pp. 211-235.

Hermann Fiore, 1999 = Hermann Fiore K., «La pietà nell'opera di Federico e Taddeo Zuccari», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* (*Der Maler Federico Zuccari, ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*), atti del convegno internazionale (Roma-Firenze, 23-26 febbraio 1993), pp. 185-205.

Hermann Fiore, 2001 = Herrmann Fiore K., *Federico Zuccari: La «Pietà degli angeli», il prototipo riscoperto del fratello Taddeo e un «Anatomia degli Artisti»*, Roma: GebArt, 2001.

Hollingsworth, 2006 = Hollingsworth M., *The Cardinal's Hat: Money, Ambition, and Everyday Life in the Court of a Borgia Prince*, Woodstock (NY): Overlook Press, 2006.

Hollingsworth, 2010 = Hollingsworth M., «A Taste for Conspicuous Consumption: Cardinal Ippolito d'Este and his Wardrobe, 1555-1556», in: Hollingsworth, Richardson, 2010, pp. 132-152.

Hollingsworth, Pattenden, Witte, 2020 = Hollingsworth M., Pattenden M., Witte A. (a cura di), *A companion to the Early Modern Cardinal*, Leiden; Boston: Brill, 2020.

Hollingsworth, Richardson, 2010 = Hollingsworth M., Richardson C.M. (a cura di), *The Possessions of a Cardinal: Politics, Piety, and Art, 1450-1700,* atti del convegno (Londra, 2-3 dicembre 2004), University Park (PA): Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 132-152.

Koci Montanari, 1988 = Koci Montanari S., «Pellegrini a Roma: esperienze, testimonianze e modi del pellegrinaggio alle Sette Chiese dal tardo medioevo all'età contemporanea», in: Cerretti C. (a cura di), *La Geografia della città di Roma e lo spazio del sacro*, Roma: Società Geografica Italiana, pp. 105-163.

Lazzaro-Bruno, 1977 = Lazzaro-Bruno C., «The Villa Lante at Bagnaia: An Allegory of Art and Nature», *Art Bulletin*, 59, 1977, pp. 553-560.

Leuschner, 2013 = Leuschner E., «Otium und Virtus: Kontemplation als Tugendübung in der Stanza della Solitudine von Caprarola», in: Weigel T., Poeschke J. (a cura di), *Leitbild Tugend: die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, Münster: Rhema, 2013, pp. 229-253.

Liebenwein, (1977) 1988 = Liebenwein W., *Studiolo: storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena: Panini, 1988 (ed. or. ger., Liebenwein W., *Studiolo: die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin: Gebr. Mann, 1977).

Loarte, 1575 = Loarte G., *Trattato delle Sante Perigrationi, Dove s'insegna il modo delli Stationi* Venezia: D. et G.B. Guerra fratelli, 1575.

Loyola, (1548) 2011 = Loyola I., *Écrits*, Paris, Desclée de Brouwer (Christus. Textes), 1991, impr. 2011 (ed. or. lat., Loyola I., *Exercitia Spiritualia*, 1548)

Martini, (1482) 1841 = Martini F.G., *Trattato di architettura civile e militare. Parte 1: Vita, Catalogo de' codici e Trattato*. Edizione e note di Cesare Saluzzo, Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1841.

Mussa, 1974 = Mussa I., «La Villa Farnese a Caprarola», *Capitolivm*, 49, 7/8, 1974, pp. 33-40.

Nagel, 2000 = Nagel A., *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Olimpieri, 2010 = Olimpieri M., «La residenza di Tiberio Crispo a Bolsena (1527-1562): le scelte di un cardinale al passo con i suoi tempi», *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, 54, 2010, pp. 83-94.

Panizon, 2010 = Panizon P., *Il cardinale lanzichenecco: potere e carriere nella Roma dei papi tra Controriforma ed era barocca*, Torino: Ananke, 2010.

Partridge, 1969 = Partridge L.W., *The Frescoes of the Villa Farnese at Caprarola*, Ph.D. diss., Harvard University, 1969.

Partridge, 1971 = Partridge L.W., «The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola : part 1», *The Art Bulletin*, 53, 1971, pp. 467-486.

Partridge, 1972 = Partridge L.W., «The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola : part 2», *The Art Bulletin*, 54, 1972, pp. 50-62.

Partridge, 1978 = Partridge L.W., «Divinity and Dynasty at Caprarola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds», *The Art Bulletin*, 60, 3, 1978, pp. 494-530.

Partridge, 1995 = Partridge L.W., «Discourse of Asceticism in Bertoja's Room of Penitence in the Villa Farnese at Caprarola», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 40, 1995, pp. 145-174.

Partridge, 2001 = Partridge L.W., «The Farnese Circular Courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy, and Gender», *The Art Bulletin*, 83, 2001, pp. 259-293.

Partridge, Nugent, 1988 = Partridge L.W., Nugent T., *Caprarola: Palazzo Farnese*, Milano: Franco Maria Ricci editore, 1988.

Passini, 2002 = Passini L., *Caprarola: il paese e la sua storia*, Roma: Manfredi, 2002.

Pépin, 1961 = Pépin J., «L'itinéraire de l'âme vers Dieu selon Saint Bonaventure selon Saint Bonaventure», *Les deux approches du christianisme*, Paris: De Minuit, 1961, pp. 205-273.

Portoghesi, 1996 = Portoghesi P., *Caprarola*, Roma: Manfredi, 1996.

Quinci, 2010 = Quinci K., *Il mecenatismo di Tiberio Crispo (1498-1566), un cardinale di raro ed eccellentissimo giudicio*, diss. dottorato, Università degli studi di Firenze, 2010.

Ramieri, 2007 = Ramieri A.M., *Le ville imperiali e rinascimentali nel Lazio*, Roma: Colombo, 2007.

Ribouillault, 2011 = Ribouillault D., «Labeur et rédemption: paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'âge baroque», in: Ribouillault D., Weemans M. (a cura di), *Le paysage sacré: le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité/Sacred Landscape: Landscape as Exegesis in Early Modern Europe*, atti del convegno (Paris, 29-30 juin 2007), Firenze: L. S. Olschki, 2011, pp. 233-282.

Ribouillault, 2013 = Ribouillault D., *Rome en ses jardins: paysages et pouvoir au XVIe siècle*, Paris: CTHS et Institut national d'histoire de l'art, 2013.

Robertson, 1992 = Robertson C., *Il Gran Cardinale: Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven: Yale University Press, 1992.

Salomon, 1987 = Salomon K.E., *The Chapel of the Villa Farnese at Caprarola*, M.A. thesis, Berkeley: University of California, 1987.

Stander, 1991 = Stander H.F., «The Patristic Exegesis of Moses Striking the Rock (Ex 17: 1-7 and Num 20: 1-3)», *Ekklesiastikos pharos*, 72, 1, 1991, pp. 127-144.

Taegio, (1559) 2011 = Taegio B., *La villa*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011 (ed, or. it., Taegio B., *La villa*, 1559).

Trani, 2015 = Trani A., «Una Pietà di Luca Cambiaso per la cappella della Palazzina di Caprarola», in: Parlato E. (a cura di), *Curiosa itinera: scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, Roma: GBE/Ginevra Bentivoglio, 2015, pp. 213-228.

Weber, 2002 = Weber C., Becker M., *Genealogien zur Papstgeschichte*, Stuttgart: Hiersemann, 2002.

Witte, 2008 = Witte A., *The Artful Hermitage: The Palazzetto Farnese as a Counter-Reformation Diaeta*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2008.

Abstract (IT)

Mentre i principi della Chiesa si stabilivano nella campagna romana costruendo ville sontuose, il Concilio di Trento (1545-1563) adottò una serie di decreti volti in particolare a riformare la morale del clero. In questo contesto, la villa era vista come il luogo ideale dove il cardinale avrebbe potuto vivere un ritiro spirituale. Così, nonostante l'ostentazione di queste residenze e dei loro giardini annessi, l'osservazione delle loro decorazioni religiose, nelle cappelle, ma anche negli studioli e nei giardini, ci permette di vedere che la committenza di questi spazi teneva conto dell'esercizio della devozione del proprietario. Concentrandosi su Villa Farnese a Caprarola, costruita dal cardinale Alessandro Farnese, su Villa Lante a Bagnaia, appartenuta al cardinale Gianfrancesco Gambara e sul Palazzo del Drago, residenza dal cardinale Tiberio Crispo a Bolsena, questo saggio metterà in luce gli aspetti determinanti delle pratiche spirituali dei cardinali in campagna.

Abstract (EN)

The taste for countryside palaces among the Princes of the Church was already well established when the Council of Trent (1545-1563) significantly reformed clerical mores. In this context, villas were seen as the perfect stage to realize spiritual ambitions. Despite the ostentatious nature of these houses and their gardens, the observation of their religious decorations, in the chapels, but also in the *studioli* and gardens, shows that the commissioning of these spaces took into account the devotion of their owner. Focusing on the Villa Farnese in Caprarola, built by Cardinal Alessandro Farnese, the Villa Lante in Bagnaia, which belonged to Cardinal Gianfrancesco Gambara, and the Palazzo del Drago, home of Cardinal Tiberio Crispo in Bolsena, this paper will highlight the main aspects of the spiritual practices of the cardinals in the countryside.

Parole chiave (IT)

Villeggiatura, Devozione, Cardinali, Cappelle, Affreschi

Keywords (EN)

Countryside palaces, Devotion, Cardinals, Chapels, Frescoes

Profilo biografico (IT)

Fannie Caron-Roy (Ph.D., Università di Montreal, 2021) è borsista post-dottorale presso la Queen's University di Kingston, Canada, con il sostegno del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. La sua ricerca di dottorato, che sarà pubblicata da Brepols nel 2025, si è concentrata sulle cappelle private e sugli oratori nei palazzi cardinalizi di Roma. Il suo progetto post-dottorato, iniziato durante soggiorni di studio presso l'Istituto olandese di storia dell'arte (NIKI) a Firenze (2022-2023) e presso la British School at Rome (2024), esamina i disegni e la devozione nell'Italia del XVI secolo. Oltre a questo progetto, sta attualmente completando, con il professor Denis Ribouillault (Università di Montreal), un libro sul poco conosciuto disegnatore e vescovo Girolamo Righettino.

Palazzo Farnese a Caprarola e la ricezione del modello in area Mediterranea: Palazzo Verdala a Malta

VALENTINA BURGASSI

Introduzione

Palazzo Farnese di Caprarola rappresenta uno degli esempi più emblematici dell'architettura rinascimentale italiana, un modello che ha influenzato profondamente la progettazione delle residenze aristocratiche in Europa e nel Mediterraneo (fig. 1). La sua peculiare configurazione architettonica incarna una sintesi perfetta tra esigenze difensive e monumentalità residenziale. Il suo carattere innovativo risiede, difatti, nella sua capacità di integrare la funzione militare con quella rappresentativa, generando un paradigma progettuale che, attraverso il filtro dei trattati di architettura e delle esperienze costruttive degli architetti italiani, si è diffuso in diverse regioni europee[1], fino a raggiungere l'area mediterranea, dove il modello farnesiano ha trovato nuove declinazioni in contesti politici e culturali differenti. L'influenza di Palazzo Farnese si inserisce in un più ampio fenomeno di recezione e reinterpretazione dei modelli architettonici italiani all'interno delle corti europee del XVI secolo, dove il linguaggio rinascimentale, con la sua razionalità geometrica e il suo equilibrio proporzionale, si afferma come codice architettonico capace di coniugare istanze funzionali e rappresentative. In Francia, ad esempio, il modello di Caprarola trova un'importante rielaborazione nel castello di Ancy-le-Franc, progettato da Sebastiano Serlio, figura chiave nella diffusione delle teorie architettoniche italiane oltralpe. L'opera di Serlio, attraverso i suoi trattati e i suoi progetti, introduce nella cultura architettonica francese l'idea di una residenza che supera il tradizionale schema castellano per assumere i caratteri di una dimora signorile ispirata ai principi vitruviani. Tale concezione si manifesta non solo nelle scelte distributive e formali, ma anche nell'adozione di un sistema di fortificazione che, pur mantenendo elementi difensivi, viene progressivamente integrato in un linguaggio decorativo e scenografico di matrice italiana.
Allo stesso modo, il modello farnesiano esercita un'influenza significativa nell'area mediterranea, dove l'interazione tra l'architettura italiana e le tradizioni costruttive locali genera esiti originali e fortemente connotati. Un caso emblematico è rappresentato dal Palazzo Verdala a Malta, edificato nel XVI secolo per il Gran Maestro Fra' Hughes Loubens de Verdalle dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme. Questo edificio, pur conservando una chiara matrice italiana, presenta un'interessante ibridazione con le tecniche costruttive francesi e iberiche, in particolare nell'uso della stereotomia lapidea per la realizzazione delle scale e nelle soluzioni adottate per la fortificazione perimetrale. La sua conformazione planimetrica, caratterizzata da un corpo centrale compatto e da volumi angolari emergenti, richiama il paradigma della villa fortificata rinascimentale, un modello teorizzato e sviluppato nei trattati di architettura tra Quattrocento e Cinquecento, a partire dalle sperimentazioni di Baldassarre Peruzzi e dalla loro successiva sistematizzazione nelle opere di Serlio e di Vignola.
Lo studio della diffusione del modello di Caprarola in Europa e nel Mediterraneo consente di approfondire le dinamiche di trasmissione del linguaggio architettonico rinascimentale e il suo adattamento a differenti contesti geografici, politici e culturali. La ricezione di tale modello non si limita infatti alla mera riproduzione delle soluzioni tipologiche e formali, ma implica un processo di assimilazione e reinterpretazione che riflette le specifiche esigenze dei committenti e le peculiarità delle tradizioni costruttive locali. Analizzare tali fenomeni consente di comprendere il ruolo centrale dell'architettura come veicolo di scambio culturale e strumento di affermazione politica nel Cinquecento europeo, nonché di delineare le strategie attraverso cui il patrimonio architettonico rinascimentale si è radicato e trasformato nei diversi contesti della modernità.

Caprarola e la ricezione del modello nel Mediterraneo: la villa fortificata a Malta

Il modello architettonico di Caprarola è stato ripreso e rielaborato in numerose aree d'Europa.

1. Si faccia riferimento ai saggi di Bruno Adorni e di Paolo Cornaglia in questo stesso volume.



Fig. 1. Viterbo, veduta di Palazzo Farnese a Caprarola (fotografia dell'autrice).

nella pagina a destra

Fig. 2. Malta, veduta di Palazzo Verdala (fotografia dell'autrice).

Fig. 3. Ritratto del Gran Maestro Fra' Hughes Loubens de Verdalle, in Abbé de Vertot, *Histoire des Chevaliers Hospitaliers de S. Jean de Jérusalem, appelez depuis les Chevaliers de Rhodes, et aujourd'hui les Chevaliers de Malthe*, Paris, Chez Rollin, 1726 (University of Illinois).

In particolare, costituisce un modello architettonico di straordinaria rilevanza per il Rinascimento europeo e mediterraneo, in grado di offrire una nuova chiave di lettura nel panorama delle residenze aristocratiche. Il palazzo coniuga infatti la funzionalità difensiva con l'eleganza e la monumentalità tipiche della residenza nobiliare rinascimentale, un equilibrio che ha rappresentato un elemento centrale nella sua diffusione e reinterpretazione in Europa e nel Mediterraneo. Tale modello non si limita agli aspetti tecnici, ma contribuisce alla definizione di un linguaggio architettonico capace di fondere l'estetica rinascimentale con le esigenze politiche e culturali dei contesti regionali, sottolineando così il ruolo dell'architettura come veicolo di trasmissione culturale durante il Rinascimento[2].

Nel contesto mediterraneo, Palazzo Farnese ha ispirato residenze come il Palazzo Verdala a Malta, eretto nel XVI secolo per il Gran Maestro dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme, Fra' Hughes Loubens de Verdalle[3], anch'egli di origine francese (fig. 2). Questo edificio testimonia chiaramente l'influenza del modello di Caprarola, in particolare nella combinazione di esigenze difensive e rappresentazione del potere aristocratico, pur integrandosi con caratteri costruttivi specifici del contesto locale. Un esempio significativo di quest'ibridazione è la scala in pietra, realizzata secondo tecniche stereotomiche riconducibili alle tradizioni costruttive francesi e iberiche. Tale parallelismo diventa particolarmente significativo considerando la datazione del Palazzo Verdala: costruito intorno al 1586, esso rappresenta probabilmente uno dei primi esempi di adozione del modello rinascimentale della villa fortificata in Europa, al di fuori degli Stati italiani. La sua configurazione architettonica, che coniuga la monumentalità e la simmetria proprie del classicismo italiano con elementi tipici dell'architettura difensiva, riflette la volontà dell'Ordine di San Giovanni di affermare il proprio ruolo egemone nel Mediterraneo. La residenza in fortezza, con le sue masse murarie compatte e le raffinate soluzioni distributive interne, evidenzia il processo di assimilazione e di reinterpretazione delle tipologie italiane all'interno di un contesto insulare strategicamente rilevante.

L'Ordine di San Giovanni, forte dei suoi stretti legami con l'Italia e il Papato, adottò i principi dell'architettura rinascimentale per consolidare il proprio ruolo politico e culturale nel Mediterraneo, dimostrando come il linguaggio architettonico italiano potesse essere adattato a esigenze e tradizioni locali. In tal modo, il Palazzo Verdala si inserisce in un più ampio fenomeno di diffusione e adattamento dei modelli architettonici rinascimentali, fungendo da esempio emblematico di quella sintesi tra funzione militare, rappresentazione del potere e sensibilità classicista che

2. Naser Eslami, Nobile, 2022.

3. Fra' Hughes Loubenx de Verdalle (n. 1531, Loubens – m. 1595, La Valletta) apparteneva alla Lingua di Provenza ed era discendente di una nobile famiglia della aristocrazia francese. Dopo aver servito come ambasciatore dell'Ordine a Roma tra il 1579 e il 1580, venne eletto Gran Maestro il 12 gennaio 1582, in virtù dei meriti da lui conseguiti. Papa Sisto V (p. 1585-1590) lo innalzò al rango di cardinale il 18 dicembre 1587. Verdala mantenne la carica di gran maestro fino alla sua scomparsa, avvenuta alla Valletta il 4 maggio 1595. In una lettera inviata da Verdalle a Sisto V, datata 4 febbraio 1588, esprime la propria gratitudine al papa per la nomina cardinalizia (Archivio Segreto Vaticano ASV, Segreteria di Stato, Malta, 2, c. 3r).





caratterizzò l'architettura dell'Ordine nel tardo Cinquecento.

Il Gran Maestro Fra' Hughes Loubens de Verdalle e il modello di palazzo fortificato nel contesto francese

Gli anni Ottanta del Cinquecento a Malta vennero fortemente segnati dal magistero di Fra' Hughes Loubens de Verdalle, il cui interesse per l'arte e l'architettura del Rinascimento è cosa nota (fig. 3). Il Gran Maestro de Verdalle o Verdala era cresciuto nel castello di famiglia, il Château de Loubens-Lauragais, situato nei pressi di Haute-Garonne. Il castello era stato fondato dalla nobile e antica famiglia dei Loubens de la Réole, originaria della Gironda. Suo fratello, Jacques de Loubens, aveva ampliato la residenza originaria. Successivamente, il castello era divenuto proprietà della famiglia Bournazel; caduto progressivamente in rovina, fu infine adibito a granaio per la tenuta. Negli anni 1760, il titolo passò a Joseph François de Gounon, capitano di Tolosa, il quale rinnovò gli interni, rimasti invariati dal XVI secolo. Secondo la storiografia[4], il Gran Maestro Verdala aveva intrapreso studi umanistici fin da giovane ed era stato ammesso alla *Langue de Provence*, una delle più importanti dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme. La sua inclinazione per le arti e la cultura era probabilmente una tradizione di famiglia: già nel XIV secolo i suoi antenati avevano fondato una cattedra di filosofia presso l'Università di Tolosa[5]. La gioventù di Verdala in Francia era trascorsa all'insegna di una lunga prosperità nelle arti e nell'architettura grazie all'illuminato regno di Francesco I, mecenate illuminato in grado di attrarre alla corte francese artisti ed architetti tra i più rinomati in tutte Europa nel cantiere di Fontainebleau, favorendo la diffusione del Rinascimento in Francia[6]. In questo periodo, mecenati umanisti commissionavano ville suburbane per il diletto della corte, situate in contesti paesaggistici di grande bellezza e contornate da vasti giardini. È plausibile che Verdala fosse a conoscenza del progetto dello Château de Chambord[7], caratterizzato da quattro torri angolari, un mastio e vasti vestiboli disposti a croce greca, al cui centro si trova la celebre scala a doppia elica attribuita a Leonardo da Vinci. È possibile ipotizzare che egli avesse in mente progetti simili al momento della sua elezione a Gran Maestro nel 1582. In Francia, ad esempio, era ben noto il Castello di Ancy-le-Franc, progettato da Sebastiano Serlio, riflette una raffinata interpretazione del linguaggio architettonico italiano[8]. Anche altri edifici francesi, come i castelli della Loira, adottarono elementi in grado di combinare la funzione difensiva con una monumentalità decorativa, mostrando un evidente dialogo con le esperienze italiane.

Negli anni intorno al 1540 era giunta in Francia l'ultima generazione di architetti italiani a stabilirsi a corte nel XVI secolo. Sebastiano Serlio, che giunse in Francia tra il dicembre del 1540 e il novembre del 1541, rappresenta uno dei principali esponenti di quest'ondata di architetti italiani. Nel 1510, con la morte di Rosso Fiorentino, che aveva realizzato alcune delle

4. Galea, 2000; Blondy, 2005. Si vedano Schermerhorn, 1929 e Russo, 2017.
5. Blondy, 2005, pp. 14-15.
6. Bardati, 2023.
7. Frommel S., Guillaume, 2019, pp. 65-66.
8. Frommel S., 1998.

migliori opere nella corte di Fontainebleau, e il rientro in Italia di Primaticcio nel 1540, Serlio avrebbe avuto un ruolo decisivo nella diffusione dei modelli architettonici italiani in Francia. Il suo lavoro si inserisce in un contesto di crescente influenza italiana, che, attraverso i suoi scritti e disegni, contribuì a diffondere la conoscenza degli edifici antichi e delle principali innovazioni dell'architettura rinascimentale[9]. Serlio, infatti, non solo pubblicò a Venezia nel 1537 il *Libro degli ordini di architettura* e nel 1540 il *Libro delle antichità*, ma fu anche il primo a mettere in luce in Francia le teorie architettoniche basate sulle regole di Vitruvio. Come anticipato negli importanti studi di Sabine Frommel, Serlio fu il primo a fornire alla corte francese, attraverso i suoi libri e disegni, una conoscenza diretta degli edifici antichi e delle più raffinate invenzioni architettoniche, con l'intento di portare l'architettura italiana in Francia. Grazie al favore di Francesco I, Serlio riuscì a dedicare i suoi lavori al re e a proporre le sue idee attraverso una serie di pubblicazioni. Tuttavia, la sua carriera in Francia fu segnata da una realtà pragmatica, che lo vide impegnato soprattutto nei lavori di Fontainebleau, tra cui i disegni per la *Grotte des Pins*, pur non avendo l'opportunità di realizzare grandi progetti.

Il contributo di Serlio fu fondamentale anche per quanto riguarda il progetto per il castello di Ancy-le-Franc, costruito per Antoine de Clermont nel 1541. Questo castello, con la sua pianta a corte quadrata e i quattro padiglioni angolari, riflette chiaramente l'influenza delle residenze italiane fortificate, come il Palazzo Farnese a Caprarola. In particolare, la pianta e la disposizione simmetrica di Ancy-le-Franc richiamano le soluzioni spaziali adottate in Palazzo Farnese, progettato da Antonio da Sangallo il Giovane e completato da Giacomo Barozzi da Vignola, dove l'architettura fortificata e residenziale si integrano in modo armonico. Il progetto di Serlio per Ancy-le-Franc si inserisce quindi in una tradizione architettonica che cercava di unire la funzione difensiva con la residenza aristocratica, una tendenza che si era sviluppata in Italia con l'esempio di Palazzo Farnese e che trovò una nuova applicazione in Francia. Ancy-le-Franc, con i suoi quattro padiglioni angolari e il cortile quadrato racchiuso da quattro ali simmetriche, rappresenta una reinterpretazione del modello di Poggioreale, al quale Serlio aveva mostrato particolare interesse[10]. Le facciate rivolte verso il cortile, caratterizzate da una rigorosa scansione ritmica, costituiscono una delle soluzioni architettoniche più raffinate degli anni '40 del Cinquecento. È noto che Antoine de Clermont, committente di Serlio per Ancy, desiderasse un castello ispirato alla tradizione italiana[11].

Serlio, pur non essendo riuscito a vedere realizzati tutti i suoi progetti più ambiziosi, come quello per il castello di Lourmarin, riuscì comunque a influenzare profondamente l'architettura francese, come si può osservare nei suoi lavori per il castello di Ancy-le-Franc e nel progetto dell'*Hôtel du Grand Ferrare* a Fontainebleau, oggi perduto[12]. Modello per le dimore francesi tra il XVI e il XVII secolo, il palazzo riveste un'importanza ancora maggiore, poiché rappresentava uno dei primi esempi compiuti di *hôtel* concepito *entre-cour et jardin,* o tra cortile e giardino, tipologia destinata a definire il prestigio dell'architettura francese. Questo edificio, completato nel 1546 per il cardinale Ippolito d'Este, fratello del duca di Ferrara, arcivescovo di Lione e figura vicina a Francesco I, celebre per i giardini della sua villa a Tivoli, incarnava il tentativo di Serlio di armonizzare la *comodité française* con la maniera italiana. Tuttavia, il contributo di Serlio si limitò alla regolarizzazione e al completamento di una residenza già avviata da un altro architetto. Serlio, con il suo approccio teorico e pratico, contribuì a introdurre un nuovo linguaggio architettonico che fondava le sue radici nelle tradizioni italiane ma che rispondeva alle esigenze specifiche della nobiltà francese. La sua influenza si estese anche attraverso la pubblicazione del *Libro VI* (1562), che forniva una tipologia di residenze dalla *casa del contadino* alla *casa del re*, e che rappresentava una delle prime espressioni di una tipologia residenziale in grado di combinare le esigenze funzionali francesi con la grandiosità dell'architettura rinascimentale italiana[13].

Con tutta probabilità, Verdala era dunque al corrente dei progetti francesi dati i suoi natali in Francia, ma al tempo stesso, era fine conoscitore dell'architettura rinascimentale a Roma, meta che frequentava spesso proprio in virtù del suo ruolo, prima di cardinale, poi di gran maestro. Un documento inedito rinvenuto negli Archivi del Gran Magistero a Roma testimonia diversi viaggi[14] di Verdala a Roma tra il 1582 e il 1585. Nei documenti è riportato nel dettaglio il suo viaggio da Malta a Roma, percorso che ogni gran maestro, in precedenza, aveva compiuto, conformemente alla carica di gran maestro che prevedeva spostamenti verso la Città Eterna, in particolare per attendere alle udienze papali. Durante il viaggio, Verdala aveva fatto tappa a Siracusa e a Messina, dove era stato accolto «dapprima con l'artiglieria dei castelli e della città all'ingresso,

9. Nobile, 2022, p. 501.
10. Frommel S., 1998.
11. Pèrouse de Montclos, 2003, pp. 81-82.
12. Guillaume, 2018.
13. *Sebastiano Serlio a Lyon*, 2004.
14. ASMOM, GM7, fasc. 1/4 de Verdalle. Rome. *Relazione del viaggio* [★★★], [s.n.].

allo sbarco e alla partenza [...] tutti gli ufficiali reali lo ricevettero e lo accompagnarono al palazzo del re dove fu alloggiato»[15]. Il castello menzionato nella lettera potrebbe essere il Castello Maniace di Siracusa, mentre il palazzo vicereale di Messina potrebbe essere identificato con il Palazzo Reale, che in quel periodo fu riconfigurato in forma quadrangolare, con volumi compatti e quattro prominenti torri angolari dotate di logge, secondo il progetto di Andrea Calamech di Carrara[16], allievo di Ammannati, che introdusse a Messina lo stile rinascimentale toscano.

I modelli di palazzo Verdala

Per la progettazione del suo palazzo suburbano[17],Verdala adottò i modelli delle ville suburbane toscane poi sviluppate ampiamente nella Tuscia viterbese, ispirandosi al Poggio a Caiano di Giuliano da Sangallo e al palazzo di Poggioreale di Baldassarre Peruzzi, ma soprattutto all'ingegnoso progetto di Caprarola. I disegni del palazzo di Poggioreale erano stati diffusi in una versione schematica e imprecisa con la pubblicazione del Terzo Libro di Sebastiano Serlio nel 1540[18] e in una versione rivisitata dell'edizione del 1584, disponibile presso la National Library of Malta. Il modello della villa fortificata, di cui era testimonianza il palazzo Farnese sa Caprarola, si diffuse rapidamente anche in Francia, terra natale del Gran Maestro, in particolare nella versione di Philibert De l'Orme[19].
La tipologia della villa fortificata, già sviluppata dal giovane Baldassarre Peruzzi per una villa sul Gianicolo a Roma dominata dalla famiglia Borgia[20], acquisì una particolare rilevanza in seguito al Sacco di Roma del 1527, trovando popolarità nel clima di incertezza politica nell'Italia centrale. I suoi allievi, Jacopo Barozzi da Vignola e Sebastiano Serlio, adottarono il modello della villa fortificata teorizzato dal loro maestro:Vignola lo sviluppò nel famoso progetto del palazzo Farnese a Caprarola e Serlio nei suoi trattati[21]. Gerolamo Cassar[22], architetto di origine maltese e probabilmente progettista del palazzo di Verdala, aveva studiato con Francesco Laparelli da Cortona, che a sua volta aveva lavorato a Roma, specialmente nel Borgo Pio. Cassar compì poi viaggi a Roma e Napoli su indicazione del Gran Maestro Fra' Pietro Del Monte[23], il che gli consentì probabilmente di visitare il Palazzo Farnese a Caprarola e Poggioreale a Napoli. Del resto, la villa fortificata di Poggioreale godeva all'epoca di notevole popolarità: l'illustrazione di Poggioreale si era diffusa in tutta Europa grazie al Terzo Libro[24], pubblicato nel 1540, di Sebastiano Serlio, i cui trattati sono ancora oggi custoditi presso la National Library di Malta, forse anticamente parte del nucleo originario della Biblioteca dell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme. Pur essendo questa una rappresentazione schematica e imprecisa, il suo impatto fu considerevole, e non solo negli Stati italiani.
Sebbene Cassar sia stato spesso indicato come l'architetto del palazzo Verdala, l'assenza di documenti sui suoi effettivi lavori a Malta rende questa attribuzione incerta. È possibile che Cassar avesse avuto accesso ai libri di architettura posseduti dal Gran Maestro Verdala e che avesse studiato autonomamente i trattati, date le molteplici risorse bibliografiche presenti nella Biblioteca della Camerata dell'Ordine Ospedaliero, costituita proprio dal Verdala. Ad ogni modo, chiunque fosse stato l'architetto, potrebbe aver studiato le opere[25] di Philibert De L'Orme, che aveva reinterpretato la villa fortificata come «plan de bâtiment en forme d'un pavillon quarré ayant terrasses tout autour, boulevart, & fossés»[26], probabilmente a partire dal modello di Serlio nel trattato e forse dalle notizie del celebre

15. *Ibid*.
16. Andrea Calamech nacque a Carrara nel 1524 e morì a Messina nel 1589. Il nome del Calamech è ricorrente anche nei documenti relativi ai lavori per la fontana in piazza della Signoria a Firenze. Si veda, a tal proposito, Vasari, 1878-1885, vol. VI, p. 625. Stando alle fonti archivistiche, nel 1563 si trasferì a Messina e nel 1567 divenne protomastro di scultura; rimase nella stessa città lasciando molti suoi capolavori, tra cui il palazzo reale, fortemente danneggiato dai terremoti nel Settecento, e l'ospedale civico, di cui purtroppo non resta quasi nulla della sua concezione originaria a causa di numerosi successivi rimaneggiamenti.
17. Nobile, Garofalo, 2007, pp. 24-28. Si veda anche: Garofalo, Scaduto, 2014, pp. 35-47.
18. Serlio, 1540. Si veda: Frommel S., 1998.
19. De L'Orme, 1567.
20. Frommel S., 2005a.
21. Serlio, 1584.
22. Non si dispone di molte informazioni certe sulla sua vita: nacque nel 1520 a Birgu da una famiglia di origini siciliane, e nel 1560 divenne Capo Maestro delle Opere quando la flotta dell'Ordine si unì al Viceré di Sicilia nella spedizione a Gerba. Ottenne l'incarico di assistente di Laparelli nei cantieri maltesi, e alla fine lo sostituì quando Laparelli fece ritorno a Cortona. Cassar rimase attivamente coinvolto nei lavori con certezza fino al 1581, anno in cui ricevette il certificato di encomio dal Gran Maestro Fra' Jean de la Cassière. Il suo testamento è conservato presso il NAM, Registro 14, Notaio Enrico Zarb (1588-1589), cc. 528r-533v. Cfr. Burgassi, 2022, pp. 55-56; Ellul, 2004; *Gli ultimi indipendenti*, 2007; Vella Bonavita, 2010.
23. Fra' Pietro del Monte, gran maestro dal 1568 al 1572, era originario di Monte San Savino (Arezzo, Italia). Parente di Papa Giulio III, entrò nell'Ordine come cavaliere della Lingua d'Italia nel 1516 e si distinse durante l'Assedio di Rodi nel 1522. Eletto Priore di Capua nel 1565, succedette a Fra' Jean de la Valette, proseguendone l'opera fino alla sua morte avvenuta nel 1572. SI veda Burgassi, 2022, p. 121.
24. Serlio, 1540. Cfr. Frommel S., 1998.
25. De L'Orme, 1567. Il volume di De L'Orme non compare negli attuali elenchi dei libri, ma non si può escludere che potesse esservi incluso all'epoca.
26. Ivi, p. 18.

Palazzo Farnese a Caprarola. Come riportano gli studi di Sabine Frommel[27], tra la primavera del 1541 e la primavera del 1543, Vignola e Serlio avrebbero lavorato insieme a Fontainebleau per il re Francesco I, mentre poco dopo, nel 1547, De L'Orme sarebbe stato nominato architetto reale e impiegato nello stesso sito. È possibile, dunque, che ci siano stati scambi tra i due architetti, portando a una derivazione francese del modello di villa fortificata teorizzato da Peruzzi e dai suoi allievi, e diffuso da De L'Orme. Questi era originario di Lione e in questa città, secondo Jacopo Strada nell'introduzione al Libro VII (Secondo Libro di Architettura, 1575, fol. 3v), egli avrebbe acquisito i disegni, con i testi correlati, dallo stesso Serlio[28]. La tavola del Tome I, p. 18 delle *Nouvelles Inventions* di De L'Orme è effettivamente molto più vicina al disegno di Serlio al fol. 28r, che rappresenta la Casa del Principe Tiranno in *Tutte l'opere di architettura*… (fig. 4)[29], rispetto alla tavola[30] del Libro III di Serlio per Poggioreale[31]. Inoltre, la descrizione di Serlio del 'principe tiranno'[32] sembra allinearsi con l'immagine di principe cristiano che il Gran Maestro Verdala cercava di incarnare (fig. 5).

L'edizione del 1584[33] di *Tutte l'opere di architettura* è conservata anche presso la National Library of Malta alla Valletta. È probabile che De L'Orme abbia potuto visionare direttamente i progetti di Serlio durante la sua esperienza nei palazzi francesi: infatti, comparando i disegni con il palazzo Verdala, questi risultano più vicini a quei progetti rispetto alla tavola di Poggioreale del Libro III di Serlio, diffusa ampiamente in Europa attraverso il trattato. Tale ipotesi appare plausibile considerando i corpi angolari nel progetto di Serlio per la Casa del Principe Tiranno nel confronto con la tavola per Poggioreale. Nel disegno di Serlio compaiono, infatti, elementi bastionati come parti integranti del palazzo; bastioni che ritroviamo anche nel Palazzo Verdala.

Tuttavia, nella tavola di Serlio per Poggioreale (Libro III), i corpi angolari hanno una forma quadrangolare e sono collegati alla struttura tramite una scala a chiocciola. Oltre a possibili scambi reciproci tra gli architetti nei più importanti cantieri, è probabile che queste influenze derivino da progetti ideati presso la

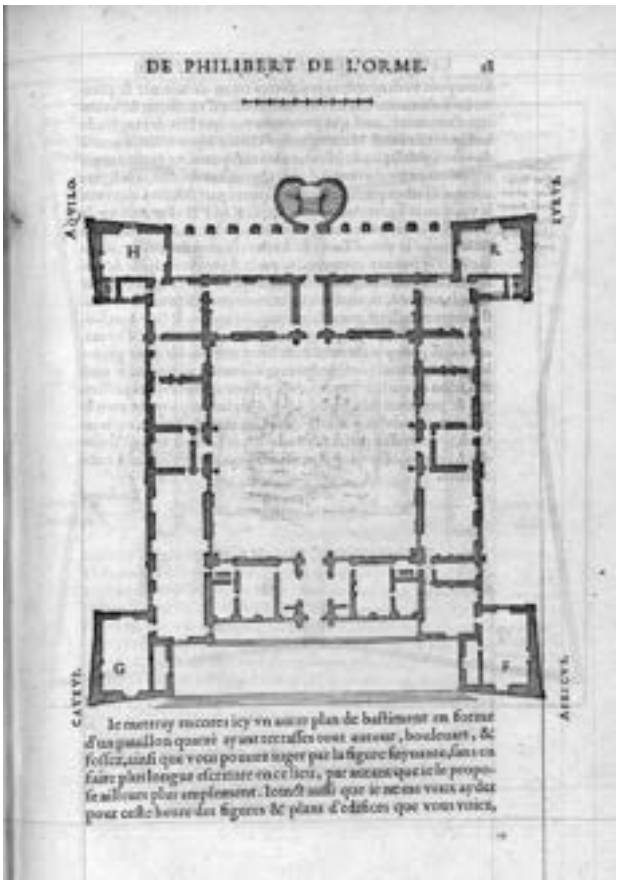


Fig. 4. Philibert De L'Orme, *Le Premier Tome de l'Architecture*…, Paris, Fréderique Morel, 1567-1568, p. 18 (CESR Tours, Architecture, Textes et Images XVIe-XVIIe siècles).

corte francese e visti da Verdala nella sua giovinezza durante gli anni Venti del Cinquecento. Difatti, i progetti presenti nel trattato di De L'Orme in Francia, architetto per il re Francesco I e poi per il re Enrico II, avrebbero sicuramente affascinato il giovane Verdala, membro della più alta nobiltà. Del resto, il re era costantemente informato sui progetti dei suoi architetti, così come lo erano i membri stretti della corte. Sono numerose le lettere scambiate tra Caterina dei Medici, moglie di Enrico II, e Jacques de Verdalle, membro anch'egli dell'Ordine di San Giovanni e figura di rilievo nelle occasioni ufficiali di corte[34].

Palazzo Farnese a Caprarola e Palazzo Verdala

Il 'palazzo cittadinesco' di Caprarola era ampiamente noto già durante la sua edificazione, tanto da essere annoverato dal Vasari nelle sue Vite: in particolare, nella vita di Taddeo Zuccari, Vasari riportava come questi avesse ricevuto l'incarico della realizzazione di affreschi e stucchi per il palazzo, mentre il progetto

27. Frommel S., 1998.
28. Si fa particolare riferimento alla lettera inedita pubblicata in Frommel S., 2005b, pp. 38-39, in cui si attesta la presenza di Serlio a Lione negli anni 1551 e 1552.
29. Serlio, 1547-1550, fol. 28r.
30. Serlio, 1540, p. CLI.
31. Modesti, 2014.
32. Serlio, 1547-1550, foll. 28r-28v.
33. L'edizione di Serlio, 1584 è inclusa nella collezione di Valletta: NLM, CAB9. Per quanto riguarda i trattati italiani nella National Library of Malta si veda l'Appendice in Burgassi, 2022.
34. Blondy, 2005, pp. 113-114.

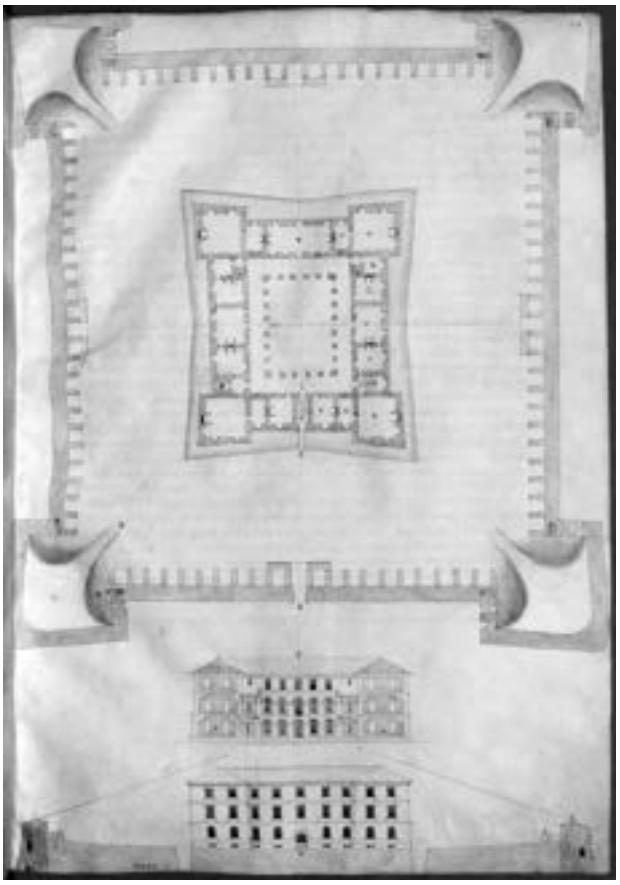


Fig. 5. Sebastiano Serlio, *Casa del principe tiranno per far fuori alla campagna*, Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, *Sesto libro d'architettura. Delle habitationi fuori e dentro delle città*. 1547-1550. Cod. icon. 189, fol. 28r. Courtesy of Bayerische Staatsbibliothek.

architettonico era da riferirsi per la maggior parte al Vignola. Nell'anno 1573 la facciata principale era stata edificata fino al livello della cornice e vi era già il cortile sino al secondo piano. Il cantiere era quasi terminato nel 1578, come descrive una relazione dell'Ammannati indirizzata al cardinale Alessandro Farnese per informarlo circa lo stato dei lavori alla morte di Vignola. L'opera ultimata si può far risalire al 1575[35].
Quando Cassar, architetto dell'Ordine di San Giovanni, era stato inviato tra il 1568-1569 «a Roma, Napoli et in altre parti dove [gli edifici] ivi sono perfettissimi, et degni d'imitatione»[36] su incarico del Gran Maestro Fra' Pietro del Monte, predecessore di Verdala, con lo scopo preciso di imparare vedendo le fabbriche più belle degli Stati Italiani e in Europa, il cantiere di Palazzo Farnese era in corso, mentre il palazzo era terminato, se non per i giardini[37], negli anni in cui Verdala si trovava a Roma per la sua carica in qualità di ambasciatore dell'Ordine Ospedaliero a Roma, cioè tra il 1579 e il 1580. Una relazione, contenuta in una lettera rintracciata da Sorigliani[38] presso l'Archivio Gonzaga e redatta in occasione del soggiorno di papa Gregorio XIII datato il 9 Settembre 1578, descrive molto puntualmente l'architettura e l'apparato decorativo di Caprarola proprio negli anni romani di Verdala. La lettera, che narra le tappe del viaggio del papa, descrive lo stato effettivo del cantiere di Palazzo Farnese a Caprarola, ormai ultimato almeno per quanto riguarda l'architettura.
Nella lettera in oggetto, il riferimento alla scala a lumaca[39] risulta particolarmente interessante, essendo uno degli elementi più caratteristici e monumentali della fabbrica. La localizzazione della scala a Caprarola è la stessa di quella di palazzo Verdala, cioè all'interno di uno dei fronti bastionati. La lumaca di Caprarola si riavvicina idealmente alla celebre scala di Bramante per il Belvedere[40], superando per dimensioni nel diametro anche le scale dei castelli francesi di cui si è trattato sopra (fig. 6). Se nelle forme si possono riscontrare interessanti somiglianze, nei caratteri costruttivi la spirale di Palazzo Verdala aderisce verosimilmente ai castelli francesi del periodo, realizzati in pietra secondo le regole della stereometria, come ampiamente sottolineato dalle ricerche di Marco Rosario Nobile[41]. Potrebbe rivelarsi interessante il parallelo con il Castello di Maulnes (Cruzy-le-Cahtel, Yonne) (fig. 7), rappresentato nelle celebri tavole de *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579) di Jacques Androuet Du Cerceau e pure rappresentato più tardi nelle incisioni di Israël Silvestre, circa 1650 (figg. 8-9). Il castello fu costruito tra il 1566 e il 1573 su commissione di Antoine de Crussol, duca d'Uzès, e della consorte Louise de Clermont, sebbene l'architetto responsabile del progetto rimanga sconosciuto. Tra i nomi ipotizzati figurano Sebastiano Serlio, il cui influsso è riscontrabile nella concezione geometrica dell'edificio e cui era stata commissionata la costruzione di Ancy-le-Franc proprio da Antoine III de Clermont, fratello di Louise[42], e Francesco Paciot-

35. A tal proposito, si veda il saggio di Bruno Adorni nello stesso volume.
36. National Library of Malta, *Archivum Ordinis Melitae* (NLM, AOM), *Libri Bullarum*, vol. 432 (1568,1569), c. 253r. Si veda Burgassi, 2020 e Burgassi, 2022.
37. Benedetti, 1969.
38. Sogliani, 2017, p. 107.
39. «et una scala a lumache grande a proportione» in ivi, p. 108.
40. Di Salvo, 2024.
41. Nobile, 2007; 2013.
42. Louise de Clermont, donna colta e intelligente, si era formata alla corte del sovrano francese Francesco I, noto per il suo profondo interesse per l'architettura. La famiglia de Clermont aveva già intrattenuto rapporti con illustri architetti, tra cui Sebastiano Serlio per il castello di Ancy-le-Franc: situato non lontano da Maulnes, suggerisce una possibile influenza serliana nella concezione del progetto.



Fig. 6. Veduta della scala di Palazzo Verdala (fotografia dell'autrice).

Fig. 7. Veduta dello Château de Maulnes, Yonne (Wikimedia).

nella pagina a destra

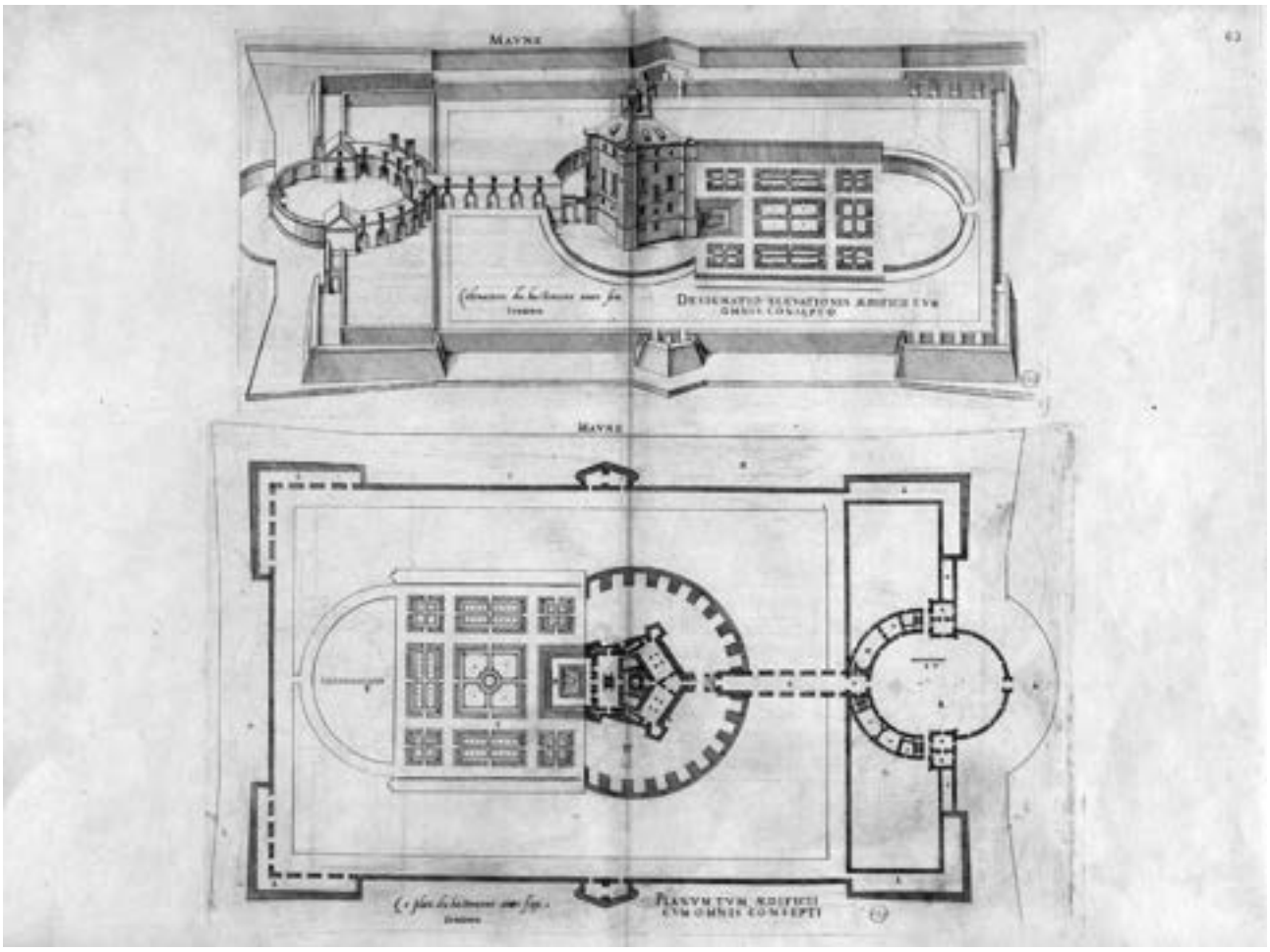
Fig. 8. Château de Maulnes, in Jacques Androuet Du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France* (1576-1579), vol. I (CESR Tours).

Fig. 9. Israël Silvestre, *Château de Maulnes*, Yonne, circa 1650 (Wikimedia).



to, ingegnere militare, autore di opere caratterizzate da impianti pentagonali, come il Palazzo Farnese di Caprarola[43]. Il castello si distingue come un'opera architettonica di notevole complessità tipologica e costruttiva, caratterizzata da una pianta pentagonale e da una distribuzione spaziale fortemente influenzata dalla geometria e dalla stereotomia rinascimentale francese. Un elemento di particolare rilievo è la scala a spirale centrale, appartenente alla tipologia della *vis de Saint-Gilles*, la cui realizzazione rappresenta un'eccellenza nella pratica stereotomica (fig. 10). Questo tipo di scala, sviluppato attraverso un'elaborata lavorazione della pietra, è concepito in modo da garantire un flusso ascensionale continuo, senza l'ausilio di un nucleo centrale portante, grazie a un raffinato equilibrio tra spinte e controspinte nelle masse lapidee. La scala si innesta su un ninfeo, elemento ipogeo con sorgente naturale, conferendo all'intero impianto una forte connotazione simbolica e funzionale, in linea con i modelli architettonici tardo-rinascimentali. La presenza di un asse verticale centrale, organizzato at-

43. Pèrouse de Montclos, 2003, pp. 144-145.





torno alla scala, rievoca soluzioni già sperimentate nel Pozzo di San Patrizio a Orvieto, opera di Antonio da Sangallo il Giovane, dove il percorso elicoidale è concepito per massimizzare l'efficienza distributiva e il controllo della luce naturale[44]. L'inserimento della *vis*

44. Un confronto significativo può essere stabilito con il Château de Roussillon, risalente alla metà del XVI secolo, il cui



Fig. 10. Yonne, Château de Maulnes, Scala elicoidale (Wikimedia).

nella pagina a destra

Fig. 11. Malta, Veduta di Selmun Palace (Wikimedia).

de Saint-Gilles nel castello di Maulnes risponde non solo a un'esigenza funzionale ed estetica, ma si inserisce nella tradizione delle scalinate elicoidali francesi del Cinquecento, capaci di coniugare raffinatezza geometrica e perizia costruttiva.

Derivazioni del modello: Selmun Palace a Malta

La tradizione della villa fortificata a Malta trova in Palazzo Verdala un punto di snodo fondamentale, rappresentando l'adattamento locale di un modello architettonico di matrice italiana e, successivamente, francese. Edificato sotto il magistero di Fra' Hugues Loubenx de Verdalle alla fine del XVI secolo, il palazzo recepisce e rielabora gli schemi distributivi e tipologici delle residenze fortificate rinascimentali, con particolare riferimento a Caprarola, concepita da Vignola per il cardinale Alessandro Farnese. L'assetto volumetrico compatto, la rigorosa simmetria compositiva e la fusione tra esigenze residenziali e dispositivi difensivi inscrivono Palazzo Verdala all'interno di una tradizione architettonica che, originata in ambito italiano, trova esiti significativi anche in Francia, nelle residenze aristocratiche tra Cinque e Seicento.
L'evoluzione di questo modello in ambito maltese si manifesta in forme più tarde, come nel caso di Palazzo Selmun a Malta in località di Mellieħa (fig. 11). Costruito, secondo la letteratura, dal capomastro maltese Domenica Cachia, la sua edificazione per il Monte di Pietà e Redenzione[45] risulta già esistente nell'anno 1783 e si configura come una rielaborazione di modelli precedenti, ma con una marcata autonomia[46]. L'impianto del palazzo a pianta quadrangolare, rinforzato agli angoli da bastioni acuminati, richiama immediatamente l'organizzazione di Palazzo Verdala, ma sviluppa una maggiore articolazione dei volumi. Le mura esterne, scandite da aperture rettangolari e da una composizione regolare dei bastioni che si rastremano verso l'alto, esprimono una solidità difensiva che si accompagna alla simmetria della facciata, tipica della tradizione rinascimentale. La disposizione spaziale di Palazzo Selmun, strutturato su due piani fuori terra, riprende la divisione tra piano nobile e piano inferiore, caratterizzato da un rigore più funzionale, con l'ingresso principale incorniciato da un portale in pietra con arco su pilastri e capitelli dorici. Il piano nobile, definito da una serie di finestre con frontoni barocchi, modanature e cornici eleganti, sottolinea la continuità con le soluzioni decorative tipiche dell'architettura maltese del tardo Seicento e dei primi anni

scalone rinascimentale si distingue per la complessa articolazione volumetrica e per la qualità della lavorazione lapidea. Analogamente, il Château de Montal, costruito tra il 1519 e il 1534, presenta una scala monumentale che esemplifica l'evoluzione delle tecniche stereotomiche nel passaggio dal tardo gotico al classicismo rinascimentale. Particolare rilevanza assume il confronto con il Château de Chambord, iniziato nel 1519 su commissione di Francesco I, dove, oltre alla celebre scala a doppia elica attribuita a Leonardo da Vinci, si trova una scalinata secondaria a spirale che testimonia la diffusione di tali soluzioni costruttive nell'architettura rinascimentale francese.

45. Si tratta di un'istituzione maltese creata dal gran maestro Fra' Alof de Wignacourt intorno al 1607 per finanziare il riscatto dei maltesi ridotti a schiavitù dai turchi o dai pirati, che si avvicinavano pericolosamente lungo le coste dell'arcipelago maltese.
46. Burgassi, 2022, pp. 164-165.



del Settecento, visibile anche nell'Hotel de Vedelin alla Valletta. Tuttavia, l'imponente balcone che corre lungo il piano nobile, poggiato su mensoloni scolpiti in pietra globigerina, ripropone anche un richiamo alle fortificazioni militari senesi, come nelle rocche di Francesco di Giorgio, conferendo al palazzo un carattere che fonde l'estetica nobiliare con una forte connotazione difensiva.

L'influenza francese, mediata dall'architettura militare e palaziale italiana, emerge nella definizione dei volumi e nella razionalità geometrica della composizione, aspetti che caratterizzano non solo Palazzo Verdala ma anche le successive reinterpretazioni locali. Questo processo testimonia la capacità dell'Ordine di San Giovanni di recepire e adattare modelli costruttivi di respiro internazionale, traducendoli in un linguaggio architettonico autonomo, in cui la vocazione difensiva si coniuga con l'aspirazione a una monumentalità rappresentativa. Palazzo Verdala e le sue derivazioni, tra cui Selmun, si configurano dunque come espressioni emblematiche di questa sintesi, in cui l'eredità italiana e francese viene metabolizzata e restituita in forme proprie della cultura costruttiva maltese.

Bibliografia

Alberti, 1550 = Alberti L.B., *L'Architettura di Leon Batista Alberti…tradotta in lingua fiorentina…Con la aggiunta de disegni* [*ed. Bartoli*], Firenze: Lorenzo Torrentino, 1550.

Bardati, 2023 = Bardati F., «Ogniun cerca di fare il fatto suo in tutt'i modi che si può: Primaticcio, il corpo umano e l'architettura nella camera della duchessa d'Étampes a Fontainebleau», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 78, 2023, pp. 61-80.

Bares, 2011 = Bares M.M., *Il castello Maniace di Siracusa. Stereotomia e tecniche costruttive nell'architettura del Mediterraneo*, Siracusa: Emanuele Romeo, 2011.

Benedetti, 1969 = Benedetti S., «*Sul giardino grande di Caprarola ed altre note*», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XVI, 1969, pp. 3-46.

Biondo, 1542 = Biondo F., *Roma ristaurata et Italia illustrata di Biondo da Forlì, tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno*, Venezia: Michele Tramezzino, 1542.

Blondy, 2005 = Blondy A., *Un Prince de la Renaissance à l'aube de la contre-réforme: Hughes de Loubens de Verdalle (1531-1582-1595). Cardinal et Grand Maître de l'Ordre de Malte*, Saint-Denis: Editions Bouchene, 2005.

Burgassi, 2023 = Burgassi V., «Vitruvio, Cesare Cesariano e la machinatio. L'ars militaris nel ms. 9/2790 e nell'edizione volgare del 1521», in: Lemerle F., Pawels Y., Zara V. (a cura di), *Cesariano Cinquecento*, London: Brepols, 2023, pp. 79-100.

Burgassi, 2022 = Burgassi V., *Il Rinascimento a Malta. Architettura e potere sotto l'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme*, Firenze: Olschki, 2022.

Burgassi, Maniscalco, Volpiano, 2021 = Burgassi V., Maniscalco I., Volpiano M., «Nuova luce sulla linea bastionata Cottonera. Malta crocevia nel Mediterraneo e Fortezza», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 32 (1), 2021, pp. 69-76.

Burgassi, Vanesio, 2017 = Burgassi V., Vanesio V., «L'Albergia della Lingua d'Italia a Malta. L'avventurosa storia di un palazzo e delle sue carte (secoli XVI-XIX)», *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e bibliotecari*, 31, 2017, pp. 163-190.

Calafati, 2011 = Calafati M., *Bartolomeo Ammannati. I palazzi Grifoni e Giugni. La nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*, Firenze: Leo S. Olschki, 2011.

Cesariano, 1521 = Cesariano C., *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri*, Como: Gottardo da Ponte, 1521.

De L'Orme, 1567 = De L'Orme P., *Le premier tome de l'architecture de Philibert de l'Orme* […], Paris: Frédéric Morel, 1567.

De L'Orme, 1561 = De L'Orme P., *Nouvelles inventions pour bien bastir…*, Paris: Frédéric Morel Morel, 1561.

Depasquale, 2010 = Depasquale C., *La vie intellectuelle et culturelle des chevaliers français à Malte au XVIIIe siècle*, Valletta: Malta University Press, 2010.

Deswarte Rose, 2004 = *Sebastiano Serlio a Lyon. Architecture et imprimerie,* vol. I. *Le traité d'architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*, dirigé par Sylvie Deswarte Rose, Lyon: Rohanne, 2004.

Di Salvo, 2024 = Di Salvo M., *Bramante non fece nè la più bella nè la più artificiosa architettura di questa. La scala a lumaca del palatium innocenziano-roveresco del Belvedere Vaticano*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2024.

Ellul, 2004 = Ellul M., «In search of Girolamo Cassar: an unpublished manuscript at the State Archives of Lucca», *Melita Historica: Journal of the Malta Historical Society*, 14 (1), 2004, pp. 29-51.

Faraone, 2023 = Faraone G., «La fortezza Farnese a Caprarola: rilettura dei progetti di Antonio da Sangallo il Giovane e Baldassarre Peruzzi», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 78, 2023, pp. 47-60.

Formiga, 2012 = Formiga F., *Il sudore dei torchi di Malta. La tipografia dell'Ordine gerosolimitano (1642-1798)*, Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2012.

Frommel S., 1998 = Frommel S., *Sebastiano Serlio Architetto*, Milano: Electa, 1998.

Frommel S., 2005a = Frommel S., «Piacevolezza e difesa. Peruzzi e la villa fortificata», in: CL. Frommel *et al.* (a cura di), *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, atti del convegno (Vicenza, 2001), Venezia: Marsilio, 2005, pp. 333-351.

Frommel S., 2005b = Frommel S., «Fontainebleau», in: Tuttle R.J., Adorni B., Frommel C.L., Thoenes C. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano: Electa, 2005, pp. 129-133.

Frommel S., Guillaume, 2019 = Frommel S., Guillaume J., *Leonardo e l'architettura*, Modena: Franco Cosimo Panini, 2019.

Guillaume, 2018 = Guillaume J., «Nouveau document sur la construction de l'hotel de Ferrare à Fontainebleau (Seine-et-Marne)», *Bulletin Monumental*, 1736-3, 2018, pp. 256-257.

Galea, 2000 = Galea M., *Grandmaster Hughes Loubenx de Verdalle 1582-1595*, San Gwann: Publishers Enterprises Group, 2000.

Garofalo, Scaduto, 2014 = Garofalo E., Scaduto F., *Fortified palaces in early modern Sicily: models. Image, strategies, functions*, in: Rosso M. (a cura di), *Investigating and writing architectural history: subjects. methodologies and frontiers*, proceedings of the third international conference EAHN (Turin, June 2014), Torino: Compagnia di San Paolo, 2014, pp. 35-47.

Gros, 1997 = Gros P., *Vitruvius*, *De architectura*, dirigé par P. Gros, Torino: Einaudi, 1997, 2 voll.

Martino, 2005 = Martino S., «Dinamiche di interscambio fra tecnologia meccanica militare e civile a Roma», in: de Blois L., Lo Cascio E. (a cura di), *The Impact of the Roman Army (200 BC-AC 476): Economic, Social, Political, Religious and Cultural Aspects*, Leiden: Brill, 2005, pp. 261-280.

Menchetti, 2001 = Menchetti F., *Un acquedotto bolognese a Malta*, in: Tozzi M. (a cura di), *Bologna e l'invenzione delle acque. Saperi, arti e produzione tra '500 e '800*, Bologna: Compositori, 2001, pp. 178-189.

Modesti, 2014 = Modesti P., *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli Aragonese*, Firenze: Leo S. Olschki, 2014.

Naser Eslami, Nobile, 2022 = Naser Eslami A., Nobile M.R., *Storia dell'Architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo)*, Milano: Pearson, 2022.

Nobile, 2022 = Nobile M.R. «Uno sguardo all'Europa e al Mediterraneo (XV e XVI secolo)», in: Naser Eslami, Nobile, 2022, Milano: Pearson, 2022, pp. 495-505.

Nobile, 2007 = Nobile M.R., «La scala di palazzo Verdala a Malta», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 4, 2007, pp. 24-28.

Nobile, 2013 = Nobile M.R., «Le scale in Sicilia in Età Moderna: alcune osservazioni», in: Antista G., Bares M.M. (a cura di), *Le scale in pietra a vista nel Mediterraneo*, Palermo: Edizioni Caracol s.n.c., 2013, pp. 37-44.

Nobile, Garofalo, 2007 = Nobile M.R., Garofalo E., *Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo: Caracol, 2007.

Pedretti, 1953 = Pedretti C., *Documenti riguardanti Leonardo da Vinci*, Bologna: Editoriale Fiammenghi, 1953.

Pérouse de Montclos, 2003 = Pérouse de Montclos J.M., *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*, Paris: Editions Mengès, 2003.

Russo, 2017 = Russo F., *Un Ordine, una città, una diocesi. La giurisdizione ecclesiastica nel principato monastico di Malta in età moderna (1523-1722)*, Ariccia: Aracne, 2017.

Schermerhorn, 1929 = Schermerhorn E.W., *Malta of the Knights*, United Kindgdom: Kingswood (Surrey), 1929.

Serlio, 1584 = Serlio S., *Tutte l'Opere d'Architettura di Sebastiano Serlio Bolognese; Dove si trattano in disegno, quelle cose, che sono più necessarie all'Architetto et hora di nuovo aggiunto (oltre il libro delle porte) gran numero di case private nella Città, & in villa, et in indice copiosissimo. Raccolto per via di considerationi da M. Gio. Domenico Scamozzi*, Venezia: Francesco de' Franceschi senese, 1584.

Serlio, 1547-1550 = Serlio S., *Sesto Libro di tutte le habitationi,* Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 189, 1547-1550.

Serlio, 1540 = Serlio S., *Il terzo libro di Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano e descrivono le antiquità di Roma, e le altre cose che sono in Italia, e fuori d'Italia,* Venezia: Francesco Marcolini, 1540.

Sorigliani, 2017 = Sorigliani D., «I Gonzaga e il Palazzo Farnese di Caprarola», in: Sogliani D., Togliani C. (a cura di), *Architettura e Urbanistica nei carteggi gonzagheschi. Contributi per l'età moderna*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 103-118.

Sutera, 2005 = Sutera D., *L'iconografia del palazzo Reale di Messina*, «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 1 (1), 2005, pp. 47-56.

Vasari, 1878-1885 = Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori* …, a cura di G. Milanesi, Firenze: G.C. Sansoni, 1878-1885.

Vella, 2012 = Vella T., *The paintings of the Order of St. John in Malta: Hospitaller art collections and patronage from the late fifteenth century to the eighteenth century*, PhD diss., University of Bristol, 2012.

Vella Bonavita, 2010 = Vella Bonavita R., «Girolamo Cassar as a military and civil engineer: The "Spina Report" of 1594», in: Grima J.F. (a cura di), *60th Anniversary of the Malta Historical Society: a Commemoration*, Malta: Malta Historical Society, 2010, pp. 175-182.

Zammit, 2013 = Zammit W., «*William Zammit, Notizie sopra l'origine ed avanzi della Biblioteca della Sagra Religione Gerosolimitana: an unknown work by Agius de Soldanis*», *Bibliothecae*, 2, 2013, pp. 149-187.

Abstract (IT)

l Palazzo Farnese di Caprarola rappresenta un modello esemplare di architettura rinascimentale, caratterizzato dalla sintesi tra funzione difensiva e monumentalità residenziale. La sua influenza si estese ampiamente in Europa e nel Mediterraneo, attraverso i trattati architettonici e le esperienze costruttive italiane. In Francia, il castello di Ancy-le-Franc, progettato da Sebastiano Serlio, ne rielabora il modello adattandolo alla cultura locale, mentre nell'area mediterranea il Palazzo Verdala a Malta integra elementi italiani con tradizioni costruttive francesi e iberiche. Lo studio della diffusione del modello farnesiano permette di comprendere il ruolo dell'architettura rinascimentale come veicolo di scambio culturale e strumento di affermazione politica nel Cinquecento europeo.

Abstract (EN)

The Palazzo Farnese in Caprarola stands as a prime example of Renaissance architecture, seamlessly blending defensive functionality with residential grandeur. Its influence spread across Europe and the Mediterranean through architectural treatises and Italian construction practices. In France, the Château of Ancy-le-Franc, designed by Sebastiano Serlio, reinterprets its model to fit the local architectural culture, while in the Mediterranean, Malta's Verdala Palace merges Italian elements with French and Iberian building traditions. Studying the dissemination of the Farnese model highlights Renaissance architecture's role as a medium for cultural exchange and a tool for political assertion in 16th-century Europe.

Parole chiave

Palazzo Farnese a Caprarola, palazzo Verdala, Ordine di San Giovanni, cantiere

Keywords

Palazzo Farnese a Caprarola, Verdala Palace, Order of St John, building process

Profilo biografico (IT)

Valentina Burgassi è Ricercatrice in Storia dell'Architettura presso il Politecnico di Torino e abilitata alla II fascia come professore associato per CEAR/11A e a Maître de Conférences in Francia per la Section 22. Architetto e Specialista in Beni Architettonici e del Paesaggio, ha conseguito il Dottorato di ricerca presso il Politecnico di Torino in cotutela con l'École Pratique des Hautes Études (*Histoire de l'Art*). É *membre associée* Histara (École Pratique des Hautes Études, Parigi); è stata borsista presso il Palladio Museum (2020), presso l'École Française de Rome (2018) ed è cofondatrice del Construction History Group (Politecnico di Torino). Autrice di una monografia (*Il Rinascimento a Malta*, Olschki, 2022), ha scritto numerosi saggi sulla Storia della Costruzione, sull'architettura di età moderna (*Vitruvio, Cesare Cesariano e la* machinatio. L'ars militaris *nel ms. 9/2790 e nell'edizione volgare del 1521*, in *Cesariano Cinquecento*, a cura di F. Lemerle, Y. Pawels, V. Zara, Brepols, 2023) e sul cantiere dell'effimero. È Action Chair del progetto europeo EUROGLOSS – A Glossary of Technical Construction Vocabulary in 17th-18th Century (Horizon Europe COST Action CA24102, 2025-2029) e Principal Investigator del progetto CRAFTED – Constructing Restoration Archives with Future Technologies for European Documentation (Politecnico di Torino, 2025-2027).

Il 'palazzo in fortezza' dalla Tuscia alla Polonia, fra trattati e architetti

PAOLO CORNAGLIA

> Per che nel vero il padrone del pallazzo qui a dietro dimostrato volse la fabrica in parte al suo modo per alcune sue commodità mi è parso di formarne una come io la intendo la quale se non haveva quelle comodità la fabrica sarà almeno più osservata nelle difese et meglio accompagnati gli appartamenti […] questo castello come si vede per le linee è tutto guardato dalli suoi fianchi et haverà li suo fossi larghi et profondi con lo suo ponte levaturo. (Sebastiano Serlio, 1547-1550)[1]

Nel VI libro di Serlio si condensano i parametri che definiscono un modello di residenza guarnito, difeso, in un momento che sembrerebbe ormai lontano dalle turbolenze dei secoli precedenti, in un quadro che aveva visto ormai sorgere con chiarezza un nuovo tipo architettonico, quello della villa. Una struttura aperta verso il paesaggio, estroversa, con al centro un salone, al contrario di quelle munite, introverse, con al centro una corte. Un processo che, passando per la villa medicea di Fiesole di Michelozzo, si era affermato con chiarezza nella villa di Poggio a Caiano di Giuliano da Sangallo. Il palazzo con fossato e bastioni sembra un ritorno indietro, ma esigenze di rappresentazione di forza e potere, necessità oggettivamente difensive, a volte in aree europee lontane e prive di stabilità, come in Polonia, o comunque caratterizzate dalla stanzialità extraurbana della nobiltà, come in Francia, portano alla definizione di un tipo parallelo, il cosiddetto 'palazzo in fortezza', le cui tracce possono essere reperite in diverse zone italiane, ma soprattutto in Lazio e nella Tuscia, dove si erge il suo paradigma, il Palazzo Farnese di Caprarola.

I 'palazzi in fortezza' realizzati nella Tuscia e nel Lazio

Per via delle dimensioni e della perentorietà il caso di Caprarola (fig. 1) è letto come una sorta di *unicum*, e a questo approccio si aggancia anche Margherita Azzi Visentini: «Episodio unico nella storia della villa centroitaliana. Esso risponde con una soluzione architettonica particolarissima a una peculiare situazione sociale, in quanto è stato costruito per rappresentare visivamente il potere feudale dei Farnese su quelle terre»[2]. In realtà come già sottolineato, queste scelte, non sono limitate a questo caso, pur paradigmatico e monumentale, che associa il suo profilo a effettive esigenze di rappresentazione e, al contempo, a una iniziale progettazione più spiccatamente militare, benché caratterizzata da aspetti palatini ben definiti che si ritrovano anche in altre realtà consimili. Il processo che ha portato all'attuale palazzo è stato ampiamente trattato in ambito storiografico[3]: disegni di Baldassarre Peruzzi e di Antonio da Sangallo il Giovane riguardano la prima fase della fabbrica. Come ricordato da Fabiano Tiziano Fagliari Zeni Buchicchio[4] una pianta e una sezione di Peruzzi (databili al periodo tra 1521 e 1534) mostrano un edificio pentagonale con all'interno un portico sovrastato da una loggia e un piano terreno privo di finestre verso l'esterno. Di questa fabbrica venne realizzato, prima del 1534, il perimetro esterno bastionato ma non venne definito il cortile pentagonale. Un progetto di Sangallo, probabilmente coevo o anteriore a quello di Peruzzi presenta un corpo centrale corrispondente al pentagono centrale in termini dimensionali, ma al contempo mostra un sistema bastionato molto ampio che lo studio citato assegna a Caprarola mentre altri autori lo legano o a riflessioni concernenti la Fortezza da Basso[5]. Frommel e Adams, invece, lo fissano comunque alla riflessione sul tema di una grande villa fortificata moderna. Antonio da Sangallo secondo Frommel[6] rappresenta

1. Sebastiano Serlio, *Sesto libro d'architettura. Delle habitationi fuori e dentro delle città*, ms. Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cod. icon. 189, fol. 18v.

2. Azzi Visentini, 1995, p. 185.
3. Ivi, pp. 185-195; Fagliari Zeni Buchicchio, 2002a; Fagiolo, 2007, pp. 107-184; Burns, 2012, p. 64.
4. Fagliari Zeni Buchicchio, 2002b.
5. Azzi Visentini, 1995, p. 188; Adams, 2000, si cita l'ipotesi di Giovannoni e Lotz, ma assegnano il disegno a una riflessione sul tema della villa fortificata.
6. Frommel C.L., 2002, p. 39.



Fig. 1. Caprarola, Palazzo Farnese (Antonio da Sangallo il Giovane, Baldassarre Peruzzi, 1534,Vignola, 1556), veduta del fronte (https://commons.wikimedia.org/wiki/User: Livioandronico2013, 2015, Creative Commons).

'in pietra' le ambizioni dinastiche dei Farnese, gli edifici avevano una «autoritaria espressione di potenza, acquistando con un dominante bugnato un carattere pressoché di fortezza»: rocca di Capodimonte, palazzi di Roma e Gradoli, rocca di Caprarola e Castro. Per il Palazzo di Gradoli[7], realizzato ne 1515-24 da Antonio da Sangallo il Giovane, è pubblicato[8] un suo disegno per il rinforzo dell'angolo in facciata, datato al 1537. La costruzione vede contrafforti angolari in pietra su tre lati, nati da esigenze statiche ma che conferiscono alla costruzione potenza e un carattere militare che si intreccia all'aspetto più tradizionalmente palatino dei fronti. A Capodimonte la Rocca Farnese incombe sul paese e sul lago di Bolsena mostrando caratteri di fortezza[9] ma al contempo si apre in facciata con un carattere civile e residenziale, dove a un livello di finestre centinate si sovrappone un loggiato di Antonio da Sangallo il Giovane, oggi tamponato[10].

All'epoca possedevano caratteri militari e palatini anche alcune importanti realizzazioni come quella di Civita Castellana[11], dove opera Sangallo il Vecchio, realizzando una robusta postazione militare bastionata che al contempo è una residenza papale con all'interno un cortile 'all'antica' a ordini sovrapposti, e quella di Montefiascone[12], dove al progetto iniziale di Sangallo il Vecchio (1503) segue l'intervento di Antonio da Sangallo il Giovane a cui si deve il disegno della corte 'all'antica', i cui lavori iniziano probabilmente nel 1516. I disegni di Sangallo il Giovane per la fortezza superiore della Rocca Paolina di Perugia mostrano di fatto un palazzo fortificato, guarnito di finestre ornate da cornici e timpani e caratterizzato da muri a scarpa[13].

Nel 1576 l'Ammannati loda il Vignola per aver trasformato una severa fortezza in una confortevole residenza aristocratica[14]. In realtà il carattere difensivo proprio della prima fase costruttiva di Caprarola non scompare nella ridefinizione del complesso operata dal Vignola: Burns dichiara esplicitamente che «il palazzo di Caprarola progettato da Sangallo e Peruzzi

7. Gualdieri, 1968-1979; Fagliari Zeni Buchicchio, 1986.
8. Frommel C.L., Adams, 1994-2000, vol. II, pp. 119-120; p. 335.
9. Fiore, 1986, p. 334.
10. Nicolò, 2004, p. 74, n. 110.
11. Ghisetti Giavarina, 1986; Chiabò, Gargani, 2003.
12. Antonucci, 2008.
13. Frommel C.L., Adams, 1994-2000, vol. I, p. 186.
14. Azzi Visentini, 1995, p. 191.

in forma di fortezza fu trasformato da Vignola in un lussuoso palazzo senza rinunciare alle capacità difensive»[15] delegando a rappresentare i caratteri di villa solo al Barco e ai giardini. Nel 1555 al consiglio comunale di parla del «de finiendo arcem», lavori erano poi stati attivati nel giugno 1556, iniziando lo sterro dell'area ove iniziare la fondazione delle stanze, il primo sopralluogo del Vignola è del 26 agosto dell'anno[16]. Per la loggia si segue un disegno di Nanni di Baccio Bigio, ma per il resto si mette in opera l'idea di Vignola del 1557. La base pentagonale bastionata, il posizionamento elevato, la strada diritta che taglia l'abitato e punta verso la grande massa del palazzo, tutto concorre, ancora nel disegno vignolesco, a marcare in modo potente e militare il peso farnesiano nel contesto urbano e nel paesaggio, nonché, di conseguenza, nel sistema di valori e riferimenti. Come ricorda Frommel[17] ai Farnese non bastava più una residenza sicura adatta alla caccia ma un monumento alla gloria della famiglia, al contempo palazzo (il piano di rappresentanza è il secondo) e villa (il rapporto con i giardini segreti, la grande loggia aperta al paesaggio). Come sottolinea Marcello Fagiolo, la strada che taglia l'abitato e punta verso il palazzo non è utile al borgo, è una strada palatina che partecipa all'idea della città del tiranno secondo Alberti[18].

Il grande complesso di Caprarola, quindi, sia in virtù dei caratteri dell'ideazione originaria di Peruzzi e Sangallo, sia in virtù di quelli di fatto mantenuti ed enfatizzati su altri piani da parte di Vignola, si manifesta come grande 'palazzo in fortezza', modello – come vedremo – per molte altre realizzazioni in Europa. Ma nella stessa Tuscia troviamo realtà in cui il tema della residenza, della villa e della fortificazione si sovrappongono.

Un altro caso che si può citare è quello di Vignanello, per cui risulta un rapporto diretto con Caprarola: l'impresario Battista di Domenico Petrono che lavora per i Farnese nella grande residenza, dal 1556, è prima impegnato nei lavori di costruzione di Vignanello tra il 1531 e il 1538, per Sforza Marescotti. Non è noto il progettista della dimora, ma la presenza a Vignanello nel 1538 dell'architetto Bernardino di Canino, al servizio dei Farnese, può far immaginare una progettazione ascrivibile ad Antonio da Sangallo il Giovane, come ipotizzato dal Fagliari Zeni Buchicchio[19]. I lavori a Vignanello proseguono per decenni: nel 1553 si completa il fossato demolendo alcune abitazioni e nel 1569 vengono voltati i due cortili per avere nuovi spazi. Un legame diretto con Caprarola emerge nel 1567 quando un impresario si impegna con Alfonso Marescotti, figlio di Sforza Marescotti e Ortensia Farnese, detentori di Vignanello, per la fornitura di calce per il cantiere di Caprarola. La definitiva forma residenziale viene messa in opera tra 1585 e 1589 su committenza di Alfonso Marescotti, creando il piano nobile, elevando i torrioni meridionali e mantenendo l'aspetto militare, seppur per semplici ragioni formali[20]. Per quanto dipanata nel tempo, tra 1531 e 1589, la forma raggiunta dalla Rocca di Vignanello, anche grazie alla presenza del famoso giardino, di primo Seicento, separato dalla residenza e connesso da un ponte, come nel caso dei giardini segreti di Caprarola, si presenta come un esempio di 'palazzo in fortezza' nell'alveo delle progettazioni farnesiane. L'edificio presenta una pianta rettangolare con quattro torrioni angolari poggiati su poderosi muri a scarpa e orientati diagonalmente. È possibile che i lavori abbiano inizialmente interessato una preesistenza citata in documenti del 1531, ma la fascia cronologica collega questo intervento a quelli precedentemente citati in cui operano Peruzzi e Sangallo, figure che sono anche suggerite per Vignanello.

Sempre nella stessa area occorre segnalare il casino con ninfeo fatto realizzare – con funzioni di diporto e non residenziali – dal cardinal Cristoforo Madruzzo a Soriano del Cimino, detto Villa Papacqua[21]. Realizzato tra 1564 e 1572 viene attribuito al Vignola, ma i documenti lo attestano opera di Ottaviano Schiratti di Perugia. L'operazione è all'interno di un contesto geografico in cui principi e cardinali competono attraverso le arti e l'architettura: nel 1564 il cardinale Madruzzo scrive al collega Alessandro Farnese informandolo che lo Schiratti aveva predisposto il nuovo disegno della Fontana quale modesto «antidoto di Caprarola»[22]. L'edificio, pur caratterizzandosi come padiglione ad uso temporaneo, presenta un carattere forte, con due risalti angolari ornati da coppie di paraste poggianti su settori a scarpa, guarnite da piccole aperture 'militari' con cornici in forte bugnato.

In bassa Toscana, nella provincia di Siena, ma collegata direttamente alla temperie culturale che vide nascere i 'palazzi in fortezza' dei Farnese nella Tuscia si colloca la villa del cardinale Marcello Cervini, committente attento che richiede nel 1541 un rilievo della villa di Poggio a Caiano e per cui redige un progetto Antonio da Sangallo il giovane secondo canonici schemi

15. Burns, 2012, p. 64.
16. Fagliari Zeni Buchicchio, 2002a, p. 210.
17. Frommel C.L., 2002, p. 55.
18. Fagiolo, 2007, p. 122.
19. Fagliari Zeni Buchiccio, scheda 126, in Tuttle, Adorni, Frommel C.L., Thoenes, 2002, pp. 242-243.
20. Grattarola, 2019; 2020; Pandimiglio, 2019.
21. Alessi, 2016; Ceci, 2019; Petrucci, 2019.
22. Ivi, p. 8.

romani, come documentato da Rossana Nicolò[23]. In un impianto a H un salone centrale è posto fra due porticati, uno dei quali affiancato da ambienti a pianta circolare. È uno schema che si ritrova spesso, nella palazzina di Gregorio XIII al Quirinale del Mascherino, nella Villa di Mondragone di Frascati di Martino Longhi il Vecchio, fino alla Villa Medici di Ammannati e alla Villa Borghese di Vasanzio in Roma. Ma a questa committenza e a questo sito sono associati anche progetti di Vignola conservati a Berlino per una villa fortificata[24]. Si tratta di un grande edificio rettangolare guarnito di quattro torri angolari dalle pareti declinate come i bastioni su cui poggiano, caratterizzato al centro da un cortile circolare. Sostenuto da muri a scarpa, ma aperto sul giardino, come una villa deve essere, guarnito inoltre da un cortile d'accesso che tradisce i modelli francesi di Serlio, come ricorda l'autrice. Un ulteriore progetto anonimo per la villa, un palazzo con cortile ovato, è stato reperito nell'archivio di Villa Cervini: come ricorda Rossana Nicolò l'autore conosce le soluzioni di Sangallo e Vignola e mostra forti legami con le opere di Sangallo il Giovane per i Farnese nell'alto Lazio, inoltre la villa effettivamente costruita su altri piani trova consonanze con opere giovanili di Sangallo come i palazzi di Gradoli e Capodimonte, lo stesso cardinale consiglia di fare «qualche fianco di bastioni [...] dove è il palazzo»[25].

In area laziale, in un contesto più ampio, sono numerosi gli esempi di ville con elementi fortificati e di 'palazzi in fortezza'. Isa Belli Barsali[26] focalizza il tema nell'area romana identificando la comparsa, tra Cinquecento e Seicento, della villa difesa come palazzo con torri angolari, spesso al centro di un vasto feudo, come a Lunghezza, Poli, Castel Fusano, Maccarese. L'edificio che più si avvicina a questa tipologia è in realtà rimasto sulla carta, ma il progetto per la trasformazione di una preesistenza medievale in un *Palazzo in fortezza da farsi a Longhezza*, per gli Strozzi, conservato all'Archivio di Stato di Roma[27], è esemplare: a pianta rettangolare, la corte è definita da due porticati affrontatati, i quattro torrioni presentano muri declinati determinati dalla struttura bastionata con probabili muri a scarpa. Il progetto è anonimo, ma la famiglia era in rapporto con Antonio da Sangallo che diviene un possibile riferimento. L'idea di intervenire risale a una fase successiva immediatamente successiva al Sacco di Roma del 1527, fattore che può non essere estraneo alle soluzioni di 'palazzi in fortezza'. Peraltro bisogna ricordare che nel progetto di Villa Madama di Raffaello, antecedente al Sacco, descritto dallo stesso artefice in una lettera, le torri nel fronte rivolto al Vaticano avrebbero servito «anchora a un pocho de difesa»[28].

Nell'area romana Belli Barsali ricorda – nell'ambito delle ville fortificate cinquecentesche con influenze di Buontalenti e Vignola – Villa Patrizi a Castel Giuliano, con torri provviste di muri a scarpa, Villa Rospigliosi a Maccarese, già dei Mattei, con due torrioni in facciata con pianta originaria caratterizzata da quattro torrioni angolari ad angolo acuto, la Villa Rufina a Frascati, provvista di torri angolari nella sua prima veste del Cinquecento. Nel secolo successivo si aggiungono la Villa Chigi ad Ariccia, feudo acquistato dai Chigi nel 1661, a pianta rettangolare con torri ad angolo acuto (di cui l'ultima realizzata nel 1740) e la Villa Sacchetti, poi Chigi, a Castel Fusano, illustrata da una veduta di Pietro da Cortona alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini. L'intervento è tradizionalmente attribuito al medesimo Pietro da Cortona (ma la storiografia cita anche Girolamo Rainaldi e altri)[29], e risale agli anni '20 del Seicento. L'edificio, rettangolare, vede quattro torrioni angolari bastionati di foggia acuta, sovrastati da torrette. Belli Barsali riporta un commento ottocentesco che conferma la necessità di dotare una villa di caratteri fortificati: «siccome in quell'epoca erano frequenti le discese de' barbareschi è costrutto in modo da potersi difendere da una sorpresa, poiché negli angoli sono torri con feritoie e troniere»[30]. Lo stesso Borromini (o forse Girolamo Rainaldi) realizza un progetto per Villa Pamphili in Roma con torri angolari[31].

Un altro complesso laziale che mostra caratteri fortificati e si ricollega alle esperienze farnesiane di Caprarola è infine la Villa Catena a Poli. Come ricorda Howard Burns, Torquato Conti, duca di Poli, aveva ben in mente il palazzo di Caprarola, dove intendeva andare con Vicino Orsini «per vedere se potessimo co li nostri infiniti capricci, fare stare arrieto questo Vitruvio invigniolato e dare un poco di loco al grottesco in questa fabbrica del tutto boscareccia, lasciando un poco da parte queste contadinesche magnificentie»[32]. In ogni caso Torquato Conti intende avvalersi della consulenza dell'architetto dei Farnese per la sua impresa a Poli, come dimostra una sua lettera del 4 dicembre 1561 pubblicata da Bruno Adorni: «Ho grandissimo bisogno del Vignola per dui giorni

23. Nicolò, 2004.
24. Ivi, pp. 58-61.
25. Ivi, p. 63.
26. Belli Barsali, 1975.
27. Ivi, p. 22.
28. Azzi Visentini, 1995, p. 103.
29. Benocci, 2012.
30. Belli Barsali, 1975, p. 196; Nibby, 1848, p. 424.
31. Borromini in Belli Barsali, 1975, p. 10. In Garofalo, Scaduto, 2014, p. 46, si suggerisce Girolamo Rainaldi come possibile artefice.
32. Burns, 2012, p. 64.

per servirmi del suo giuditio in un disegno mio»[33]. Villa Catena sorge a partire dal 1563[34], con quattro padiglioni angolari a scarpa solo in parte elevati in forma di casino, come documentato da un dipinto in Palazzo Conti a Poli, poggiati su bastioni. Il volume attuale è poi raggiunto a fine Seicento, in un sistema territoriale che lega la villa a una coppia di casali e al superiore Casino del Papa che – per quanto più tardo – sembra modellato anch'esso sulla esperienza di Caprarola, nel rapporto fra palazzo e Casina di Piacere. Nei disegni di fine Seicento redatti per l'ampliamento della villa e del sistema il terrazzamento su cui sorge l'edificio mostra con chiarezza una struttura bastionata 'alla moderna', elementi di un vero e proprio 'palazzo in fortezza'. Un dipinto del XVIII secolo, relativo a una visita papale, mostra questo sistema nel suo pieno fulgore.

Il contesto italiano

Allargando l'area di analisi alla Penisola, pur non potendo in questa sede fare un atlante esaustivo dei 'palazzi in fortezza' e delle ville fortificate presenti negli antichi stati[35], occorrendo una ricerca mirata ed un censimento sul tema, non si può non porre in primo piano un'altra opera farnesiana, il Palazzo di Piacenza. Una prima versione ideata da Francesco Paciotto, ingegnere militare artefice della cittadella di Torino (1564) e coinvolto nel cantiere di Caprarola con valutazioni sui progetti di Vignola e disegni datati al 1558, è relativa a questo stesso anno e prevedeva un palazzo con bastioni angolari e un enorme salone centrale rettangolare[36]. L'opzione di Paciotto è poi sostituita dal progetto di Vignola, che – pur non presentando torrioni angolari – mantiene comunque caratteri militari nei muri a scarpa di tutto il perimetro, nell'isolamento del fossato e nell'accesso garantito da un ponte che si connette a un portale alla base della torre centrale, marcata da possenti bugne doppie nella zona a scarpa di base.

Un altro collegamento diretto alle terre dell'Italia centrale è rilevabile nel Palazzo delle Albere di Trento[37], un edificio con funzione di villa, caratterizzato dai quattro torri con muri a scarpa e fossato, realizzato tra 1550 e 1560 proprio dal cardinale Cristoforo Madruzzo artefice della Villa di Papacqua a Soriano del Cimino. Anche nella provincia di Gorizia si rilevano episodi di ville fortificate o comunque caratterizzate da quattro elementi angolari. Come sottolinea Helena Seražin[38] le ville fortificate della zona sono di fatto palazzi veneziani con quattro torri, atte a connotare con forza un'immagine della famiglia. È il caso della Villa Coblenz in Lože, con torri in diagonale, o della Villa Coronini in Kromberk, con quattro torri con muri a scarpa, o della Villa Thurn a Vipolže, il cui committente torna da Roma nel 1559 passando da Siena dove probabilmente acquista progetti del Peruzzi, oggi alla Biblioteca Nazionale di Vienna.

In zona emiliana emerge il caso di Villa Albergati a Zola Predosa[39]: la massiccia mole laterizia dell'edificio si poggia su di un basamento guarnito da quattro bastioni angolari. La villa dialoga poco con il paesaggio, una scarsa osmosi è gestita da aperture che sono poche e piccole in relazione alla massa dell'edificio, anche il salone centrale a doppia volta, con luce catturata dall'alto, nasconde questo sistema in un volume centrale laterizio quasi cieco che si erge al centro della villa e la connota come un dongione. Sono le terrazze sui bastioni, invece, che si aprono al paesaggio, come a Caprarola. Il complesso, iniziato nel 1659, venne realizzato dall'architetto Bonifacio Socchi e da Gian Giacomo Monti, scenografo.

Nel Granducato di Toscana, se le ville medicee più antiche mantengono caratteri militari non legati alle fortificazioni 'alla moderna' come nel caso del Trebbio e di Cafaggiolo, guarnite di torri, ma anche in quello di Careggi, ancor provvista di beccatelli, è la Villa di Artimino del Buontalenti a mostrare l'aspetto del tipo che stiamo seguendo. Realizzata come residenza di caccia all'interno di un barco nel 1596-1600, è articolata secondo un piano rettangolare con quattro bastioni angolari a scarpa, che solo in facciata proseguono verticalmente come torrioni pressoché privi di aperture.

Nel Regno di Napoli il modello di villa con quattro elementi angolari compare d'importazione fiorentina[40] con la Villa di Poggioreale realizzata nel 1489 di Giuliano da Maiano, per quanto di ampie dimensioni e di fatto un palazzo con cortile, nonché priva di muri a scarpa e torrioni ad angolo acuto. Un dato importante, seicentesco, è offerto dai palazzi realizzati sul mare ai piedi delle alture di Posillipo[41]. Non

33. Adorni, 2005, p. 97.
34. Belli Barsali, 1975, p. 142; Gordiani R., 1994; Gordiani A., 2013.
35. Palazzi 'in Fortezza' e ville fortificate costituiscono una categoria in cui a volte è semplice separare i primi dalle seconde, a volte le due tipologie si sovrappongono per caratteri e/o dimensioni. In questo testo si sono tenute agganciate in un solo tema, pur evidenziando aspetti diversi quando presenti. Un recentissimo contributo per le Marche nel Quattrocento è in Burgassi, 2024.
36. Frommel S., 2005, p. 350.
37. Bocchi, 1989, pp. 294-296.
38. Seražin, 2014.
39. Matteucci, 1995. Sull'area padana fra Cremona, Mantova e Ferrara cfr. Faliva, 2010.
40. Frommel C.L., 1994, pp. 192-193.
41. Di Mauro, 2017.

tanto il monumentale Palazzo Donn'Anna quanto gli edifici realizzati nelle vicinanze, molti con torre per avvistamento dei pirati, ma in particolare quello del principe di Butera[42], caratterizzato da quattro bastioni angolari ad angolo acuto, risolti in terrazze, e due piani residenziali appoggiati su questo basamento, eretto probabilmente tra il 1626 e il 1632, ancora ben visibile in una veduta del 1785. In area siciliana recenti studi segnalano il Palazzo Spadafora a San Marino e il castello del principe di Biscari ad Acate[43], in un contesto in cui gioca un ruolo, secondo gli studi, il Palazzo Verdala a Malta, villa fortificata costruita nel 1586 per il Gran Maestro e cardinale Hugues de Loubens de Verdalle, con funzioni residenziali preminenti ma con bastioni e difese pensate per una resistenza di 24 ore[44].
Il Ducato di Savoia, poi Regno di Sardegna, offre due esempi interessanti della diffusione del modello di 'palazzo in fortezza'. Il Castello di Agliè[45] (fig. 2), già preesistenza medievale, viene trasformato in palazzo per la famiglia nobile dei San Martino d'Agliè negli anni 1646-1656, avvalendosi dell'ingegnere di corte Amedeo di Castellamonte. L'edificio passa alla corte sabauda nel 1765 ma i successivi lavori intrapresi non ne hanno modificato il carattere acquisito nel Seicento. La facciata verso i giardini mostra un palazzo definito da due padiglioni angolari secondo i canoni dell'epoca, poggiato su un grande basamento a scarpa. Agli angoli di questa struttura piccole terrazze circolari consentono un piacevole sguardo su *parterres* e fontane. In una incisione seicentesca conservata a Parigi[46], però, in luogo di queste strutture sono disegnate due ben visibili garitte, che svelano la logica di fondo del progetto. Per quanto contraddistinto da una architettura visibilmente residenziale e palatina, la struttura mostra in parallelo il carattere di 'fortezza', ponendosi come erede di modelli ampiamente utilizzati nel Cinquecento.
La vicenda del Castello di Rivoli è più complessa. Già castello medievale, viene trasformato in palazzo all'inizio del Seicento per mano degli ingegneri ducali Ascanio Vitozzi, romano, e Carlo di Castellamonte. La struttura assume il carattere di edificio quadrangolare con quattro padiglioni, privi di angoli acuti ma caratterizzati da basamenti a scarpa ancor oggi visibili, segnati da forti bugne in pietra di Chianocco. Dal punto di vista formale, anche cromaticamente, non siamo distanti dalla torre centrale del Palazzo Farnese di Piacenza. Questa costruzione verrà fortemente danneggiata dalle truppe francesi nel 1693, e



Fig. 2. Agliè, Castello (Amedeo di Castellamonte, 1646-56), veduta delle terrazze (2016, fotografia dell'autore).

sottoposta a ricostruzione su progetti di Michelangelo Garove (1711) e Filippo Juvarra (1715). Entrambi mantengono il palazzo su di un grande basamento con muri a scarpa. Il progetto di Juvarra può essere agevolmente confrontato con il palazzo progettato da Domenico Martinelli nel 1698 per i Liechtenstein in Moravia a Landskron (Rudoltice)[47]. I due edifici risultano consonanti nei volumi, nei padiglioni angolari, nel corpo centrale più elevato e nella struttura con muri a scarpa e terrazze bastionate. Martinelli e Juvarra si incrociano all'Accademia di San Luca, dove insegnano entrambi nel 1707-1708. Va segnalato, inoltre, che un primo progetto per Landskron era stato inviato ai Liechtenstein da Carlo Fontana, prevedendo un palazzo con quattro cortili ma soprattutto guarnito da un fossato, secondo il modello imperituro del 'palazzo in fortezza'. La realizzazione del palazzo, poi in gran parte distrutto da un incendio, con muri a scarpa e terrazze bastionate era dovuta a una precisa richiesta della committenza garantendo un aspetto pseudo-fortificato[48]. Anche il castello di Rivoli non ebbe una sorte migliore, rimanendo incompiuto. In questo caso l'apparenza 'fortificata' era in parte lega-

42. Ivi, p. 76.
43. Scaduto, 2010; Garofalo, Scaduto, 2014.
44. Burgassi, 2022, pp. 143-165.
45. Vinardi, 1996.
46. Ivi, p. 26.
47. Cornaglia, 2021.
48. Scaduto, Garofalo, 2014.

ta alla preesistenza seicentesca vincolante, ma anche alla possibile funzione simbolica della struttura come Palazzo Reale permanente extraurbano, con posizionamento collinare imponente.

Fra Peruzzi, Sangallo, Serlio e Scamozzi, Delorme e Du Cerceau: gli architetti, la trattatistica

Il tema del 'palazzo in fortezza' emerge nella prassi architettonica e nei disegni di Baldassarre Peruzzi e Antonio da Sangallo, esplorati da Luitpold Frommel, Nicholas Adams[49] e Sabine Frommel. In particolare Sabine Frommel focalizza il ruolo di Peruzzi, individuando nel suo impegno decorativo nella Rocca di Civita Castellana, in atto nel 1503, un momento fondamentale. La rocca, con esterno 'marziale'[50] è presente un progetto di villa a pianta centrale con bastioni angolari con orecchioni usati da Antonio da Sangallo il Vecchio a Civita Castellana. Questo disegno è attribuito a Peruzzi e si configura come un preciso momento di riflessione sul tema. Peruzzi, secondo la Frommel, diversamente da Francesco di Giorgio, Sangallo e Leonardo che avevano sempre separato il tema della villa da quello della fortezza, unisce gli elementi, legando bastioni e logge ispirandosi al Belvedere tardoquattrocentesco di Innocenzo VIII al Vaticano. Il Belvedere unisce infatti il tema del rapporto con il paesaggio, attraverso le logge, con quello della difesa, attraverso i muri a scarpa, i risalti laterali, la merlatura, come se fosse un castello medievale in cui viene aperto un loggiato, un'operazione frequente nella realtà. Secondo Frommel Peruzzi potrebbe essersi dedicato al tema della villa fortificata soprattutto all'inizio degli anni '30, dopo il Sacco di Roma. L'analisi tocca sia edifici che abbiamo già trattato nella disanima dei casi studio italiani, sia progetti e disegni. Peruzzi progetta la villa di Tomaso Politi a Siena, con torri bastionate e ponte levatoio, un altro progetto per villa senese si avvicina molto alla Rocca di Vignanello, suggerendo un possibile ruolo di Peruzzi in quest'ultima. I disegni riguardano sia ville con sala sia edifici con cortile centrale, quest'ultimo è un tema sviluppato da Vignola e Serlio, allievi di Peruzzi. Vignola progetta negli anni '50 del Cinquecento la Castellina di Norcia, un palazzo fortificato, per Parma e Piacenza propone di rinforzare il primo recinto con bastioni angolari. La lettura offerta da Sabine Frommel individua quindi alcune matrici fondamentali (la Rocca di Civita Castellana, il progetto di ambito mediceo per Poggioreale, il clima politico dell'Italia centrale che richiede ville fortificate) e un percorso evolutivo: Antonio da Sangallo non rivela ancora una tipologia chiaramente definita per il palazzo o la villa fortificata, Peruzzi sì. Il tutto culmina con «la villa fortificata a Caprarola[51]. Luitpold Frommel e Adams, nella doppia raccolta di disegni di Sangallo puntano l'attenzione sul già citato disegno di Antonio da Sangallo il giovane legato da alcuni autori a Caprarola, da altri alla Fortezza da Basso inquadrandolo comunque nella riflessione dell'architetto su questi temi, per quanto con una maggiore attenzione al tema della difesa. Un progetto chiaramente indirizzato al tema della villa fortificata è quello per la villa di Andrea degli Albizzi, governatore di Orvieto.

Il tema del palazzo o della villa fortificati emerge nei trattati con le figure di Sebastiano Serlio (*Libro VI*, manoscritto, 1547-50)[52] e Vincenzo Scamozzi (*Dell'Idea dell'Architettura Universale*, 1615)[53] in ambito italiano, con Philibert de l'Orme (*Le premier tome de l'architecture*, 1567)[54] e Jacques Androuet du Cerceau (*Livre d'Architecture*, 1582)[55]. In realtà la trattazione di Serlio è influenzata dal contesto francese, in cui però innesta la tradizione italiana della fortificazione 'alla moderna'. Serlio ha operato in Francia, a lui si deve il Castello di Ancy-le-Franc[56], nel suo trattato è presente un progetto per Lourmarin, è stato attivo a Fontainebleau, la 'centrale' italiana alla corte francese, dove muore nel 1553. Peraltro il legame con la Francia è chiarito dal testo, in cui Serlio ricorda come in Francia i nobili abitino fuori città e le loro abitazioni siano 'in fortezza' e munite di fossato. Il tema è trattato in tre diverse tavole nella sezione intitolata, *Della casa del Principe Illustre in modo di fortezza*[57] presenta prima il progetto per Ancy-le-Franc[58] con quattro padiglioni angolari e un fossato con ponte levatoio, in due tavole, quindi un'altra struttura «più osservata nelle difese» (fig. 3) con – questa è la differenza più evidente – bastioni angolari ad angolo acuto che determinano la forma dei padiglioni sovrastanti, oltre a un canonico fossato con ponte levatoio. Il piano terreno vede aperture con cornici a forte bugnato rustico, la corte un lato porticato che agli estremi prevede le scale d'accesso al livello superiore, rettangolare e circolare: «questo

49. Frommel C.L., Adams, 1994-2000; Frommel S., 2005.
50. Frommel S., 2005, p. 597.
51. Ivi, p. 349.
52. Sebastiano Serlio, *Sesto libro d'architettura. Delle habitationi fuori e dentro delle città*, ms. Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cod.icon. 189.
53. Scamozzi, 1615.
54. De l'Orme, 1567.
55. Androuet du Cerceau, 1582.
56. Sebastiano Serlio, *Sesto libro d'architettura. Delle habitationi fuori e dentro delle città*, ms. Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cod.icon. 189, tav. XVII.
57. Ivi, foll. 16v-18v.
58. Ivi, tavv. XVII (a) e XVII (b).

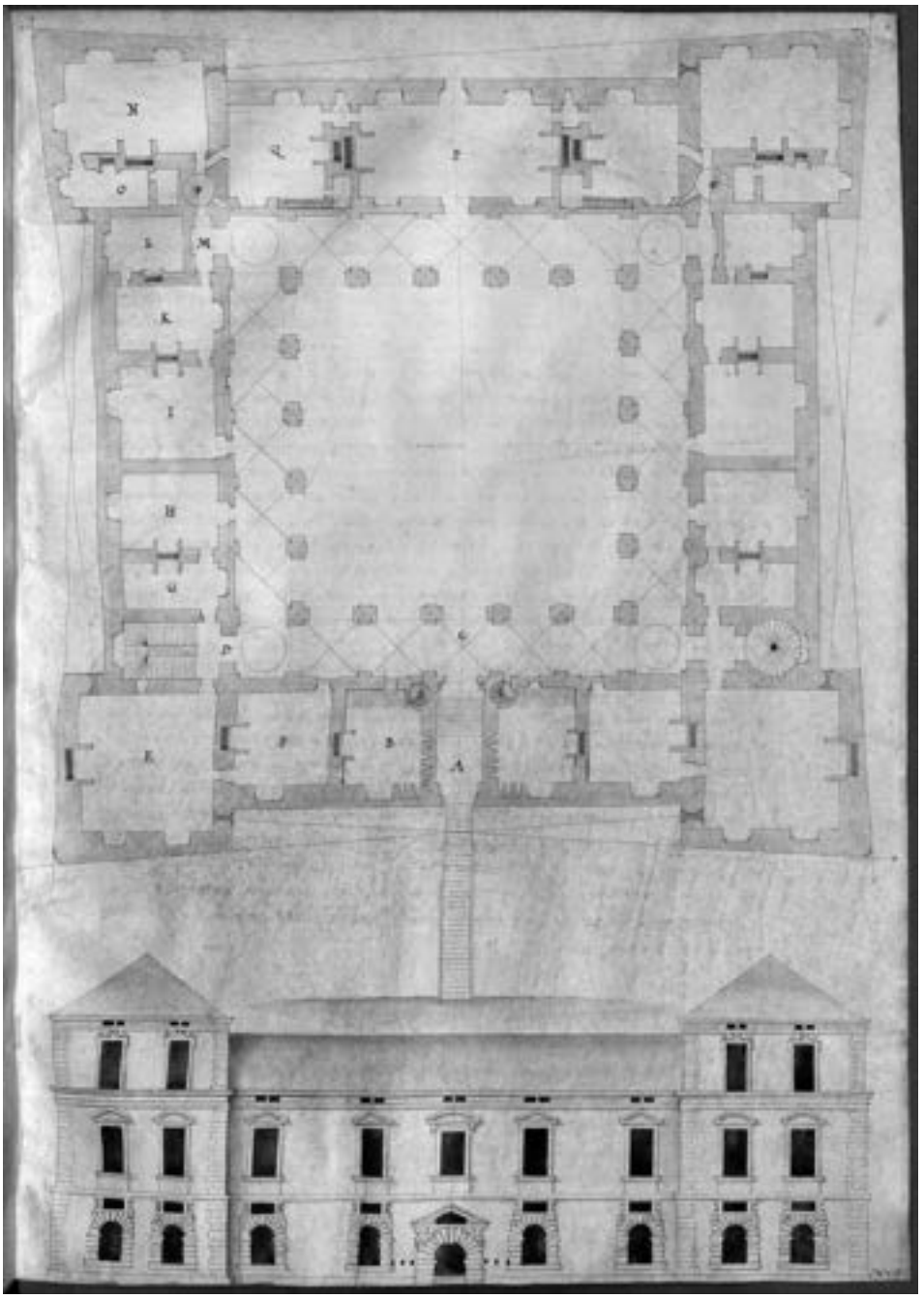


Fig. 3. Sebastiano Serlio, *Della casa del principe illustre in modo di fortezza*, in *Sesto libro d'architettura. Delle habitationi fuori e dentro delle città*, ms. Bayerische StaatsBibliothek, Hss Cod. Icon 189, tav. XVIII.

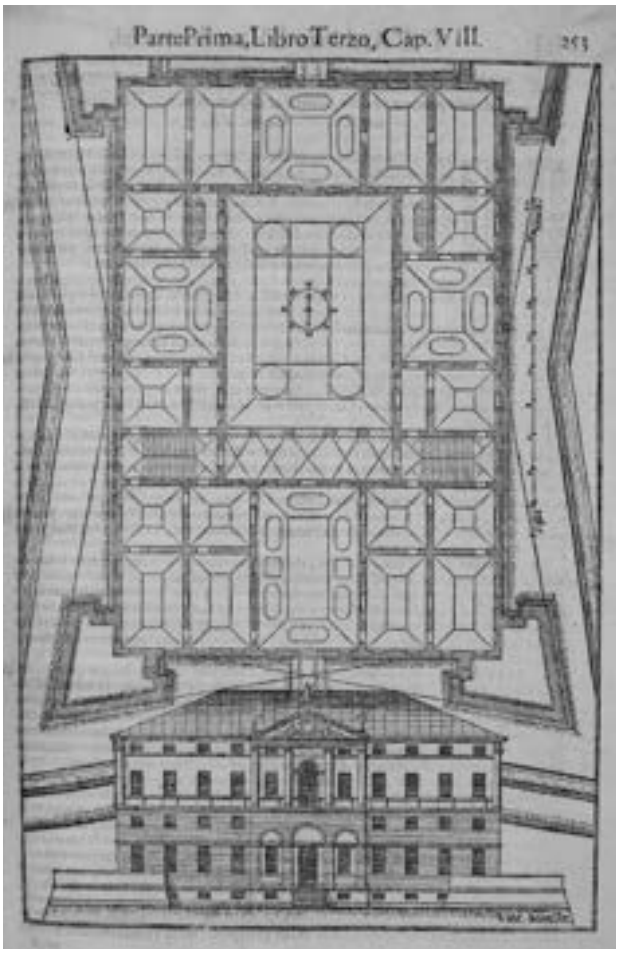
nella pagina a destra

Fig. 4. Vincenzo Scamozzi, Progetto per il 'palazzo in fortezza' di Zbaraż, in *Dell'Idea dell'Architettura Universale*, Venezia 1615, p. 253.

castello come si vede per le linee è tutto guardato dalli suoi fianchi et haverà li suo fossi larghi et profondi con lo suo ponte levaturo» come scrive Serlio nel testo. Peraltro Philibert De l'Orme inserirà nel suo trattato[59] del 1567 la revisione 'in fortezza' di un palazzo a pianta quadrangolare «quasi semblable a celuy de Sainct Maur», a cui aggiunge «terrasses tout autour, boulevart et fossez», configurando i quattro padiglioni angolari in base alla forma del bastione, come nel VI libro di Serlio. Un'altra proposta – in questa prima sezione del trattato che ragiona sui venti e l'esposizione degli edifici – vede invece una villa con quattro padiglioni angolari tradizionali, poggiata però su di una terrazza munita di quattro baluardi ad angolo acuto e inserita in un fossato dal perimetro di stella a quattro punte[60]. Jacques Androuet du Cerceau nel 1582 pubblica il suo *Livre d'Architecture*[61], in cui sono presentati moltissimi esempi di residenze extraurbane guarnite di fossati, con o senza bastioni, tra i quali possiamo citare quelli della tavola XX, che associa all'impianto cruciforme del palazzo su un terrazzamento bastionato a quattro baluardi un grande cortile tondo porticato, sottolineando che è proposto più per curiosità che

59. De l'Orme, 1567, pp. 17-18

60. Ivi, p. 19.
61. Androuet Du Cerceau, 1582.



per la speranza di vederlo costruito, della tavola XXX, similare, ma dove il cortile diviene ovale ed è inglobato in un corpo di fabbrica quadrato, della tavola XXXV, un palazzo ideale tondo, con equivalente cortile, su di un'isola quadrata munita di quattro baluardi, della tavola XXXVI, un più tradizionale castello che occupa con il *corps de logis* metà terrazza bastionata lasciando l'altra metà ai *communs*, al centro di un conveniente fossato[62]. Peraltro Jacques Androuet du Cerceau oltre a fornire una grande quantità di modelli nel suo trattato di architettura aveva documentato la realtà francese attraverso i due volumi[63] de *Les plus excellents bastiments de France*, edito tra il 1576 e il 1579, in cui le residenze extraurbane 'moderne' con fossati e bastioni sono numerose[64], dal caso canonico di Verneuil, al già citato Ancy-le-Franc, al palazzo pentagonale di Maune, evidente parafrasi di Caprarola e delle cittadelle pentagonali poi inserita però in un sistema difensivo rettangolare bastionato, al monumentale progetto per il Castello Reale di Charleval, cinto da fossati, il caso quasi unico di Chenonceau in rapporto al fiume, il Castello di Anet con giardino cinto da fossati e bastionato e ancora Ecouen, Dampierre…

Il tema compare quindi nel 1615 nel trattato di Scamozzi in modo molto chiaro[65]. Il palazzo (fig. 4) presenta due piani nobili, uno terreno e una superiore, entrambi con mezzanelli, il fronte è guarnito di timpano sorretto da paraste, cosa che gli fornisce un carattere di aulicità. In pianta si sviluppa come un rettangolo con corte centrale, il cui lato verso il fronte è guarnito da porticato, come nella proposta di Serlio, con due grandi scaloni agli estremi. La differenza maggiore sta nel rapporto tra fabbrica e difesa: in questo caso i bastioni si limitano a caratterizzare il basamento e non si trasformano in padiglioni ad angolo acuto. La particolarità di questo progetto sta nel committente. Non per un nobile italiano ma per un aristocratico polacco, Cristoforo duca di Sbaras[66] (Zbaraż, oggi in Ucraina) cavallerizzo maggiore del re di Polonia presente a Venezia dove incontra Scamozzi, ed è per lui che l'architetto immagina «un palazzo in fortezza per resistere alle scorrerie» in un sito «quasi in frontiera con i Tartari». Come dice Serlio «tutte le mura s'intendono di buona grossezza, e le stanze in volto per renderle di maggior sicurezza». In realtà questo palazzo a Zbaraż (fig. 5) venne poi costruito tra il 1627 e il 1631 secondo il progetto di Henryk van Peene, autore del palazzo di famiglia a Cracovia. Il carattere di 'palazzo in fortezza' non era un vezzo del committente ma una necessità: l'edificio viene infatti danneggiato dai cosacchi nel 1648 e nel 1675 bruciato dai turchi[67].

L'Europa e il caso polacco-ucraino

In Europa residenze fortificate – dove bastioni e fossati svolgono spesso un ruolo soprattutto formale – vengono realizzate tra Cinquecento e Seicento, si pensi ai numerosi *châteaux* francesi tra cui si possono citare – oltre a quelli presentati dal Du Cerceau – quelli di Breteuil (fine XVI secolo), Blérancourt (1612), Balleroy (1631), e Vaux-le-Vicomte (1656), solo per fare alcuni esempi eclatanti, o – invece – al Palazzo di Jülich (1549), al centro di una vera e propria cittadella a quattro bastioni, costruita nel 1547 da Alessandro Pasqualini[68]. In realtà l'area in cui maggiore sembra essersi diffusa la tipologia del 'palazzo in fortezza' con esempi di grande monumentalità palaziale e militare

62. Ivi, pp. 15-16, 20-21, 24-25, tavv. XX, XXX, XXXV, XXXVI.
63. Androuet Du Cerceau, 1576-1579, 2 voll.
64. Androuet Du Cerceau, 1576, pp. 12-14, 44-52, 53-55, 63; Id., 1579, tavv. 19-22, 30-31 39-44, 45-49, 50-53.
65. Scamozzi 1615, pp. 252-253.
66. Krzysztof Zbaraski, duca di Zbaraż.
67. https://castles.com.ua/zb.html (ultimo accesso: 6/01/2023).
68. Lepage, 2009, p. 246.



è la Confederazione Polacco-Lituana[69], entità geopolitica ora pressoché ignota ai più ma fiorente sino al XVII secolo, che spaziava dalla Polonia, alla Bielorussia, all'Ucraina, alla Lituania. Gli esempi più rilevanti riguardano i siti di Nieśwież (fig. 6), oggi in Ucraina, grande struttura palatina con cinta difensiva bastionata realizzata tra 1583 e 1604 per Nicolao Cristoforo Radziwiłł, di Wiśniowiec (1640 circa), un palazzo con giardino inserito in un'area bastionata a cui si antepone un primo settore anch'esso munito, con fossati e ponti d'accesso e di Rzeszów, dove nel 1667 – a testimonianza della lunga durata di un modello – viene eretto per i Lubomirski un grande palazzo al centro di una struttura difesa da quattro bastioni. Sono tutti esempi in cui il palazzo non insiste sui bastioni ma si sviluppa liberamente al centro dell'area rettangolare protetta, come nel caso tedesco di Jülich. Altre tre residenze mostrano una particolare forma pentagonale con il palazzo al centro: è il caso di Łańcut (già realizzato nel 1610-1620 da Giovanni Battista Falconi e circondato da dalla cinta bastionata da Matteo/Maciej Trapola con Andrea Spezza di Arogno nel periodo 1629-1642), di Nowy Wiśnicz (fig. 7) (con cinta realizzata da Maciej Trapola nel 1615-1621 per Stanislao Lubomirski) e – soprattutto – di Krzyżtopór a Ujazd (figg. 8-9) (1621-1644, per Cristoforo Ossolińsky, con il contributo di Lorenzo Senes nelle fasi terminali), forse il più vicino a Caprarola, una struttura pentagonale bastionata con al centro un monumentale palazzo con corte a pianta curvilinea e maniche più basse lungo i lati del pentagono. La vicinanza con Caprarola, su moltissimi aspetti – compreso il rapporto con il giardino – è sottolineata con forza da Stanisław Mossakowski nel suo studio sui 'palazzi in fortezza polacchi', anche in ragione del soggiorno in Italia (Firenze, Roma, Bologna, Padova) del committente avvenuto nel 1608[70]. L'edificio più rilevante, però, in cui di nuovo – come nelle proposte di Serlio, l'edificio residenziale si innesta sul sistema bastionato, è quello di Pidhirsti (Podhorce), tra Brody e Leopoli (fig. 10): realizzato per il Grande Etmano della corona polacca, Stanislav Koniecpolski dall'architetto francese Guillaume Le Vasseur de Beauplan nel 1637-1645 presenta una struttura basamentale quadrata, in pietra, con quattro grandi bastioni. L'edificio occupa uno dei due lati corti con due grandi padiglioni angolari poggiati sui due bastioni, pur senza seguirne il disegno acuto in pianta. L'impianto è grandioso, le strutture difensive fanno parte di un insieme di terrazzamenti collegati da scale monumentali che strutturano i piani di un giardino, in asse alla corte d'onore (racchiusa dai quattro bastioni) un viale si collega a una chiesa di palazzo posta a una certa distanza. Il nome dell'architetto suggerisce una possibile fonte nella trattatistica cinquecentesca francese, lo schema di Podhorce non è

69. Sulla serie di residenze, datazioni e architetti si veda Legendiwicz, Marcinów, 2021.

70. Mossakowski, 2005, pp. 141-145.

nella pagina a sinistra

Fig. 5. Zbaraż, Castello (Henryk van Peene, 1627-31), veduta della cinta (fotografia Konstantin Brizhnicenko, 2016, Creative Commons).

Fig. 6. Nieśwież, Castello (cinta bastionata 1583-1604), veduta della corte del palazzo (fotografia Dmitry Gerasimov, 2012, Creative Commons).

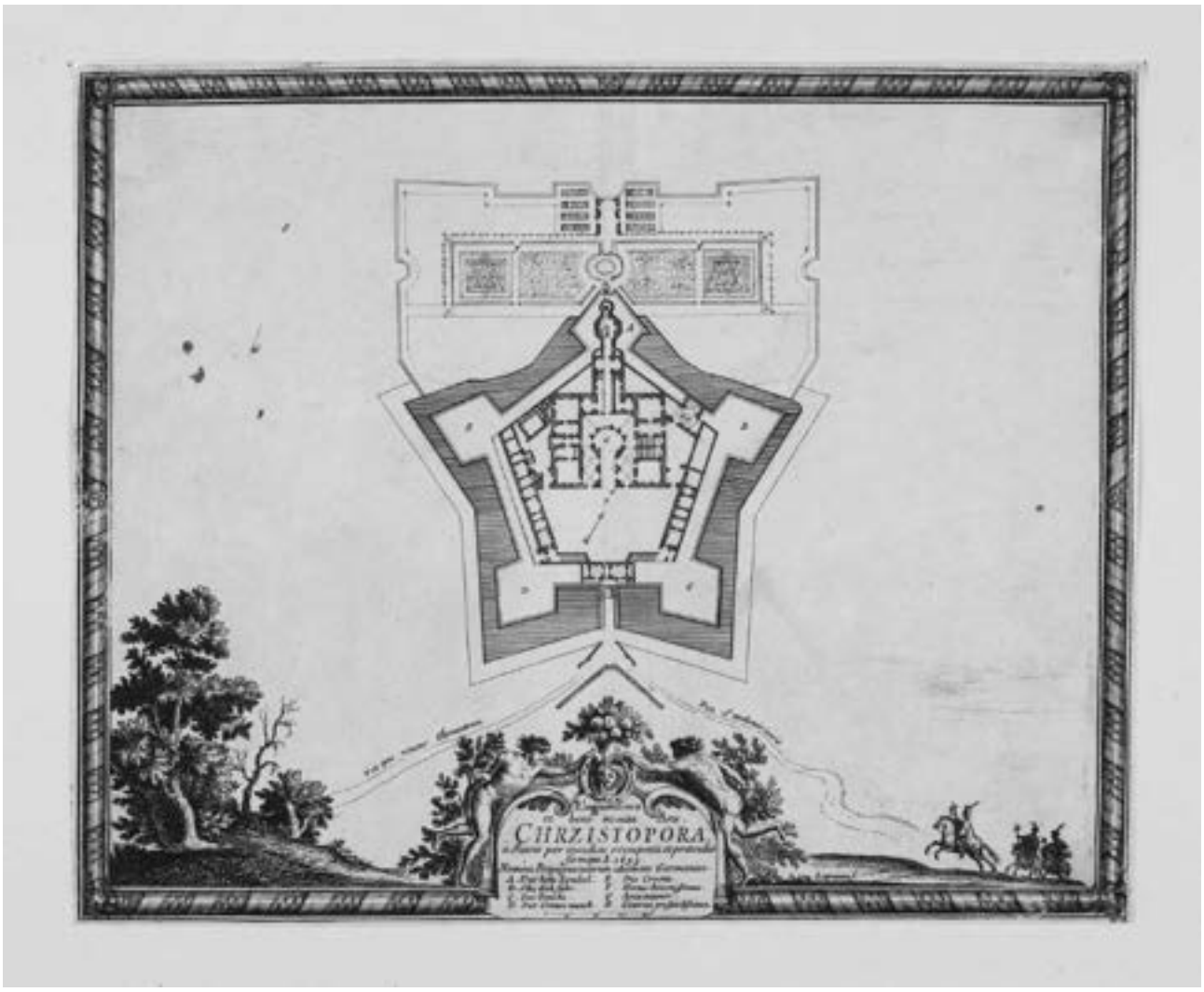
Fig. 7. Nowy Wiśnicz, Castello (cinta bastionata di Matteo Trapola, 1615-21), veduta aerea (Kavior, 2007, Creative Commons).





troppo distante dalla proposta della tavola XXXV del trattato di Jacques Androuet du Cerceau pubblicato nel 1582, *Livre d'Architecture*. Il carattere francese del complesso è rimarcato da Stanisław Massakowski[71], sottolineando le analogie con il Luxembourg di Salomon de Brosse e proposte nel volume di Jacques Perret[72], ma attribuendone invece il progetto ad Andrea dell'Acqua, realizzato dal capomastro Nicolao Silvestri e dall'ingegnere Johann Ludwig von Wohlzogen. Si insiste comunque sulle analogie con Caprarola per ciò che riguarda i bastioni-terrazzo e l'uso dell'ordine sovrapposto nel trattamento delle facciate. Peraltro, nel saggio[73] di Piotr Lasek sui 'palazzi in fortezza' nel Seicento polacco al caso di Podhorce e ad altri siti nazionali come Zamość (città ideale fortificata con palazzo, 1587-1605, Bernardo Morando) e Krzyżtopór, è, come sempre, associato quello di Caprarola.
Gli studi[74] fatti da Andrzej Legendiwicz e Aleksandra Marcinów sul castello di Prószków hanno cercato di approfondire le ricerche precedenti inserendolo con-

71. Ivi, pp. 145-147.
72. Perret, 1601.
73. Lasek, 2008.
74. Legendziwicz, Marcinów, 2021.





sapevolmente nel contesto dei 'palazzi in fortezza' polacchi, anche confrontandolo con il caso di Caprarola. Realizzato tra 1563 e 1571 dal barone Jerzy Prószkowski, con quattro torri di cui due con pianta a deltoide, definendone la forma ancor oggi mantenuta, pur con l'aggiunta di due altre torri, più alte, in epoca barocca (1677-1686). La costruzione segue il trend dei 'palazzi in fortezza' sviluppatosi in Boemia

nella pagina a sinistra



Fig. 8. Ujazd, Castello di Krzyżtopór (1621-44), *Elegantissima et bene munita Arx Chriztopora a Suecis occupata et praesidio firmata A. 1656* […] *Lapont fecit, incisione in Samuel Pufendorf, De rebus a Carolo Gustavo Sueciae Rege gesti* […], Norimberga 1696 (Biblioteka Narodowa, Warszawa, G.10978/II, https://polona.pl).

Fig. 9. Ujazd, Castello di Krzyżtopór (1621-44, Lorenzo Senes e altri), veduta della corte centrale (https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Nova, 2014, Creative Commons).



Fig. 10. Pidhirsti (Podhorce), Castello (Guillaume Le Vasseur de Beauplan, 1637-45), veduta del fronte d'ingresso / veduta del fronte verso il giardino (10a Rbrechko, 2018, Creative Commons) / (10b Haidmac, 2015, Creative Commons).

sotto il regno di Ferdinando I. Tra il 1540 e il 1563 viene eretto il castello di Kacelove, tra il 1553 e il 1588 quello di Nalahozeves, con quattro torri bastionate, probabile modello per Prószków. Il modello del 'palazzi in fortezza' diviene comune in Slesia, ma dopo la costruzione di Prószków mostra con chiarezza due elementi di innovazione: i bastioni e il cortile con portico e loggia sovrastante, di evidente importazione italiana. Il tema del cortile porticato emerge in effetti in Polonia con l'arrivo di architetti italiani chiamati da Sigismondo I per rinnovare il castello di Wawel a Cracovia (1502-1536). Lo studio cita come esempi italiani di 'palazzo in fortezza' quelli di Alviano (1520)[75] e Caprarola. Oltre ai palazzi di Nowy Wiśnicz, Krzyżtopór e Łańcut prima citati, tutti realizzati tra fine Cinquecento e primo Seicento, e il primo della serie, quello di Baranów (Santi Gucci, 1591-1606, per Andrea Leszczyński), ancora privo di bastioni, un'importante serie di 'palazzi in fortezza' sono quelli realizzati sui confini orientali per difendere le terre da scorrerie di cosacchi, tartari e turchi e da rivolte rutene: Brody (1630-35), Złoczów (1634), Dubno (1630), Birzca (fine Cinquecento, 1636-1640),

75. Mosca, 2018: realizzato nel 1495, caratterizzato da un cortile con portici e logge, e da quattro torrioni angolari circolari.

Olka (1640), Biała Podlaska (1630) oltre ai già citati Rzeszów, Nieśwież e Zbaraż. Per Legendiwicz e Marcinów il castello di Prószków risulta non solo il primo 'palazzo in fortezza' della Polonia ma anche della Slesia.

Conclusioni

Le riflessioni sul 'palazzo in fortezza' e le sue variazioni di villa prendono origine sulla scia di Antonio da Sangallo il Giovane in area farnesiana, per poi definirsi nei progetti di Baldassarre Peruzzi e Vignola e condensarsi – come emblema – nel palazzo di Caprarola, che diviene riferimento pur nella complessità delle due fasi costruttive. Marcello Fagiolo riporta le chiare parole dell'Arditio: «io mi ritrovo ad averlo nominato hora rocca, hora palazzo, è da sapere che questo edificio ritiene in sé insieme forma di palazzo, e di fortezza»[76]. Il modello di Caprarola, pur declinato in varie forme, si diffonde in aree europee centro-orientali, potendo così affermare che una matrice migra dalla Tuscia fino ai confini orientali della Confederazione polacco-lituana, divenendo anche un evidente strumento di lettura storiografica. Un tema rilevante che ha avuto recentemente una sessione dedicata nell'ambito del convegno EAHN del 2014[77], dove, però, Caprarola e l'area laziale non giocano un ruolo nelle analisi. Caprarola, però, è un riferimento simbolico, modello pervasivo, che raggiunge la Russia e il XIX secolo. Nel *parallèle* dei palazzi reali europei di Percier e Fontaine[78] viene presentata una residenza condizionata dal tema della sicurezza il cui rapporto con il 'palazzo in fortezza' di Caprarola è chiaramente sottolineato dagli stessi architetti di Napoleone: si tratta del Palazzo Mikhailovsky di San Pietroburgo, fatto realizzare dall'imperatore Paolo I di Russia, particolarmente timoroso di un attentato. Come ricorda Dmitri Shvidkovski[79], i primi progetti, redatti sin dal 1784 da un ignoto architetto francese e da Vasily Bazhenov sembra si riferissero a Chantilly, mentre quelli redatti da un altro ignoto architetto italiano avevano il cortile pentagonale, in diretto riferimento a Caprarola. Estremamente attento alla dimensione militare, l'imperatore Paolo, scartati i precedenti progetti, affida infine all'architetto Vincenzo Brenna la realizzazione del palazzo, il cui cantiere si apre il 26 febbraio 1797. Concepito come una fortezza, il grande edificio era circondato da fossati, difeso da cannoni e accessibile solo per mezzo di ponti levatoi. Il grande cortile da pentagonale era stato ridisegnato come un ottagono. Nonostante questi accorgimenti Paolo I viene assassinato proprio nel palazzo il 1° marzo 1801.

76. Fagiolo, 2007, p. 107.
77. Rosso, 2014, pp. 33-91.
78. Percier, Fontaine, 1833, pp. 213-221.
79. Shvidkovski, 2007, pp. 288-289, 293-295.

Bibliografia

Adams, 2000 = Adams N., «U775A recto», in Frommel C.L., Adams, 1994-2000, vol. II, pp. 149-150.

Adorni, 2005 = Adorni B., «Legami documentari di Vigola con la villa del cardinale Francesco Gambara a Bagnania e con la Villa Catena di Torquato Conti duca di Poli», in: Frommel S. (a cura di), *Villa Lante a Bagnaia*, Milano: Electa, 2005, pp. 94-97.

Alessi, 2016 = Alessi A., «Il complesso di Papacqua a Soriano nel Cimino: nuove ipotesi sul palazzo di Cristoforo Madruzzo», *Biblioteca e Società*, 1-4, pp. 30-37.

Antonucci, 2008 = Antonucci M., «Un palazzo costruito come una fortezza, La rocca di Montefiascone dal medioevo agli interventi del Sangallo», *Quaderni di Storia dell'Architettura*, fasc. 51, 2008, pp. 59-68.

Azzi Visentini, 1995 = Azzi Visentini M., *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano: Electa, 1995.

Belli Barsali, 1975 = Belli Barsali I., *Ville della campagna romana*, Milano: Rusconi, 1975.

Benocci, 2012 = Benocci C., *Pietro da Cortona e la villa di Castel Fusano dai Sacchetti ai Chigi*, Roma: Artemide, 2012.

Bocchi, 1989 = Bocchi R., *Trento. Interpretazione della città*, Trento: Arti grafiche Saturnia, 1989.

Burgassi, 2022 = Burgassi V., *Il Rinascimento a Malta. Architettura e potere nell'Ordine di San Giovanni di Gerusalemme*, Firenze: Olschki, 2022.

Burgassi, 2024 = Burgassi V., «La rocca Ubaldesca di Sassocorvaro come palazzo fortificato», in Frommel S., Capriotti G., Pappagallo F., Burgassi V., Castelletti C. (a cura di), *Le Marche e l'Adriatico nel Quattrocento. Arte e architettura tra eredità gotica e Rinascimento dell'antico*, Sant'Arcangelo di Romagna: Maggioli Editore, 2024, pp. 108-127.

Burns, 2012 = Burns H., *La villa italiana del Rinascimento*, Vicenza: Colla Editore, 2012.

Ceci, 2019 = Ceci F., «Soriano del Cimino, Villa Madruzzo-Palazzo Chigi-Albani. Le fontane cinquecentesche di Papaqua e il cardinal Cristoforo Madruzzo: novità e interpretazioni», in: Ceci F., Pandimiglio F. (a cura di) *Ville, palazzi e castelli nella Tuscia viterbese tra XV e XVII secolo: natura, mitologia e alchimia*, atti del convegno (Soriano nel Cimino, 22 settembre 2018), Terni: Archeoares, 2019, pp. 9-40.

Chiabò, Gargani, 2003 = Chiabò M., Gargano M. (a cura di), *Le rocche alessandrine e la rocca di Civita Castellana*, atti del convegno (Viterbo, 19-21 marzo 2001), Roma: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2003, pp. 89-100.

Cornaglia, 2021 = Cornaglia P., «Filippo Juvarra tra Stoccolma e Berlino. I progetti per le nuove sedi del potere regio: Palazzo Madama e il Castello di Rivoli», in: Devoti C. (a cura di), *Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours. Stato, Capitale, Architettura*, Firenze: Olschki Editore, 2021, pp. 449-473.

De l'Orme, 1567 = De l'Orme P., *Le premier tome de l'architecture*, Paris: chez Federic Morel, 1567.

Di Mauro, 2017 = Di Mauro L., «Palazzi sull'acqua nel XVI e XVII secolo», in: Belli P. (a cura di), *Palazzo Donn'Anna. Storia, arte e natura*, Torino: Allemandi, 2017, pp. 71-89.

Du Cerceau, 1576-1579 = Du Cerceau J.A., *Les plus excellents bastiments de France*, Paris, 1576-1579.

Du Cerceau, 1582 = Du Cerceau J.A., *Livre d'Architecture,* Paris, 1582.

Fagiolo, 2007 = Fagiolo M., *Vignola, l'architettura dei principi*, Roma: Gangemi, 2007.

Fagliari Zeni Buchicchio, 1986 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T, «Contributo all'attività di Antonio da Sangallo il Giovane a Civitavecchia, Gradoli e Castro», in: Spagnesi G. (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), Roma: Centro Studi per la Storia dell'Architettura, 1986, pp. 249-257.

Fagliari Zeni Buchicchio, 2002a = Fagliari Zeni Buchicchio F.T, «Palazzo Farnese a Caprarola», in: Tuttle, Adorni, Frommel C.L., Thoenes, 2002, pp. 210-214.

Fagliari Zeni Buchicchio, 2002b = Fagliari Zeni Buchicchio F.T, Scheda 90, in: Tuttle, Adorni, Frommel C.L., Thoenes, 2002, pp. 215-16.

Faliva, 2010 = Faliva A. (a cura di), *Ville del Rinascimento padano. I Bastioni, il Portico e la Fattoria*, catalogo della mostra (Cremona, Palazzo Roncadelli-Manna, 8 ottobre-23 dicembre 2010), Milano: Electa, 2010.

Fiore, 1986 = Fiore F.P., «Episodi salienti e fasi dell'architettura militare di Antonio da Sangallo il Giovane», in: Spagnesi G. (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), Roma: Centro Studi per la Storia dell'Architettura, 1986, pp. 331-347.

Frommel C.L., 1994 = Frommel C.L., « "Living all'antica" Palaces and villas from Brunelleschi to Bramante», in: Millon H., Magnago Lampugnani V. (a cura di), *The Reanaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The representation of architecture*, Milano: Bompiani, 1994, pp. 183-203.

Frommel C.L., 2002 = Frommel C.L., *Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale*, in: Tuttle R., Adorni B., Frommel C.L., Thoenes C., 2002, pp. 39-59.

Frommel C.L., Adams, 1994-2000 = Frommel L., Adams N. (a cura di), *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle*, 2 voll., Cambridge: MIT Press, 1994-2000.

Frommel S., 2005 = Frommel S., «Piacevolezza e difesa: Peruzzi e la villa fortificata», in: Frommel C.L., Bruschi A., Burns. H, Fiore F.P., Pagliara P.N. (a cura di), *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, Venezia: Marsilio, 2005, pp. 333-351.

Garofalo, Scaduto, 2014 = Garofalo E., Scaduto F*., Fortified palaces in Early Modern Sicily: Models, Image Strategy, Functions*, in: Rosso, 2014, pp. 35-47.

Ghisetti Giavarina, 1986 = Ghisetti Giavarina A., «La rocca Paolina di Perugia. Note sull'opera di Antonio da Sangallo», in: Spagnesi G. (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), Roma: Centro Studi per la Storia dell'Architettura, 1986, pp. 393-403.

Gordiani A., 2013 = Gordiani A., «Riflessioni sulla committenza storica e sull'attuale degrado della Villa Catena di Poli», *Bollettino telematico dell'Arte*, 8 giugno 2013, n. 680.

Gordiani R., 1994 = Gordiani R., *Una comunità del Lazio in epoca moderna. Poli tra '500 e '700. Roma*, Tivoli: Editrice Comune di Poli, 1994.

Grattarola, 2019 = Grattarola M., «Vignanello. Introduzione alla storia e allo sviluppo del castello Marescotti Ruspoli», *La Loggetta*, autunno 2019, pp. 111-113.

Grattarola, 2020 = Grattarola M., «Il giardino del Castello Ruspoli I parte», *La Loggetta*, autunno 2020, pp. 118-120.

Gualdieri, 1968-1979 = Gualdieri E., «Studi Sangalleschi: precisazioni sul palazzo Farnese di Gradoli», *Bollettino Centro Studi*, 1968-1979, pp. 93-96.

Lasek, 2008 = Piotr Lasek, «Realna wartosc obronna zalozen w typie palazzo in fortezza z terenow rzeczpospolitej w switle zasad sztuki fortyfikacyjnej XVIII wieku», *Zeszty archeologiczne i humanistycne warszawskie*, Warszawa, 2008, pp. 141-147.

Legendziwicz, Marcinow, 2021 = Legendziwicz A., Marcinow A., *The Castle in Proszkow as an example of Palazzo in Fortezza Architecture Trend in Poland*, mdpi.com, 2021, 10, 21, https://www.mdpi.com/2076-0752/10/2/21.

Lepage, 2009 = Lepage J.D.G.G., *French fortifications 1715-1815. An illustrated history*, Jefferson: McFarland, 2009.

Matteucci, 1995 = Matteucci A.M., «Villa Albergati. Originalità dell'architettura barocca emiliana», in: Mignardi G., Ravenna M. (a cura di), *Le magnifiche stanze. Paesaggio, architettura, decorazione e vita nella villa palazzo degli Albergati a Zola*, Bergamo: Edizioni Bolis, 1995, pp. 55-91.

Mosca, 2018 = Mosca G*.,* «"Un palazzo fatto in modo di fortezza". Il castello di Alviano tra XV e XVI secolo», in: Irace M. (a cura di), "*Impaziente della quiete". Bartolomeo di Alviano, un condottiero nell'Italia del Rinascimento (1455-1515)*, Bologna: Il Mulino, 2018, pp. 181-198.

Mossakowski, 2005 = Mossakowski S., «I "Palazzi in fortezza" all'italiana nella Polonia del '600», *Barocco: storia, letteratura, arte*, 1, 2005, pp. 137-162.

Nibby, 1848 = Nibby A., *Analisi storico-topografico-antiquaria della Carta de' contorni di Roma*, Roma: Tipografia delle Belle Arti, 1848.

Nicolò, 2004 = Nicolò R., «La villa di Marcello Cervini a Vivo d'Orcia», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 43, 2004, pp. 51-74.

Pandimiglio, 2019 = Pandimiglio F., «Il castello Ruspoli di Vignanello e il suo Giardino Segreto», in: Ceci F., Pandimiglio F. (a cura di), *Ville, palazzi e castelli nella Tuscia viterbese tra XV e XVII secolo: natura, mitologia e alchimia*, atti del convegno (Soriano nel Cimino, 22 settembre 2018), Terni: Archeoares, 2019, pp. 165-190.

Percier, Fontaine, 1833 = Percier C., Fontaine P.F.L., *Résidences de Souverains*, Paris: Imprimerie Didot, 1833.

Perret, 1601 = Perret J., *Des fortifications et artifices. Architecture et perspective de Iaques Perret*, Paris, 1601.

Petrucci, 2019 = Petrucci F., «Palazzo Chigi-Albani detto Villa Papacqua a Soriano del Cimino», *Lazio ieri e oggi*, 1-3, 2019, pp. 3-17.

Rosso, 2014 = Rosso M. (a cura di), *Investigating and Writing Architectural History: Subjects, Methodologies and Frontiers.*

Papers from the Third EAHN International Meeting (Torino, Castello del Valentino, 19-21 giugno 2014), Torino: Politecnico di Torino, 2014.

Scaduto, 2010 = Scaduto F., «La lunga tradizione delle residenze fortificate in Sicilia (XVI-XVIII secolo», in: Fagiolo M. (a cura di), *Residenze nobiliari: Italia Meridionale*, Roma: De Luca, 2010, pp. 343-350.

Scamozzi, 1615 = Scamozzi V., *Dell'Idea dell'Architettura Universale*, Venezia: 1615.

Seražin, 2014 = Seražin H., «Seventeenth-Century Fortified Villas in the County of Gorizia with Residences Modelled on the Type of a Venetian Palace with Corner Towers», in: Rosso, 2014, pp. 81-91.

Shvidkovski, 2007 = Shvidkovski D., *Russian Architecture and the West*, New Haven: Yale University Press, 2007.

Tuttle, Adorni, Frommel C.L., Thoenes, 2002 = Tuttle R., Adorni B., Frommel C.L., Thoenes C. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano: Electa, 2002.

Vinardi, 1996 = Vinardi M.G., «Il nuovo palazzo di Filippo d'Agliè», in: Biancolini D., Vinardi M.G. (a cura di), *Il Castello di Agliè. Alla scoperta della Cappella di San Massimo*, Torino: Celid, 1996, pp. 26-41.

Abstract (IT)

Le riflessioni sul 'palazzo in fortezza' e le sue variazioni di villa prendono origine dalle esperienze di Antonio da Sangallo il Giovane in area centro-italiana, per poi definirsi nei progetti di Baldassarre Peruzzi e Vignola e condensarsi – come emblema – nel palazzo di Caprarola, che diviene un riferimento internazionale, pur nella complessità delle due fasi costruttive. Affermatosi anche nella trattatistica cinquecentesca e di primo Seicento (Serlio, De l'Orme, Du Cerceau, Scamozzi) il modello si diffonde in aree europee centro-orientali, potendo così affermare che una matrice, pur articolandosi in diverse soluzioni, migra dalla Tuscia fino ai confini orientali della Confederazione polacco-lituana. Caprarola, inoltre, gioca un evidente ruolo di riferimento nelle analisi della storiografia contemporanea in quest'area.

Abstract (EN)

The debate and the experiences on the 'palazzo in fortezza' and its variations about the villa type find their starting point in the experiences of Antonio da Sangallo the Younger in the central Italian area, then they are defined in the projects of Baldassarre Peruzzi and Vignola and finally condensed – as an emblem – in the Caprarola palace, which becomes an international reference, despite the complexity of the two construction phases. Discussed also in sixteenth- and early seventeenth-century treatises (Serlio, De l'Orme, Du Cerceau, Scamozzi), the 'palazzo in fortezza' spreads in central-eastern European areas, thus being able to affirm that a model migrates from Tuscia to the eastern borders of the Polish - Lithuanian Commonwealth. The Caprarola palace plays a major role, as a reference, in contemporary studies about the topic in that area.

Parole chiave (IT)

'Palazzo in Fortezza', Caprarola, Polonia, Sebastiano Serlio, Vincenzo Scamozzi

Keywords (EN)

'Palazzo in Fortezza', Caprarola, Poland, Sebastiano Serlio, Vincenzo Scamozzi

Profilo biografico (IT)

Paolo Cornaglia, Architetto, Dottore di ricerca in Storia e critica dei Beni architettonici e ambientali, è professore associato di Storia dell'architettura presso il Politecnico di Torino, DAD. Svolge attività di ricerca sul tema della residenza nobiliare e di corte dal XVII al XIX secolo, focalizzando gli ambiti dell'architettura, della distribuzione, della decorazione e dei giardini, su cui ha pubblicato saggi, articoli e monografie. È membro del Comitato scientifico del Centro Studi del Consorzio delle Residenze Reali Sabaude.

Le ville cardinalizie nella Tuscia di un imperiale trentino e di un inquisitore bresciano: Cristoforo Madruzzo a Papacqua (Soriano nel Cimino) e Giovanni Francesco Gambara a Bagnaia

CARLA BENOCCI

Il 'Secco', familiare del cardinale Cristoforo Madruzzo, scrive una lettera il 1° luglio 1560 al suo signore, in partenza per Bressanone, pregandolo «di servirsi di me a Roma in qualche suo negotio… a quella corte piena de spirti inquieti, comparerò su quella fera di Roma non per comperar o vender ma per star a veder il flusso e reflusso di quelle onde ambitiose ch'hora afondano altrui nel profondo inferno, hor alzano in cielo»[1]. Si tratta di un giudizio drastico ma adeguato sull'ambiente della corte pontificia, decisamente internazionale ma conflittuale come pochi. Il cardinale Madruzzo condivide ampiamente questa opinione, ribadita anche a proposito della scarsità di persone 'da bene' nella città pontificia, e fa comprendere la scelta di affidare la sua visione del mondo non tanto alla residenza romana (peraltro più volte mutata fino al Palazzo detto dei Penitenzieri) ma alla sua amatissima Villa a Soriano nel Cimino. Da facoltoso aristocratico trentino qual è, legato in modo speciale alla sua patria, ricerca altresì un ambiente che gli ricordi le rocce e i corsi d'acqua in cui è vissuto, con il 'fresco' clima molto gradito e i cibi non così dissimili da quelli della sua tavola nordica, abbondante di carni, salumi e vini pregiati. Soriano si rivela quindi il luogo più appropriato, anche per un altro motivo, di strategia politica e di affermazione del suo modello di vita, ben diverso da quello romano. Non lontano, infatti, è la magnifica proprietà del cardinale Alessandro Farnese, Caprarola, e il confronto tra i due personaggi, che hanno studiato all'università di Bologna, si mantiene costante: entrambi ricchissimi e potenti, sono legati da una stima reciproca, che induce Farnese a raccomandare a Madruzzo Onofrio Panvinio per un appoggio presso la corte imperiale e a richiedere aiuto proprio al cardinale trentino con una lettera del 29 ottobre 1554, a seguito delle travagliate vicende della sua famiglia, con la morte del padre e la perdita di Piacenza.

Tuttavia, ancora più decisa è la rivalità tra i due, soprattutto in materia di imprese architettoniche quali la Villa di Papacqua per il cardinale trentino e la dimora di Caprarola per Farnese. Madruzzo conosce bene i luoghi almeno dal 1548, anche per l'amicizia con Vicino Orsini, che fa incidere in prossimità della Casetta pendente del Sacro Bosco di Bomarzo una dedica al cardinale; dal 1559 quest'ultimo segue le vicende sempre più drammatiche di Giovanni Carafa, osservando con attenzione i suoi feudi di Soriano, Gallese e Bassano in Teverina, e nel 1560 il suo familiare Antonio Ottoni lo tiene costantemente informato sulle possibilità di acquisto, nonostante vi sia «un gagliardo competitore che credo che sia per essere il cardinale Farnese, il quale per aventura non vorebbe un uccello sì grosso vicino allo stato loro»[2]. Il cardinale trentino dimostra comunque una notevole capacità diplomatica e strategica, senza inimicarsi alcuna fazione, e con l'elezione al soglio pontificio del milanese Pio IV Medici il 25 dicembre 1559 e il matrimonio nel 1560 della nipote Margherita Altemps con Fortunato Madruzzo, nipote del cardinale, quest'ultimo può contare su un doppio appoggio, dell'imperatore e del papa, ben più del rivale Farnese. Come osserva il vescovo di Tortona in una lettera a Madruzzo del 22 giugno 1560, «mi rendo certo che con ogni minima instantia che di nuovo vostra signoria illustrissima ne faccia a nostro signore ne serà gratificata, et otterrà tutto quello che la vorrà, sì che sia servita di volerlo fare, et dare a tutti noi questa consolatione»[3]. Pio IV approva con *motu proprio* del 6 ottobre 1560 l'acquisto di Gallese e Soriano da parte del cardinale trentino e il 19 ottobre dello stesso anno è stipulato il contratto con il cardinale Giovanni Carafa.

Da allora in poi Madruzzo dedica a Soriano ogni attenzione, sia per dotare il luogo di nuovi servizi, quali

1. Archivio di Stato di Trento, Archivio del Principato Vescovile di Trento, Corrispondenza Madruzziana, b. 8, fasc. 21, cit. in Benocci, 2018, p. 173: per le citazioni documentarie riportate nel testo e per l'analisi complessiva della villa di Papacqua si rinvia a questo volume, alla bibliografia e alle fonti ricordate di seguito.

2. Cit. in ivi, p. 18.

3. *Ibid*.



Fig. 1. Gaspar van Wittel (1653-1736), *Veduta di Soriano nel Cimino con la villa di Papacqua*, Roma, Quadreria di Villa Albani, inv. 6, 1716 (Benocci, 2018, p. 149).

nella pagina a destra

Fig. 2. *La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino in una cartolina del 1900* (Benocci, 2018, p. 149).

Fig. 3. Leone Leoni (attr.), *La fontana della Natura all'ingresso del Casino della villa di Papacqua a Soriano nel Cimino*, 1561 (Benocci, 2018, p. 53).

strade e una fontana pubblica, con un'adeguata attenzione alle esigenze pratiche della comunità locale, sia per edificarvi una villa assolutamente diversa dalle altre della Tuscia, divenuta ormai il *Gotha* delle dimore cardinalizie, luoghi di libertà e di varietà eccellenti nei modelli proposti. Comunica le sue idee al cardinale Farnese in varie lettere, dove si esercita in un sapiente uso di modalità retoriche classiche, con cui si espongono con raffinata quanto non veritiera modestia le caratteristiche della sua 'spelonca', delle sue fontane e dell'abbondanza di acque, contrapponendole alla magnificenza delle fabbriche farnesiane, giudizio espresso sempre dal cardinale anche nella corrispondenza con il granduca Cosimo I de Medici e con Alfonso II d'Este, specificando in quest'ultimo caso che si tratta di «ruvide spelonche». In sintesi, questa è la definizione prediletta per la sua ardita villa, addossata alla roccia delle pendici dell'altura su cui sorge Soriano, riprodotta da Gaspar van Wittel nel 1716, con alcune innovazioni introdotte dal cardinale Annibale Albani (fig. 1), attraversata da abbondante acqua, utilizzata in fontane e cascate e raccolta in un bacino sottostante. È tutt'altro che una modesta definizione: allude alla spelonca o magnifico antro scavato nella roccia, con ninfeo, parte di una grandiosa villa a Sperlonga dell'imperatore Tiberio, luogo di delizie e di banchetti, ricordata da Svetonio[4], da Tacito[5] e da Strabone[6], celebre anche per la frana di una parte della roccia sui convitati durante un banchetto nel 26 d.C., dal quale l'imperatore si salva grazie alla protezione di Seiano, riferimento classico certamente noto al coltissimo cardinale trentino.

Il percorso dalla cittadina all'interno della dimora cardinalizia è sapientemente progettato, con filtri adeguati rappresentati da una sorta di propilei, che indirizzano il visitatore offrendo visioni suggestive su strapiombi pittoreschi, e gli ospiti sono invitati a proseguire nel cammino da una successione di angoscianti mascheroni, dai quali zampilla l'acqua che segna la via verso l'ingresso, fino alla grandiosa fontana scolpita nella roccia in prossimità di quest'ultimo, individuata come straordinario fondale del viale (fig. 2). Non semplice è l'interpretazione di questo arredo: testo autorevole e quasi contemporaneo è il volume di Vincenzo Cartari, *Imagini con la sposizione dei dei degli antichi*, stampato per la prima volta a Venezia nel 1556 e dedicato al grande amico di Madruzzo, Luigi d'Este. Protagonista di questa scenografia (fig. 3) è una satiressa sdraiata su un cuscino, sul cui bordo sono incise ripetutamente due lambda intrecciate, cifre usate come sua firma dallo scultore Leone Leoni nelle sue opere, le quali si individuano chiaramente sul collo del drago del Sacro Bosco di Bomarzo; questa sigla consente di attribuire a lui e alla sua scuola le due fontane principali della villa, anche per i suoi stretti rapporti con Madruzzo e con il suo ambiente culturale, in cui è prevalente la cultura spirituale e artistica legata a Michelangelo. La figura femminile è circondata da satirelli e al di sopra compare un satiro con due capre, in una composizione comprendente anche un albero con un serpente avvolto intorno al tronco, richiamo sia alla tentazione biblica di Eva che al tempo che tutto avvolge e divora, ma anche emblema di Esculapio e quindi di rinascita; compaiono altresì una civetta, simbolo di saggezza attribuito a Minerva,

4. Tiberio, 39.
5. *Annales*, IV, 59.
6. *Geographika*, V, 3, 6.

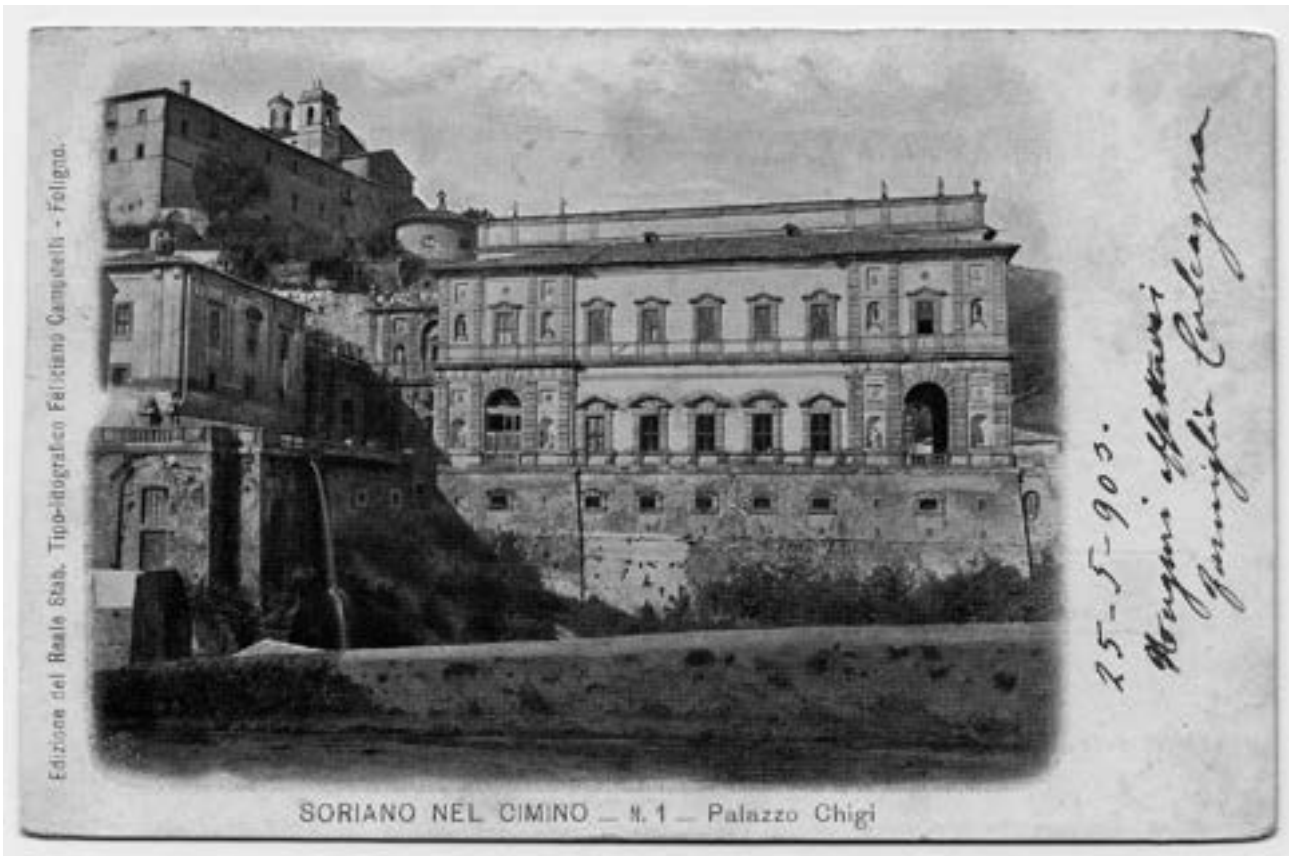

Edizione del Reale Stab. Tipo-Litografico Feliciano Campitelli - Foligno.
SORIANO NEL CIMINO — N. 1 — Palazzo Chigi
25-5-903.







Fig. 4. Bolognino Zaltieri, *L'Eternità*, in V. Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi*, Venetia: Valgrisi, 1571 (Benocci, 2018, p. 52).

Fig. 5. Leone Leoni e scuola (attr.), *La fontana di Mosè all'uscita del Casino della villa di Papacqua a Soriano nel Cimino*, 1561 (Benocci, 2018, p. 64).

nella pagina a destra

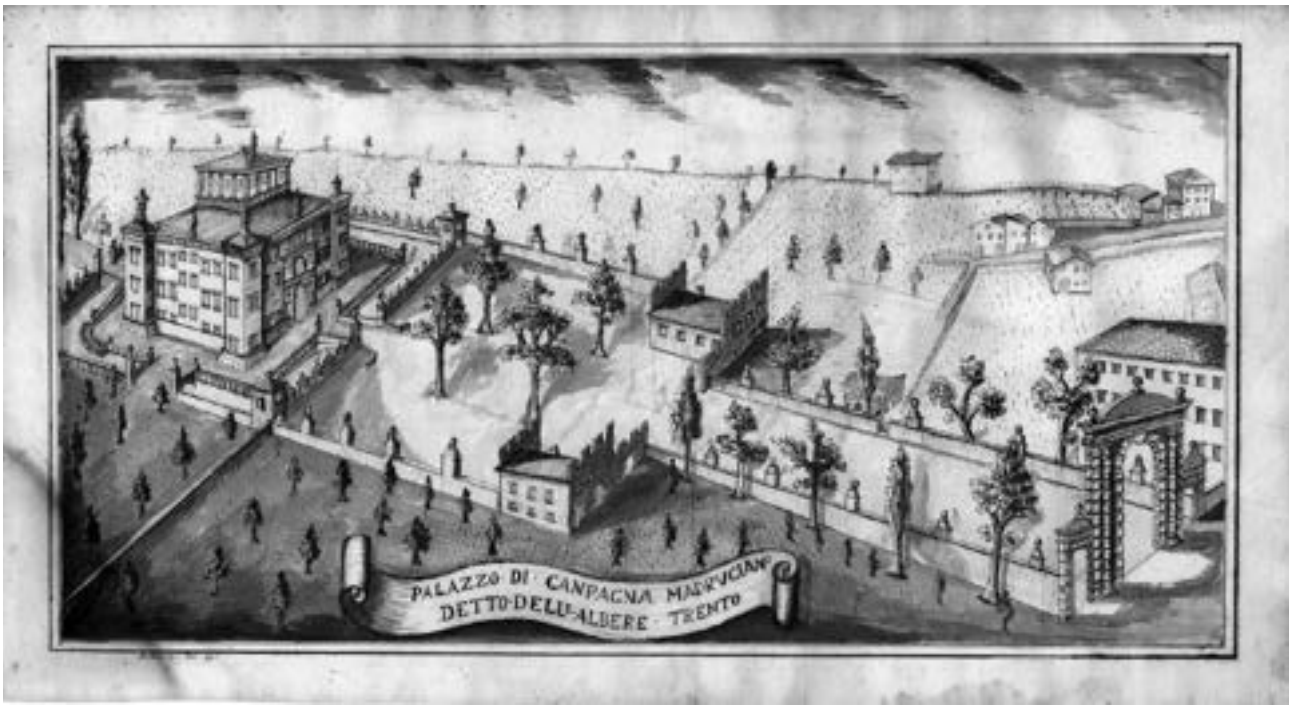
Fig. 6. Antonio Daldos, *Veduta della villa delle Albere con il viale d'accesso dalla città, con i «tre portoni»*, Trento, Castello del Buonconsiglio, 1806 (Benocci, 2018, p. 149).

più simile in questo caso a un gufo; una rana, allusione alla seconda piaga d'Egitto[7] e alle vane parole degli eretici e dei protestanti, simili al gracidare di questi animali, riprodotti nelle Bibbie rinascimentali, ma in grado di rigenerarsi cambiando periodicamente la pelle; una tartaruga, utilizzata da Vicino Orsini nel Sacro Bosco come espressione del motto *festina lente* (affrettati lentamente) e quindi anch'essa legata alla saggezza della meditazione; due chiocciole. Emerge con forza quindi il carattere di ambiguità, con simboli interpretabili in modo antitetico, così come il dio Pan che si affaccia aprendo un tendaggio, in questo caso non mostrando di urlare scompostamente generando panico ma con un'espressione bonaria, quasi un Buon Pastore, mentre ricerca la sua zampogna, emblema dell'armonia celeste, che il pastore d'Arcadia ha trovato e sta suonando.

Gli elementi di questa composizione ritornano nella descrizione dell'Eternità nel testo di Cartari, illustrata altresì nella stampa di Bolognino Zaltieri del 1571 (fig. 4): è appunto una spelonca scavata nella roccia, alla quale si accede accolti dalla Natura, rappresentata come una figura femminile circondata da fanciulli, accompagnata da una figura maschile riferibile al tempo o all'armonia celeste. Il soggetto che sta per entrare nella spelonca è Apollo, il dio delle arti, chiara allusione al cardinale Madruzzo, anch'egli poeta, che predilige la musica e le lettere, accogliendo i numerosi e importanti visitatori nella sua dimora. Dalla fontana si accede a un grandioso portale, fiancheggiato dalle statue dell'Autunno e dell'Inverno, alludenti al periodo di riposo della natura, e si attraversa il piano addossato alla roccia, scendendo nelle grandiose cucine sottostanti, quasi una discesa nell'Ade, dove giunge l'acqua in abbondanza accanto al fuoco dei forni, risalendo poi al piano superiore, al quale si arriva tramite un'elegante scala a chiocciola, con lo stemma del cardinale dipinto sulla volta del vano di accesso. Il percorso in ascesa prosegue nel terrazzo esterno con giardino pensile, affacciato sul viale d'ingresso e dominato da una torre circolare. Si ritorna al portale principale e uscendo si osserva un altro fondale (fig. 5), con una seconda fontana, nella quale sono raffigurati Mosè e il popolo ebraico che si disseta nell'acqua fatta scaturire dalla roccia oppure del fiume Mara, risanata sempre da Mosè; questa fontana è fiancheggiata dalle statue della Primavera e dell'Estate, quindi dalla vita fiorente. Si tratta della prima coerente e non ambigua celebrazione di un valore cattolico: Mosè prefigura il papa, che come vicario di Cristo si fa mediatore della Grazia che salva e rigenera, analogamente all'acqua della fontana. Non a caso molti volti dei personaggi ebraici ripetono le sembianze del ritratto di Michelangelo, disegnato in una medaglia del 1561 di Leone Leoni, richiamando l'ambito spirituale già citato.

La villa presuppone quindi un percorso di discesa nel cuore della terra, quasi una morte simbolica, e di rinascita, richiamando la fenice, il cui petto è lacerato dai figli e rinasce dalle ceneri, assunta come altro emblema di Madruzzo, insieme al motto *Perit ut vivat,* raffigurata nel grandioso camino al primo piano, simile a quello del Castello del Buonconsiglio a Trento. Offrire una traduzione architettonica e artistica di

7. Esodo 7, 26-29.



questo ambizioso e sconcertante programma non è facile e il raffinato cardinale, a conoscenza di tecniche e teorie architettoniche grazie all'educazione paterna, ha già dato un'ottima prova delle sue capacità nella Villa trentina delle Albere, costruita a partire dal 1550 in occasione del Concilio di Trento, di cui Madruzzo cura l'organizzazione. Il progetto di questa villa e la sua realizzazione sono stati giustamente attribuiti all'ingegnere Francesco Chiaramella detto Gandino[8]; si tratta di una sorta di castello quadrangolare con quattro torrioni e circondato dall'acqua dell'Adige, introdotto da un percorso aperto da due propilei (fig. 6); il linguaggio architettonico richiama le opere di Palladio (fatto venire a Trento da Madruzzo nel 1552-1553 per consigli sulla sua fabbrica) e di Sebastiano Serlio. La Villa di Soriano riprende e adatta al luogo il modello di questa villa, orgoglio del cardinale, e non si esclude che siano stati utilizzati disegni di Gandino e forse la sua diretta consulenza, in considerazione dei dissapori con il cardinale per danneggiamenti verificatisi nelle Albere, che Gandino promette di riparare al suo ritorno da un prossimo viaggio nei luoghi santi per un voto; ormai la rotta sul mare Adriatico da Venezia al Medio Oriente risulta assai pericolosa e difficile per i continui attacchi dei pirati turchi dominanti e si preferisce in genere risolvere il voto con una visita ai luoghi santi di Roma, ricca di reliquie e sede papale. Non improbabile è quindi una sosta dell'ingegnere presso il potente cardinale, per compiacerlo e ristabilirne la fiducia, che effettivamente è recuperata e documentata dalle successive opere di Gandino presso la corte imperiale. Madruzzo si reca per lunghi periodi nei suoi amati possedimenti trentini, che cura direttamente finché la salute malferma gli consente di viaggiare; si avvale perciò dei tecnici locali per continuare i lavori a Soriano, servendosi di Ottaviano Schiratti, abile ma non geniale professionista, di cui non si ricorda alcuna fabbrica da lui progettata paragonabile a Papacqua. Secondo quanto attesta un'elegante epigrafe murata nel castello di Soriano, residenza abituale del cardinale, la sua villa è completata nelle linee generali, con le fontane, nel 1561; successivamente si progetta un'altra fontana, meno innovativa, ora inglobata nelle fabbriche settecentesche degli Albani[9], che hanno aggiunto corpi di fabbrica nel settore addossato alla roccia, un giardino esterno e il proprio stemma sulle facciate cinquecentesche, senza alterare però la percezione dell'insieme, pur se rimasto in parte incompiuto sotto Madruzzo.

8. Per questa figura e per la brillante ricostruzione dell'ambiente trentino dei Madruzzo cfr. Dal Pra, 1993; Borrelli, 1993; Siracusano, 2014; per il collezionismo artistico del cardinale Siracusano, 2018.

9. L'attribuzione della progettazione della villa di Soriano a Vignola, finora non documentata, è a mio avviso poco condivisibile, essendo questo architetto esponente di rilievo dell'ambito del cardinale Alessandro Farnese, il più deciso rivale di Madruzzo; quest'ultimo intende operare in modo assolutamente diverso nella sua villa e condivide il giudizio ironico su Caprarola espresso da Torquato Conti, che qualifica l'impresa un 'Vitruvio invignolato'; si confronti altresì la datazione delle due dimore in Fagliari Zeni Buchicchio, 1989; Spezzaferro, 1993, pp. 683-694; Benocci, 2018, con fonti e bibliografia precedente; Petrucci, 2019, pp. 3-18; Ceci, 2019, pp. 9-40; Benocci, 2022a; 2022b; Benocci, 2023.



Fig. 7. *Villa Lante a Bagnaia in un quadro settecentesco, già in collezione Maraini*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, negativo E 43698 (Benocci, 2010, p. 69).

nella pagina a destra

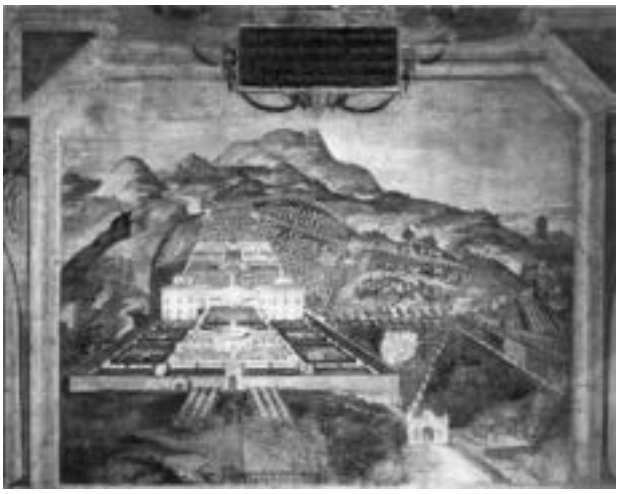
Fig. 8. Girolamo Muziano (attr.), *Progetto della villa Gambara, poi Lante, su commissione del cardinale Giovanni Francesco Gambara,* Bagnaia, Loggia d'ingresso del Casino Gambara (Benocci, 2010, p. 161).

Questa suggestiva villa del cardinale sembra l'introduzione del mondo trentino nel complesso territorio laziale, con la cifra identitaria di Madruzzo, che predilige il linguaggio artistico veneto e le suggestioni nordiche legate a una natura dominante, bella e talora angosciosa, superate con l'atto di fede cattolica della fontana biblica. La vicinanza con il mondo protestante rende il cardinale avvezzo a soluzioni ideali e pratiche ben poco usuali nella corte pontificia: si prende cura del benessere delle comunità che amministra e non solo a Soriano e a Trento. In qualità di Legato della Marca, nel 1561 sostiene la comunità di Macerata che desidera l'insediamento nella città dei Gesuiti (decisamente voluti da Madruzzo anche a Trento con cospicui suoi lasciti testamentari) ma non riesce a trovare le risorse economiche per garantire un'adeguata accoglienza, soprattutto con l'auspicato collegio gesuitico. Madruzzo suggerisce di aprire e amministrare un banco dei pegni, operazione finanziaria assai ardita e spregiudicata, non seguita per prudenza dalla comunità marchigiana[10].

Se il confronto tra i cardinali Madruzzo e Farnese è stato già affrontato dalla critica, nella Tuscia non manca un altro modello di villa espressione di un colto cardinale di ambito settentrionale ma di intendimenti assai diversi dall'aristocratico trentino. Si tratta di Giovanni Francesco Gambara, creato cardinale dal suo parente Pio IV Medici nel 1561, la cui famiglia è legata al territorio bresciano, in possesso della Repubblica di Venezia, ma dotata di importanti vincoli di parentela, tra cui quelli con i cardinali Alessandro Farnese e Carlo Borromeo; quest'ultimo è assunto dal cardinale bresciano come modello nell'applicazione delle disposizioni del Concilio di Trento, soprattutto a seguito degli incarichi ricevuti nel 1566 da Pio V di vescovo di Viterbo, di amministratore apostolico delle diocesi di Tuscania e di Viterbo e soprattutto di giudice del Sant'Uffizio. La sede vescovile di Bagnaia diventa il luogo nel quale Gambara intende affermare il suo modello di vita cristiana (e cattolica degna dell'Inquisizione), scegliendo di concentrarlo, oltre che nel palazzo cittadino, soprattutto nella Villa Riario da lui rinnovata, dichiarandola proprietà vescovile e quindi lasciata ai suoi successori: essa è in grado di offrire un chiaro messaggio, con la forza dell'immagine, al colto e poco ortodosso ambiente della Tuscia. Secondo Borromeo, infatti, la situazione generale è davvero grave: «onde paressimo da temere assai se non fossimo appoggiati a quella fermissima pietra, contra la quale non prevarranno le porte dell'Inferno»[11]. Come risulta dalla corrispondenza di Gambara, conservata a Milano nella Biblioteca Ambrosiana, nella Biblioteca Queriniana di Brescia, nell'Archivio Gambara dell'Archivio di Stato della stessa città e in altre sedi, egli si avvale di vari architetti, tra i quali chiede al cardinale Alessandro Farnese la presenza tempora-

10. Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Roma, *Rom 126*, cc. 268r-277v; Benocci, 2022c.

11. Biblioteca Ambrosiana, Milano, *Epistolario Borromeo*, F 40 inf, c. 260v, cit. in Benocci, 2010, p. 15. A questo volume si rimanda per l'analisi della documentazione e per una sintesi sulla villa di Bagnaia, con fonti e bibliografia precedente. Cfr. Paoletti, 2010; Bettoni, 2019; Alessi, 2019.



nea di Vignola nel 1568, citato in due lettere del 17 e 18 settembre per delineare il progetto complessivo della sua impresa[12]; collaborano anche altre personalità, come Tommaso Ghinucci e Giacomo Del Duca, e forse Pirro Ligorio, oltre ad una numerosa *équipe* di pittori (sono attribuite le pitture a Raffaellino da Reggio, Antonio Tempesta, Giovanni Battista Lombardelli, Baldassarre Croce, Jacopo Sementa e altri). A differenza dei temi introdotti da Madruzzo nella sua villa, la Chiesa Cattolica deve emergere nell'opera di Gambara con forza come istituzione unica di salvezza, richiamando la Chiesa delle origini e non disdegnando anche richiami alla classicità, interpretati come precedenti assimilabili alla missione cattolica di riscatto dal peccato.

La villa si distende tra la cittadina e l'altura dominante (fig. 7), con un settore esterno disposto su un declivio vicino, fuori del percorso principale, arricchito da una grandiosa fontana conclusa successivamente: è il mondo prima dell'avvento di Cristo, di cui si celebra l'importanza delle arti raffigurate nelle Muse, con Apollo; Pegaso, nato dal sangue di Medusa decapitata da Perseo, secondo una versione della leggenda, colpisce la roccia del monte Elicona facendo sgorgare l'acqua dell'ispirazione poetica. Anche la mitologia dei Gentili, quindi, auspica una rigenerazione dopo un sacrificio, che assicura il bene prezioso delle arti. Ben più complesso è il mondo dopo l'avvento di Cristo, illustrato nel percorso principale e nel progetto artistico dipinto nel Casino completato dal cardinale Gambara, attribuito dalla scrivente a Girolamo Muziano (fig. 8). Il viaggio fisico e spirituale nella villa può partire dall'alto o dal basso, attraverso la cittadina, come avviene anche nella Villa d'Este a Tivoli. Il primo ripiano in basso offre una versione precisa e riconoscibile della Chiesa di Santo Stefano Rotondo a Roma, ispirato a modelli architettonici costantiniani: un manufatto a pianta centrale nella quale si inserisce una croce greca. In questo caso però il cerchio è inscritto in un quadrato e domina il vasto bacino d'acqua, percorso dai quattro bracci della croce, ponti che giungono al corpo centrale, formato nel progetto da vari cerchi concentrici e digradanti dalla sommità. Il modello più vicino e più coerente con la figura del committente, grande inquisitore, è la Città di Dio o Gerusalemme Celeste dell'Apocalisse[13], il luogo perfetto, per un cattolico, della vita futura, dove, se meritevole, sarà ammesso alla contemplazione delle varie beatitudini, preziose come le pietre che ornano le dodici fondamenta delle mura della città eterna, culminanti con la visione di Dio. La sistemazione attuale di questo arredo, realizzato con maggiore semplicità come un ottagono, simbolo di rinascita sul modello del Battistero Lateranense, si deve anche all'opera di un proprietario successivo, il cardinale Alessandro Peretti Montalto, che pone come arredo dominante il gruppo scultoreo dei quattro 'mori', soggetti maschili in peperino, che sorreggono l'emblema araldico dei monti Peretti. A seguito della vittoria cattolica del 1571 nella battaglia di Lepanto contro i Turchi e della visita del papa Gregorio XIII nel 1578, sono posti quattro gruppi scultorei di armigeri nelle vasche d'acqua, su commissione di Gambara. Il percorso del visitatore prosegue verso l'alto lungo la via d'acqua, incontrando fontane e arredi, con una sosta nel padiglione a sinistra, l'unico completato dal cardinale bresciano. Anche in questo caso, come Madruzzo, egli ricorre alla tradizione classica per delineare vari esempi di peccati puniti, a seconda della gravità, con qualche possibilità di riscatto. Tra i temi raffigurati, è la caduta dei Titani ad opera di Zeus, i quali avevano spodestato e mutilato il padre Urano e sono destinati alla perdizione eterna. Per chi commette peccati minori, come Orione (fig. 9) ed Ercole, la morte inevitabile in questo mondo è compensata dall'eternità, per il primo personaggio come costellazione e nel secondo con l'accoglienza tra gli dèi, raggiungendo l'immortalità; per i cristiani la salvezza futura è nella Città di Dio. Il ciclo pittorico prosegue al primo piano, introdotto da un omaggio araldico e celebrativo al pontefice Gregorio XIII, nella stanza della Poesia e nelle «Camere» di San Pietro, di San Lorenzo (con raffigurazioni della vita e del martirio dei Santi Lorenzo e Stefano), nella 'Camera Farnesiana', nella 'Camera Gambara' e nella cappella, dove le immagini sacre rispondono ai criteri

12. Archivio di Stato, Parma, *Carteggio Farnesiano Estero*, Viterbo, b. 634, cit. in Bacchi, Pighi, 2004, pp. 150-151 e nella bibliografia successiva.

13. AT, Apocalisse, 21-22.

stabiliti dal Borromeo nel testo *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, del 1577:

> nel dipingere o scolpire sacre immagini, come non si dovrà rappresentare nulla di falso, di incerto o apocrifo, di superstizioso e di insolito, così si eviterà rigorosamente tutto ciò che sia profano, turpe o osceno, disonesto e procace; e analogamente si eviterà tutto ciò che sia stravagante, che non stimoli gli uomini alla pietà, o che possa offendere l'animo e gli occhi dei fedeli.

Esemplari sono pertanto le pitture celebranti la vita, le opere e il sacrificio del primo martire cristiano, santo Stefano, e del diacono san Lorenzo, che nel 258 d.C. rifiuta di consegnare all'imperatore Valeriano i «tesori della Chiesa», da lui indicati come i più poveri e gli indigenti, ed è perciò martirizzato con il fuoco. La graticola di quest'ultimo martire è dipinta nella sua Camera (fig. 10) e scolpita in arredi disseminati in tutta la villa, perpetuo ricordo di un grande sacrificio, fonte d'ispirazione per i fedeli cattolici cinquecenteschi. Il ciclo di pitture comprende anche altri temi, come Apollo e le Muse, paesaggi, la caccia e la pesca, le Sette Meraviglie del mondo antico e molto altro, oltre alla celebrazione delle casate Farnese e Gambara e ai soggetti del Nuovo Testamento nella cappella, in un sincretismo raffinato ma sempre attento all'ortodossia cattolica[14].

Il percorso prosegue nel giardino, dove si susseguono la fontana detta dei Lumini o della Cavia, fiancheggiata dalle scalinate e dalle logge con le grotte di Venere e di Nettuno, la catena d'acqua con le chele del gambero, chiara allusione all'araldica del committente, la cosiddetta mensa del cardinale, utilizzata per originali banchetti tenendo in fresco le vivande, la fontana già della Sirena o del Ciavattino, fiancheggiata dalle fontane del Tevere e dell'Arno, e infine la fontana già del Corallo (ora dei Delfini), antico emblema che rimanda alla fontana esterna di Pegaso e al tema del sangue di Medusa che pietrifica le erbe palustri, generando un materiale prezioso, utilizzato anche come augurio matrimoniale, auspice di una proficua prole dal sacrificio del parto, come la perla. Il percorso si conclude nella fontana del Diluvio, la cui acqua è raccolta nella «peschieretta» e discende nella catena sottostante. È fiancheggiata da due logge delle Muse, con il nome del cardinale e i rilievi dei gamberi e della graticola, accompagnate da un loggiato e da un giardino segreto; completa l'insieme il vasto barco, con fabbriche.

Il modello di Borromeo non è più così congeniale a Gambara negli ultimi decenni della sua vita. Già nel 1571 egli rimprovera in due lettere Borromeo, che non si cura a dovere delle sorti della sorella Anna,



da tempo in casa Colonna per l'auspicato matrimonio con Fabrizio Colonna non ancora celebrato, che avrebbe potuto non aver luogo generando una situazione assai difficile per la fanciulla[15]. Inoltre, in una lettera del 30 gennaio 1580 Borromeo rimprovera Gambara di aver speso troppo nella sua villa senza dotarla di luoghi di accoglienza di «quei poveri catholici Ungari, Boemi et Fiamminghi specialmente che capitano nelle parti nostre, cacciati dalle case loro empiamente dagli nemici di Santa Chiesa»: Gambara nella risposta del 27 febbraio dello stesso anno ammette di aver speso molto nella villa, ormai compiuta, ma ricorda che sei anni prima aveva richiesto una visita a Borromeo per verificare eventuali modifiche, visita non avvenuta[16]. Il cardinale bresciano si avvicina invece sempre di più ai Medici, scrivendo il 6 febbraio 1579 al granduca Francesco per ringraziarlo degli abeti inviati per Bagnaia, messi a coltura da Gambara ma senza un esito fausto, tanto che potrebbe scegliere di piantare solo platani[17]. Le logge da lui fatte erigere sulla sommità del percorso risultano di suo notevole gradimento, perché riparano dall'umidità consentendo di godere della vita all'aperto ma protetta. Questo diverso atteggiamento, più attento alle bellezze della natura piuttosto che all'illustrazione di peccati e di

14. Benocci, 2020.

15. Eadem, 2018, pp. 29-30; 124-127.
16. Ivi, pp. 46-47.
17. Ivi, p. 41.

nella pagina a sinistra

Fig. 9. Raffaellino da Reggio (attr.), *Orione punto da uno scorpione e trasformato in costellazione*, Loggia d'ingresso del Casino Gambara, Bagnaia, fotografia Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, negativo E 38664 (Benocci, 2010, p. 78).

Fig. 10. *Soffitto della «Camera di San Lorenzo», con la graticola del martire al centro*, Casino Gambara, Bagnaia, fotografia Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, negativo E 38695 (Benocci, 2010, p. 91).



punizioni, si inquadra in un rilevante cambiamento che lentamente ha interessato il rigido inquisitore. Non estranee sono le difficoltà sempre più gravi della famiglia Gambara, con forti dissapori tra il fratello Ranuccio e il nipote Brunoro, che culmineranno, dopo la morte del cardinale nel 1587, con l'uccisione del figlio su commissione del padre, la conseguente messa al bando della famiglia e la sua decadenza. Certo è che Gambara ricerca nella fase finale della sua vita un diverso modello di armonia, più serena e vicina al raffinato contesto ambientale in cui vive tranquillamente.

Questa evoluzione del sentimento che ha animato la villa trova un degno sviluppo con il cardinale Alessandro Peretti Montalto, coltissimo e amante delle arti, che fa costruire da Carlo Lambardo nel 1611-1613 il secondo padiglione previsto nel progetto, con alcune varianti, illustrandolo magnificamente con pitture di Agostino Tassi, del cavalier d'Arpino, di Marzio e Antonio Ganassini, raffiguranti le storie di Mosè e dell'Antico Testamento, le Virtù, la Fama, la Gloria, gli emblemi araldici Montalto, la battaglia di Alessandro Magno contro Dario, ghirlande con putti, la caccia, la pesca, il paesaggio e soprattutto, in una magnifica galleria, le donne della mitologia classica (Proserpina, Giunone, Venere, Diana, Cibele), dotate di virtù sempre attuali.

La Tuscia ha segnato quindi per i due cardinali nordici un luogo di armonia e di rigenerazione, in tempi assai difficili, affidando i rispettivi percorsi spirituali e culturali a magnifiche dimore in villa.

Bibliografia

Alessi, 2019 = Alessi A., «Paesaggi dipinti nella Palazzina Gambara di Bagnaia», in: Ceci F., Pandimiglio F. (a cura di), *Ville, palazzi e castelli nella Tuscia Viterbese tra XV e XVII secolo*, Viterbo: Edizioni Archeoares, 2019, pp. 121-137.

Bacchi, Pighi, 2004 = Bacchi G., Pighi S., «Il Vignola e il suo tempo nei documenti del Carteggio Farnesiano dell'Archivio di Stato di Parma», in: Lodovisi A., Trenti G. (a cura di), *I Vignola Giacomo e Giacinto Barozzi*, Vignola: Quaderni, Centro di Documentazione Vignola, 4, 2004, pp. 4-170.

Benocci, 2010 = Benocci C., *Villa Lante a Bagnaia tra Cinquecento e Seicento. La Chiesa in forma di villa*, Vetralla: D. Ghaleb Editore, 2010.

Benocci, 2018 = Benocci C., *La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino. Gli Otia dei Madruzzo, Altemps, Albani, Chigi*, Vetralla: D. Ghaleb Editore, 2018.

Benocci, 2020 = Benocci C., «Apollo e le Muse nelle dimore nobili romane: prime indagini sui disegni di nuova ideazione di Jacopo Strada», in: Palma Venetucci B. (a cura di), *La fortuna delle Muse tra scavi, collezionismo e mercato antiquario (secoli XV-XX)*, Roma: UniversItalia, 2020 (*Horti Esperidum*, 2), pp. 7-41.

Benocci, 2022a = Benocci C., «I rebus disvelati dei giardini: il Sacro Bosco di Bomarzo nell'interpretazione guidoniana, la villa di Papacqua a Soriano nel Cimino, la Sala della Solitudine nel Palazzo Farnese a Caprarola», in: *Enrico Guidoni Architetto, storico, umanista. L'attualità del suo pensiero*, Giornate di studi in onore di Enrico Guidoni (Roma, 13-14 dicembre 2017), Palermo: Caracol, 2022, pp. 126-143.

Benocci, 2022b = Benocci C., «La villa di Papacqua a Soriano nel Cimino: un percorso di rinascita cinquecentesco del cardinale Cristoforo Madruzzo», in: Greco G., Rocchi M. (a cura di), *Segreti massonici italiani. Giardini, simboli e*

luoghi d'ispirazione esoterica, Sesto San Giovanni: Mimesis/Il flauto magico, 2022, pp. 347-370.

Benocci, 2022c = Benocci C., «Gesuiti e Cappuccini al servizio della città e del territorio: strade con fondale a Roma, a Macerata, a Frascati, a Oneglia, a Fontevivo», in: Cadinu M. (a cura di), *Le strade con fondale /I. La progettazione coordinata di strade e architetture tra Medioevo e Novecento (X-XVI secolo)*, Palermo: Caracol, 2022 (Storia dell'Urbanistica, 14/2022), pp. 250-265.

Benocci, 2023 = Benocci C., «La grotta-ninfeo in età moderna: bellezza, utilitas, perdizione e rigenerazione nei giardini Madruzzo e Farnese», in: Russo A., Altieri R., De Cristofaro A. (a cura di), *"Né spelunca o caverna è fra i sassi…". Ninfei antichi e moderni a Roma e nel Lazio. Archeologia e fortuna di uno spazio polisemico* (Roma, Curia Iulia, 13-15 dicembre 2023), atti del convegno internazionale, in corso di stampa.

Bettoni, 2019 = Bettoni B. (a cura di), *I Gambara e Brescia nell'Italia del tardo Rinascimento: diplomazia, mecenatismo, cultura e consumi*, Milano: FrancoAngeli, 2019.

Borrelli, 1993 = Borrelli L., *Edizioni per i Madruzzo (1540-1659): dedicatari, committenti e autori nella famiglia dei principi vescovi di Trento*, Trento: Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1993.

Ceci, 2019 = Ceci F., «Soriano nel Cimino, Villa Madruzzo-Palazzo Chigi Albani: le fontane cinquecentesche di Papacqua e il cardinale Cristoforo Madruzzo: novità e interpretazioni», in: Ceci F., Pandimiglio F. (a cura di), *Ville, palazzi e castelli nella Tuscia Viterbese tra XV e XVII secolo*, Viterbo: Edizioni Archeoares, pp. 9-40.

Dal Pra, 1993 = Dal Pra L. (a cura di), *I Madruzzo e l'Europa: 1539-1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio – Riva del Garda, Chiesa dell'Inviolata, 10 luglio-31 ottobre 1993), Milano: Charta, 1993.

Fagliari Zeni Buchicchio, 1989 = Fagliari Zeni Buchicchio F.T., «Ottaviano Schiratti da Perugia: l'architetto di Papacqua per Cristoforo Madruzzo», *Arte e Accademia*, 1989, pp. 14-193.

Paoletti, 2010 = Paoletti D. (a cura di), *Fasti e splendori dei Gambara: l'apice della potente famiglia bresciana in età rinascimentale e barocca*, Brescia: Grafo, 2010.

Petrucci, 2019 = Petrucci F., «Palazzo Chigi-Albani detto "Villa Papacqua" a Soriano nel Cimino», *Lazio ieri e oggi*, 55, 1-3, 624, gennaio-marzo 2019, pp. 3-18.

Siracusano, 2014 = Siracusano L., «'La fatica da cui dipende la gloria': i Grandi, Cristoforo Madruzzo e Marco Mantova Benavides», *Venezia Cinquecento*, 24, 48 (2014), pp. 17-26.

Siracusano, 2018 = Siracusano L., *L'epistolario di Cristoforo Madruzzo come fonte per la storia dell'arte: con un'appendice di documenti dal Notarile di Roma*, Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2018.

Spezzaferro, 1993 = Spezzaferro L., «I Madruzzo a Roma. Spunti e appunti sulla committenza di una dinastia di cardinali», in: Dal Pra, 1993, pp. 683-694.

Abstract (IT)

Nella Tuscia si confrontano diversi modelli di ville cardinalizie. Cristoforo Madruzzo, ricco e colto trentino legato alla corte imperiale, costruisce una originale villa, detta di Papacqua, a Soriano nel Cimino, addossata e in parte scavata nella roccia, che rielabora il modello della sua Villa delle Albere di Trento, edificata da Francesco Chiaramella detto Gandino; il percorso nella villa, molto articolato, giunge al Casino, dove sono la fontana della Natura all'ingresso e la fontana di Mosè all'uscita, entrambe attribuibili a Leone Leoni. Al modello nordico e piuttosto laico si contrappone quello della villa del cardinale bresciano Giovanni Francesco Gambara, grande inquisitore e parente di san Carlo Borromeo, di cui traduce le istanze cattoliche nella sua Villa a Bagnaia, ispirata all'Apocalisse e con una straordinaria serie di fontane, poi armonizzata più serenamente nel suggestivo contesto ambientale.

Abstract (EN)

In Tuscia different models of cardinal villas are compared. Cristoforo Madruzzo, rich and cultured from Trentino linked to the imperial court, builds an original villa, known as Papacqua, in Soriano nel Cimino, leaning against and partly carved into the rock, which re-elaborates the model of his Villa le Albere di Trento, built by Francesco Chiaramella called Gandino; the path in the villa, very articulated, reaches the Casino, where are the fountain of Nature at the entrance and the fountain of Moses at the exit, both attributable to Leone Leoni. The Nordic and rather secular model contrasts with that of the villa of the Brescia cardinal Giovanni Francesco Gambara, great inquisitor and relative of saint Charles Borromeo, whose Catholic requests he translated in his villa in Bagnaia, inspired by the Apocalypse and with an extraordinary series of fountains, then harmonized more serenely in the suggestive environmental context.

Parole chiave (IT)

Girolamo Muziano, Francesco Gandino, Leone Leoni, Vignola, Michelangelo.

Keywords (EN)

Girolamo Muziano, Francesco Gandino, Leone Leoni, Vignola, Michelangelo.

Profilo biografico (IT)

Laureata con Giulio Carlo Argan e specializzata in Storia dell'Arte Medievale e Moderna, ha svolto una lunga attività di studio e di gestione delle ville storiche nella Sovrintendenza Capitolina. Vicepresidente dell'Associazione Internazionale Storia della Città, è membro di diversi istituti italiani e dell'Icomos; partecipa a mostre e convegni internazionali, pubblicando una vastissima serie di libri e saggi di storia dell'arte, storia dell'architettura, storia dell'urbanistica, storia dei giardini; insegna storia dei giardini presso Quasar Institute for Advanced Design e storia dell'arte medioevale presso l'Istituto universitario Restauro Roma.

Il casaletto di Paolo Spreca presso Viterbo e il suo giardino

FEDERICA GASPARI, MARILISA BISCIONE, GIUSEPPE ROMAGNOLI[1]

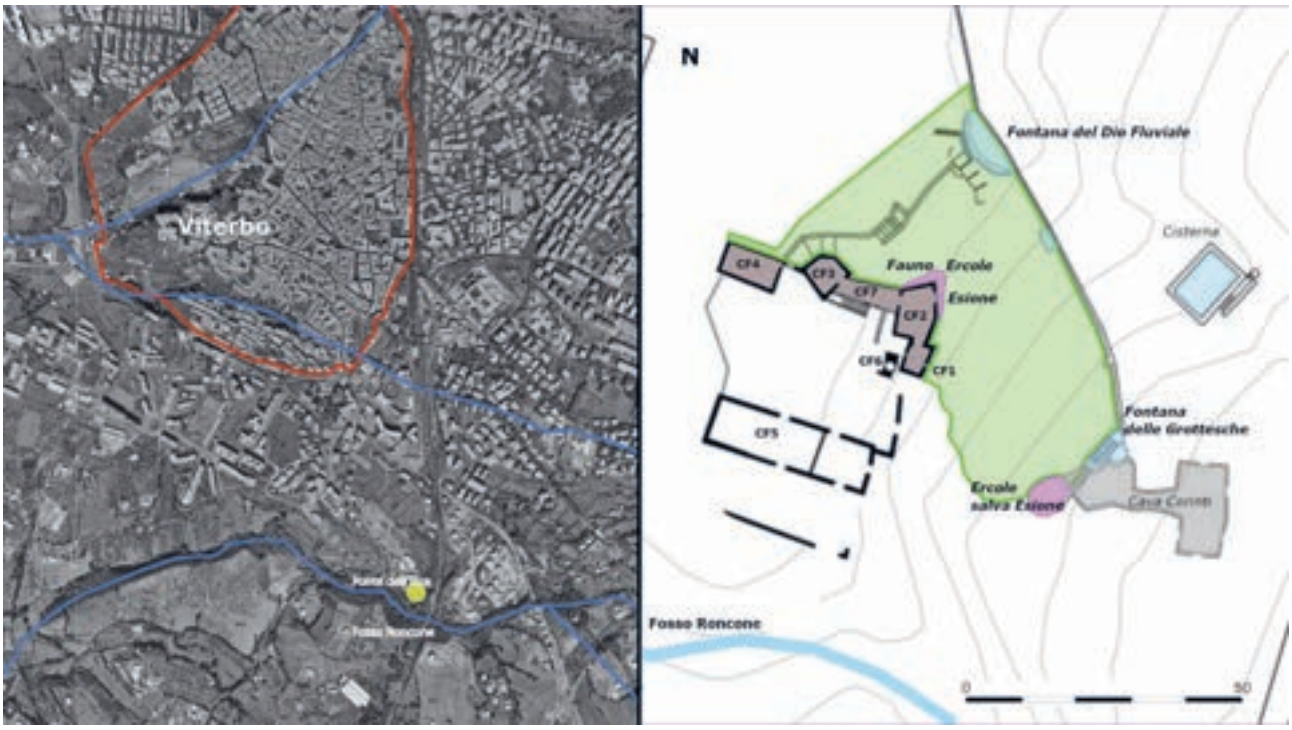
Introduzione

Il sito di Pietrare-Ponte dell'Elce fu scoperto nel 2004 nel corso delle ricognizioni archeologiche condotte nella valle del Fosso Roncone, a brevissima distanza da Viterbo (fig. 1). Il complesso architettonico e l'adiacente giardino erano rimasti occultati dalla vegetazione in una piccola tenuta privata compresa tra la moderna Via Cassia, la base di uno dei ponti della ferrovia Roma-Viterbo e una recente espansione urbanistica. Lo spoglio della bibliografia confermò trattarsi di un inedito, rimasto incredibilmente sconosciuto agli studi fino a quel momento[2]. Un primo articolo, apparso nel 2007, dava notizia del ritrovamento, fornendo una puntuale descrizione dell'intero sito e tracciava, a seguito di rilievi e di un primo spoglio di documenti di archivio, una preliminare analisi storica storico-topografica e una prima proposta di inquadramento cronologico delle evidenze[3]. Successivamente, il complesso veniva censito nella carta archeologica di Viterbo curata da A. Milioni[4].
Le ricerche sul sito, condotte in più sessioni di lavoro dall'Università degli Studi della Tuscia in collaborazione con l'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale - ISPC - del CNR[5], hanno consentito di contestualizzare il rinvenimento dal punto di vista cronologico e storico-topografico, gettando qualche luce anche ssulla committenza, come si vedrà meglio nelle pagine che seguono.
La geomorfologia dell'area è stata plasmata dalle emissioni del Vulcano Cimino e, segnatamente, da una ignimbrite grigia o grigio-violacea comunemente noto come 'Peperino viterbese' o 'Peperino tipico'. Una delle principali aree estrattive era proprio in contrada 'Pietrare', una località prossima a quella di cui ci stiamo occupando, ed è stata utilizzata almeno fino ai primi decenni del XX secolo. Il toponimo *Petrarie* è attestato già in età tardomedievale, accanto a quello di *Gorga* (o *Cava di Gorga*)[6]. Qualche secolo più tardi la località era identificata come *Piaggia di Madonna Cornelia* (1652), con riferimento alle limitrofe proprietà di Cornelia Nini, esponente di una delle più influenti famiglie viterbesi del XVI-XVII secolo. In tempi più vicini ai nostri giorni la contrada fu preferibilmente denominata *Elce*, e poi *Ponte dell'Elce*.
Un fitto reticolo di corsi d'acqua a carattere torrentizio (localmente detti 'fossi') discendenti dai Monti Cimini verso il Mar Tirreno, ha eroso i terreni vulcanici, creando piattaforme con versanti molto acclivi, talora verticali, e profonde incisioni vallive. L'erosione ha provocato spesso anche il crollo, per mancanza di appoggio al piede, di massi e porzioni di costone di peperino, che si sono depositati nel fondovalle. Lo scenario del nostro sito rispecchia pienamente questa descrizione generale del contesto geomorfologico della più vasta area circostante: il giardino storico di Ponte dell'Elce e le sue principali emergenze architettoniche, scultoree e persino quelle produttive sono state realizzate sfruttando la particolare conformazione del terreno, con le sue pendenze, i suoi salti di quota, le acque di superficie e gli enormi massi erratici di peperino.

Il casale e le sue preesistenze

La Valle del Roncone presentava tutti i caratteri tipici del suburbio di Viterbo medievale. Il paesaggio era connotato soprattutto dalla presenza delle coltivazioni intensive. Precise norme dettate dagli statuti cittadini del XIII secolo regolavano la cura e la gestione delle condotte idriche, così come i turni per l'utilizzo dell'acqua, tramandati da una consuetudine secolare[7]. L'abbondanza delle acque aveva favorito, fin dai secoli centrali del medioevo, anche l'istallazione di opifici alimentati dall'energia idraulica, inizialmente mole da grano, ma poi, più tardi, anche gualchiere, ferriere e

1. Par. 1 e 2: M. Biscione e G. Romagnoli; par. 3-4: F. Gaspari; par. 5 e 6: M. Biscione, F. Gaspari e G. Romagnoli.
2. Un semplice riferimento è contenuto in un manoscritto del domenicano Pio Semeria (Archivio Storico Comune di Viterbo, P. Semeria, *Memorie*, manoscritto, a. 1820 circa).
3. Biscione, 2007a.
4. Milioni, 2007.
5. Biscione *et al.*, 2018; 2019; 2023.
6. Lanconelli, 1994.
7. Cortonesi, 1988; 2004.



cartiere, alcune delle quali risultano attive fino agli inizi del XX secolo[8].

Come si è già accennato, l'altro elemento caratterizzante è costituito dalle vaste cave di peperino, presenti in questa contrada già dal tardo medioevo. Uno dei punti estrattivi, collocato proprio nei pressi del casale, fu utilizzato fino agli inizi del XX secolo.

A partire dal XVI secolo, alla vocazione produttiva si aggiunse quella legata all'ozio, allo svago e alle villeggiature, come si vedrà nelle pagine che seguono.

I sette corpi di fabbrica che costituiscono il complesso architettonico di Pietrare-Ponte dell'Elce (CF 1-7) (fig. 1) sono stati costruiti in epoche diverse attorno a un cortile centrale in parte delimitato da grandi massi erratici di peperino. L'analisi stratigrafica delle architetture ha consentito di leggere le tracce di una frequentazione del sito che si estende ininterrottamente dal XIII secolo fino alla metà del XX secolo.

Il primo nucleo fu eretto sulla sommità di uno dei grandi massi prismatici. Esso è riconoscibile in una struttura turriforme con feritoie rettangolari (CF1), databile, a giudicare dalla tecnica costruttiva, nel corso della prima metà del XIII secolo[9]. Ad essa si affiancò ben presto un altro corpo di fabbrica di forma trapezoidale (CF2), anch'esso inquadrabile nel corso del XIII secolo e ampiamente rimaneggiato in età moderna. Anche il CF7, che collega questi edifici con l'ingresso originario del cortile, risale allo stesso periodo.

La funzione di questo primo insediamento non è stata accertata, ma non può escludersi potesse essere connessa al controllo della strada per Vetralla, il cui tracciato è ancora riconoscibile a breve distanza, o di uno degli impianti molitori attestati nell'area nel tardo Medioevo[10]. Un mulino, posto lungo il corso del Roncone, apparteneva nel tardo medioevo alla collegiata viterbese di Sant'Angelo in Spatha, una delle più importanti istituzioni ecclesiastiche della città, che possedeva l'area ancora nel corso del XV secolo.

Venuti meno gli scopi di sorveglianza e difesa, il sito divenne in età rinascimentale un luogo di svago e di riposo. Le informazioni si fanno progressivamente più dettagliate a partire dal XV secolo, e consentono di definire con una certa accuratezza i passaggi di proprietà dell'area e, in qualche caso, anche la variazione delle destinazioni d'uso dei terreni.

Dalle ricerche condotte in archivio risulta che i terreni del predio detto il 'Casaletto' in contrada Pietrare appartenevano nel 1436 alla collegiata di S. Angelo in Spatha, ma essi furono ben presto locati a privati. Nel 1568 il gentiluomo viterbese Paolo Spreca ottenne in enfiteusi il casale e un orto, cui aggiunse nel 1589 una vigna adiacente[11], accostando alla zona rocciosa caratterizzata dagli edifici medievali un'area pianeggiante e ariosa che apre la veduta verso la città di Viterbo.

8. Lanconelli, De Palma, 1992; Biscione, 2007b.
9. Per un confronto sulla tecnica costruttiva v. soprattutto Andrews, 1978.
10. Lanconelli, De Palma, 1992.
11. Archivio Diocesano di Viterbo, *S. Angelo, Camerlengato*, b. 9; *Istrumenti*, b. 2, fasc. 2, cc. 5v-6v, 37r.

nella pagina a sinistra

Fig. 1. Inquadramento topografico del sito (in rosso il perimetro delle mura medievali di Viterbo); a sin., planimetria del complesso di Ponte dell'Elce (elaborazione degli autori da rilievo G. Romagnoli, F. Bozzo).

Fig. 2. Ponte dell'Elce, la fontana del Dio Fluviale (fotografie degli autori).



Gli Spreca, esponenti di una delle più ricche ed influenti famiglie viterbesi del XVI secolo, saranno proprietari del Casaletto e dei terreni limitrofi fino al 1691, e proprio agli Spreca si deve, come vedremo meglio oltre, la trasformazione del casale e la realizzazione del giardino circostante[12].

Due elementi architettonici lasciano intuire che dei cambiamenti fossero in corso già nella metà del XVI secolo. La sobria ma rifinita cornice di pietra scolpita della grande finestra del CF2 ricorda quelle dei contemporanei palazzi signorili della vicina città di Viterbo[13], contesti molto diversi da una semplice fattoria di campagna. La scala cordonata che avvolge il lato nord-est del CF3[14] risolve il problema della differenza di altezza tra il livello del terreno dell'area di ingresso e quello del complesso architettonico, conferendo un aspetto più elegante alla facciata rivolta sulla via Cassia, verso la vicina città di Viterbo.

Questi dettagli preziosi sembrano essere coerenti non con l'antica destinazione agricola e produttiva del luogo, ma con il progetto artistico dispiegato nella zona Nord-Ovest: una corte abbellita da una fontana e da decorazioni scultoree ricavate direttamente nei grandi massi di peperino presenti nell'area, in continuità con il contesto esistente. L'intervento coinvolge una porzione di terreno pianeggiante, rinfrescata dall'ombra degli alberi e dalle acque del Fosso Roncone, un angolo confortevole rispetto ai terreni accidentati e rocciosi contigui.

Ercole, Esione e il giardino cinquecentesco

Una fontana ricavata dalla parete rocciosa, raffigurante un Dio Fluviale disteso su un fianco con una cornucopia in mano, e l'abbondanza di acqua che in passato scorreva intorno alla figura, preannunciava al visitatore che giungeva dalla Via Cassia la frescura e il sollievo garantiti dall'ombra degli alberi e dal vicino Fosso Roncone (fig. 2).

Superando un piccolo dislivello, si raggiunge l'area alla base della scala cordonata che qualifica l'accesso al complesso architettonico. Questa piccola zona pianeggiante, da cui iniziava anche il vero e proprio percorso all'interno del giardino raccoglieva molti

12. Nel 1757 la tenuta passò ai De Gentili (Archivio di Stato di Viterbo, Fondo Siciliano De Gentili).
13. Bentivoglio, Fagliari Zeni Buchicchio, Valtieri, 2018, p. 11.
14. Roccasecca, 1990, p. 151.





Fig. 3. Vedute del Casaletto intorno al 1950 (Archivio di Stato di Viterbo, *Archivio Siciliano-De Gentili*, b. 15, fasc. 1. Autorizzazione Prot. AS-VT 1610/2023): a) Area di ingresso con lo scudo tricuspide privo di emblemi e il sedile di pietra; b) Esione, lo sperone di peperino e la panca in pietra oggi scomparsi.

Fig. 4. Ponte dell'Elce, il Fauno (fotografie degli autori).

nella pagina a destra

Fig. 5. a) Ponte dell'Elce, CF2, Ercole, Esione; B) particolare di Ercole; nicchia e lavorazione a specchiatura della base.

Fig. 6. Ponte dell'Elce, Esione (fotografie degli autori).

elementi significativi: ben due scudi di pietra avevano in passato lo scopo di presentare le insegne del signore del luogo, oggi non più visibili. Un lungo sedile di pietra addossato alla parete del CF2 offriva la possibilità di riposarsi ammirando l'area di ingresso del complesso da un punto di vista privilegiato (fig. 3a).
Un imponente Fauno scolpito a bassorilievo nella roccia sottostante il CF2 indica la direzione da seguire: la posizione del corpo, che segue l'andamento curvilineo del blocco di peperino, rappresenta un invito silenzioso ad addentrarsi nel cortile e nella vicenda mitologica in esso rappresentata (fig. 4).
Sul lato contiguo dello stesso masso si trova una potente figura maschile acefala riconosciuta come Ercole, inserita in una nicchia semicircolare sormontata da una conchiglia e completata da due cantari posti ai lati (fig. 5). É l'unico personaggio dotato di attributi caratteristici, quali la clava su cui poggia la mano e i fianchi cinti dalla pelle di leone, che lo rendono immediatamente riconoscibile. Mentre gli altri soggetti sono scolpiti con maggiore o minore rilievo, la scultura dell'eroe è quasi a tutto tondo e si pone come centro visivo e ideale del cortile e dell'intera storia.
Superando Ercole si scopre, nascosta dall'angolo del CF2, una figura nuda di donna con i polsi incatenati alla parete rocciosa identificata con Esione, la principessa troiana offerta dal padre in sacrificio ad un mostro marino, qui raffigurata nell'attesa della sua inevitabile fine (fig. 6). Le forme armoniche del corpo appaiono levigate rispetto allo sperone di peperino e allo sfondo di rocce acuminate che lo scultore ricava dallo stesso masso, aumentando così l'impressione di fragilità della figura, che il visitatore poteva ammirare da una panca in pietra posta nelle immediate pros-





simità, oggi scomparsa ma visibile in una fotografia della seconda metà del secolo scorso (fig. 3b).
L'ultimo momento del mito, Ercole che salva Esione, è rappresentato nel lato opposto del cortile, invitando il visitatore ad attraversare tutto lo spazio disponibile. Nella drammatica scena, il mostro marino emerge dalle acque per aggredire la donna, ma viene prontamente neutralizzato da Ercole (figg. 7a-b). Entrambe le figure sono nude: Ercole mostra forza e determinazione attraverso la tensione dei muscoli e l'espressione del viso, mentre Esione esprime la resa al suo triste destino, nonostante il volto della donna sia andato perduto a causa del danneggiamento della parte superiore del blocco di pietra (fig. 7 c).
Nelle immediate prossimità, una parete di roccia è stata scolpita per ottenere una fontana con tre vasche sovrapposte decorate con maschere grottesche e festoni di frutti e foglie abbelliti da nastri (fig. 8).
A causa delle pesanti alterazioni subite di questo lato del cortile, interessato dalle attività della cava di peperino in funzione fino al 1900, la fontana e la scena finale del mito appaiono oggi completamente estranee l'una dall'altra (fig. 8a). Tuttavia, la ricchezza di soluzioni mostrata nei grandi giardini aristocratici impone di considerare che esistessero anche a Ponte dell'Elce altri elementi, oggi scomparsi, in grado di creare un'armonica organizzazione degli spazi: aiuole, siepi potate secondo l'arte topiaria, scogliere, canali, scherzi d'acqua e vasche, disposte intorno ad un viale che univa i punti più rilevanti del giardino. É possibile che il mormorio dell'acqua completasse la visione di Ercole che salva Esione con la suggestione del suono, dando al visitatore l'impressione del rumore del mare contro gli scogli. Inoltre, una scanalatura alla base della scena potrebbe aver avuto in passato lo scopo di raccogliere l'acqua al fine di creare un affascinante effetto di riflessione dell'immagine.



Fig. 7. a) Ponte dell'Elce, Ercole salva Esione (fotografie G. Romagnoli); b) Particolare della testa del mostro marino; c) Particolare dei danneggiamenti nella parte superiore del blocco di pietra.

L'intero sito del Casaletto, con gli antichi edifici, le pareti rocciose e le acque del Fosso Roncone, presenta elementi coerenti con lo scenario tradizionale del mito: una costa rocciosa battuta dalle onde del mare vicina alle mura della città di Troia[15]. L'affinità potrebbe aver orientato la scelta del soggetto e la predisposizione dell'intervento, elaborato come un progetto unitario: una base con lavorazione a specchiatura è visibile sotto le sculture del Fauno, di Ercole e di Esione, legando le tre figure allo stesso contesto mitologico. Inoltre, i personaggi maschili mostrano caratteristiche del volto somiglianti e alle spalle di ogni figura, l'anonimo scultore ha inserito lo stesso sfondo roccioso. La scelta di Ercole nella decorazione del Casaletto conferma la fama di questa figura nella Tuscia: era raffigurato sia nei palazzi pubblici, come il Palazzo dei Priori della città di Viterbo, di cui era considerato il fondatore mitico, che in quelli privati, tra cui lo splendido Palazzo Farnese a Caprarola, dove è ricordato l'episodio della creazione del lago di Vico da parte dell'eroe.

Oltre al tema individuato, molti elementi nel sito del Casaletto possono essere messi in relazione con le grandi ville aristocratiche sorte nel Lazio settentrionale durante il XVI secolo, capolavori d'arte e natura progettati per valorizzare la bellezza dei siti prescelti.

I diversi cantieri attivi, la circolazione di artisti, idee, la disponibilità di manodopera già addestrata e di un ricchissimo vocabolario di temi e forme adatti per i giardini potrebbero aver facilitato l'ideazione del progetto del Casaletto. La fontana del Dio Fluviale ripete la posa classica ispirata dalla mitologia romana e già riproposta nel magnifico esempio della Fontana dei Fiumi a Villa Lante della Rovere a Bagnaia, anch'essa

15. Zirone, 2004, pp. 123-133.



Fig. 8. a) Ponte dell'Elce, veduta del lato Nord Ovest; Fontana delle Grottesche, Ercole salva Esione; b) Fontana delle Grottesche: le tre vasche sovrapposte e la decorazione a festoni; c) Particolare dei mascheroni scolpiti; d) Dettaglio della vasca mediana.

collocata nella zona di ingresso come benvenuto ai visitatori.

Le figure del Fauno, di Ercole e di Esione mostrano invece delle somiglianze con i personaggi della Fontana del Mosè e della Fontana della Natura situate a Villa Papacqua a Soriano al Cimino, costruita entro il 1564 per il cardinale Cristoforo Madruzzo in un sito spettacolare caratterizzato da rocce e acqua, elementi naturali integrati nel progetto artistico[16]. L'acqua delle fontane diventa un elemento significativo della scena scolpita direttamente sulla parete rocciosa; raccolta in piccole cavità sottostanti le figure, crea mutevoli effetti di riflessione che completano la scena principale, sottraendola alla fissità della scultura.

Le informazioni sulla vegetazione che completava il sito sono risalenti ad un'epoca posteriore al tempo del giardino e riportano la presenza di alberi da frutto, vigne, orti e cespugli spontanei, accennando all'esistenza di 'muri intorno' senza aggiungere notizie sulla distribuzione del verde in rapporto alle strutture[17].

È significativo che nell'Estimo del Casaletto del 1780[18] siano menzionate «31 piante di limone collocate sotto una pergola», una struttura destinata ad essere ricoperta dalla vigna o altre piante rampicanti al fine di creare zone d'ombra o architetture di vegetazione, che potrebbe essere stata impiantata forse sulla base di una configurazione preesistente del sito[19].

16. Benocci, 2018, p. 40.

17. Archivio di Stato di Viterbo, Fondo Siciliano De Gentili, busta 1 (Instrumenti), fasc. 9, 24 (n.8).

18. Archivio di Stato di Viterbo, Fondo Siciliano De Gentili, *Catasto, VI. Casaletto ed annessi all'Elce*, 1780.

19. Biscione *et al.*, 2023.



Fig. 9. a) A. Carracci, *Satiro che sorprende una ninfa addormentata* (Progetto Digital Humanities Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, inv. 4573 https://digital.fondazionecarisbo.it/artwork/satiro-che-sorprende-una-ninfa-addormentata-3 Licenza Creative Commons); b) Il Fauno di Ponte dell'Elce (fotografia G. Romagnoli).

nella pagina a destra

Fig. 10. A. Carracci, *Esione o Andromeda* (Progetto Digital Humanities Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, inv. 4561 e 4563, https://digital.fondazionecarisbo.it/artwork/andromeda-o-esione-6 Licenza Creative Commons).

Già dal XVI secolo infatti, la coltivazione di piante produttive era considerata un'attività appropriata per un soggiorno in campagna, al pari delle tradizionali battute di caccia. I limoni e gli agrumi, apprezzati per i frutti e le foglie sempreverdi, erano spesso coltivati in grandi vasi di terracotta piuttosto che a terra, in modo da poterli mettere al riparo durante la stagione fredda.
Per il Casaletto, non ci sono informazioni specifiche sulle piante in prossimità delle sculture, ma l'organizzazione impressa da queste ultime allo spazio, la necessità di svolgere un determinato percorso per scoprire la storia, lascia intuire una coerente gestione del verde, necessaria almeno per non coprire le figure e probabilmente progettata per valorizzarle[20].

Le Lascivie

Il giardino del Casaletto viene decorato attingendo ad un repertorio di temi e soluzioni già sperimentate con successo, attraverso un'impostazione tradizionale predominante nel Dio Fluviale e nella rappresentazione principale di Ercole.
Nelle altre raffigurazioni tuttavia, si riscontrano insolite suggestioni provenienti dall'ambito delle stampe di soggetto erotico, un genere molto diffuso nonostante i divieti imposti dalla Chiesa.
Legate ai modelli elaborati a partire da fonti iconografiche classiche, le stampe licenziose erano apprezzate dall'aristocrazia laica ed ecclesiastica per i riferimenti colti, ma il soggetto malizioso ne garantiva la circolazione anche tra gli strati più modesti della società, cui erano destinate edizioni di minor pregio. La derivazione da modelli classici comuni era evidente dall'ampio ma pur circoscritto repertorio di soggetti spesso mitologici, pose caratteristiche, ambientazioni e simboli, quali oggetti e animali immediatamente riconoscibili dagli estimatori del genere[21].
La figura del Fauno è strettamente connessa a questo mondo, in quanto rappresentazione delle energie sensuali della Natura: spesso appare in primo piano, con una mano sposta una tenda socchiusa o indica la direzione in cui guardare, con l'altra chiede silenzio allo spettatore che vuole osservare di nascosto (fig. 9a). La posizione del Fauno del Casaletto richiamava tutto questo immaginario parallelo portandolo però in un ambiente reale: l'invito rivolto al visitatore ad addentrarsi nel giardino assumeva immediatamente una sfumatura diversa (fig. 9b).
L'imponente figura di Ercole in piedi è rappresentata in maniera canonica nel rispetto della dignità dell'eroe che occupa il centro del cortile. La nudità di Esione invece, più nascosta alla vista immediata, è descritta nei dettagli, contrariamente alla tradizione iconografica in cui un drappo, o le sue stesse braccia incatenate coprono parzialmente il corpo.
Un soggetto simile alla principessa troiana era stato raffigurato da Agostino Carracci nelle *Lascivie*, una se-

20. Lanzara, 1991, p. 83-85.

21. Matthews-Grieco, 2009, pp. 19-61.



rie di stampe erotiche realizzate a partire dal 1582[22]. Due incisioni riconosciute alternativamente come Esione o Andromeda mostrano una chiara affinità con le sculture del Casaletto. Entrambe rappresentano una donna nuda con i polsi incatenati alla scogliera battuta dal mare; in lontananza il mostro dal flessuoso corpo squamato con le fauci spalancate emerge dalle onde per avventarsi sulla vittima. La principessa è rannicchiata sullo scoglio: in una versione, nonostante i polsi legati, riesce a coprirsi seppur parzialmente, nell'altra ha un braccio libero ma una diversa prospettiva svela la sua intimità (figg. 10 a-b).

La figura di Ponte dell'Elce è rappresentata una prima volta in piedi, riproponendo la posa del vicino Ercole, ma entrambe le braccia sono legate alla roccia dalle catene e nel tentativo di liberarsi, il corpo della donna si protende verso l'osservatore (fig. 6).

Nell'episodio finale del mito invece è più evidente la derivazione dalle *Lascivie* (fig. 10b). L'artista scolpisce una replica perfetta dal mostro marino cambiando però l'impostazione della scena: l'animale ha già avvolto Esione con la coda. Ercole è privo della pelle di leone sui fianchi, si appoggia su un ginocchio per raccogliere le forze e abbattere il mostro, ma la sua posizione è molto simile a quelle già vista nelle scene raffiguranti approcci sessuali (fig.7a).

Colpisce la scelta di trasportare questo mondo malizioso dalla carta delle stampe (che potevano essere distrutte in caso di necessità) alla solida pietra di sculture di dimensioni ragguardevoli: lo stesso Agostino Carracci venne biasimato da papa Clemente VIII per le immagini, la cui vista era inaccettabile per la gente timorata di Dio[23].

Le autorità religiose erano tuttavia più disponibili nei confronti degli strati più elevati della società, soprattutto in presenza di comportamenti opportuni. Nelle residenze di campagna, immerse nella natura e lontane dai sobri palazzi di città, la nudità era tollerata in quanto connessa ai soggetti mitologici. Nasconderla agli occhi più sensibili, con drappi posizionati per coprire le parti compromettenti senza occultare tutta la figura, era uno stratagemma comune[24]. Mancano tuttavia nelle sculture del Casaletto gli appigli necessari per tendere le stoffe, un dettaglio che raffor-

22. Faietti, 2009, pp. 73-91.

23. Eubanks, 2008, p. 53.

24. Ceci, 2019, p. 37.

za l'ipotesi di uno stretto dialogo tra le immagini, il contesto architettonico e la vegetazione: i particolari erano apprezzabili solo da una certa prospettiva, i rami e le foglie potevano coprire parzialmente la visione mitigando così l'impatto della nudità sull'osservatore, la cui presenza è sottintesa in tutte le scene.
Definire questa figura ancora così sfumata, che include il proprietario-committente e tutti i soggetti da lui ammessi nel giardino, diventa quindi un nodo centrale per comprendere a fondo il progetto artistico del Casaletto, le modalità di utilizzo del complesso e infine la sua evoluzione nel tempo.

Paolo Spreca: il contesto socio-culturale ed il progetto artistico del giardino di Ponte dell'Elce

Le affinità tra il progetto del Casaletto e il contesto artistico contemporaneo sono fondamentali per avanzare un'ipotesi di datazione agli ultimi due decenni del XVI secolo, periodo in cui la tenuta entra nelle disponibilità di Paolo Spreca, gentiluomo viterbese erede di un'antica famiglia[25]. La sua carriera rappresenta il culmine di un progetto dinastico teso a stringere rapporti con la corte papale per aumentare il proprio prestigio[26]. A partire dal pontificato di Paolo III Farnese (1534-1549), riveste molti remunerativi incarichi alle dipendenze del Legato Pontificio, rappresentante del Papa nei territori periferici del Patrimonio di San Pietro[27], e grazie ai collegamenti con il mondo finanziario contemporaneo, accumula una fortuna che lo rende uno dei cittadini più ricchi di Viterbo[28]. Gli Spreca avevano diverse proprietà a Viterbo, tra queste un palazzo costruito dal capostipite Domenico nel XV secolo: era una dimora con giardino[29], fontane e la sontuosa sala di rappresentanza originariamente affrescata con le Allegorie delle Virtù[30].
La famiglia aveva una cappella gentilizia intitolata a San Sebastiano nella vicina Chiesa di Santa Maria della Verità, già esistente nel 1463 e rinnovata da Domenico Spreca nel 1487[31].
A proposito dei legami tra il Convento della Verità e la famiglia Spreca, appare di un certo interesse un'iscrizione su lastra di peperino (m 1,73 x 0,65 x 0,085/0,125), attualmente conservata nel giardino di una residenza privata nella limitrofa contrada San Quirico, ma proveniente con certezza dal giardino di Ponte dell'Elce. Il testo – *Beato Petro de Cruce / Germ(anus) Ord(inis) Ser(vorum) B(eatae) M(ariae) vir(ginis) / ob miracula dicatum / obiit die VI Iul(ii) MDXXII* – fa riferimento al beato Pietro della Croce, un frate dell'Ordine dei Servi di Maria originario di Praga, morto a Viterbo nel 1522 e sepolto proprio nel Convento di Santa Maria della Verità, dove aveva soggiornato nell'ultimo periodo della sua vita[32]. La tomba, andata distrutta durante i bombardamenti del 1944, presentava un'iscrizione dal testo simile – ma non identico – a quella rinvenuta a Ponte dell'Elce: *D.O.M. / Devoto Petro de Cruce Heremitae / Ord. Serv. ob miracula dicatum / Vixit ann. XXXVI / Obiit MDXXII*[33]. L'iscrizione proveniente dalla villa di Ponte dell'Elce è invece trascritta solo dai Bollandisti, che la definiscono *recenziore* rispetto alla pietra tombale di Santa Maria della Verità[34]. Difficile dire se si trattasse di una lapide commemorativa o di una parte stessa del sepolcro, trasferita per motivi che non conosciamo presso la residenza di Ponte dell'Elce, ma, in ogni caso, appare non casuale il legame con la famiglia Spreca e con le sue commissioni del XV e del XVI secolo nel Convento della Verità.
L'ascesa di Paolo Spreca si interrompe bruscamente al tempo di Paolo IV Carafa (1555-1559), forse a causa della sua fedeltà verso i Farnese, una dinastia che continua a esercitare la sua influenza sulla Tuscia anche nella seconda metà del XVI secolo attraverso la figura di Alessandro, Legato Pontificio dal 1565 al 1589. In seguito all'esclusione dagli incarichi pontifici, le notizie su Paolo diventano rare, mentre i suoi figli sono invece coinvolti nella vita politica, religiosa ed economica di Viterbo. Paolo muore nel 1591, disponendo nel suo testamento un lascito di 300 scudi per la decorazione della cappella di famiglia[35].
Le notizie sulla vita di Paolo[36] lasciano intravedere una certa prossimità agli ambienti dell'aristocrazia pontificia: in particolare, i rapporti con i Farnese, una delle famiglie più potenti del XVI secolo, meritano attenzione[37]. Ai Farnese sono infatti legati esempi significativi di riutilizzo e riadattamento di antiche fortezze militari extraurbane. Collocate in posizione sopraelevata e ben collegate alle vie di comunicazione, riservate e sicure, le fortezze venivano adeguate

25. Angeli, 2003, pp. 507-510.
26. Risi, 2008, pp. 31-43, Ait, 2010, pp. 231-263.
27. Ferreri, 2016, pp. 32-42.
28. Miglio, 2011, p. 37.
29. Bussi, 1742, p. 327.
30. Bentivoglio, Fagliari Zeni Buchicchio, Valtieri, 2018, pp. 19-39.
31. Bentivoglio, Valtieri, 2012, p. 235.
32. Giani, 1633, II, pp. 77-78; Bonfrizieri, 1723, pp. 298-299; Bussi, 1742, pp. 299-300; Coretini, 1774, p. 47.
33. Oltre al Coretini e al Bussi, anche da G. Marocco (Marocco, 1836, p. 87); *Acta Sanctorum Iul.,* p. 445. La tomba dell'eremita è ricordata anche in Moroni, 1861, p. 188.
34. *Acta Sanctorum Iul.,* pp. 444-446.
35. Archivio di Stato di Viterbo, Not. Vit. Paolo Conti, prot.84, c. 18.
36. Biscione *et al.*, 2023.
37. Barbini, 1985, pp. 37-45.

alle aspettative degli aristocratici visitatori. Il Palazzo Farnese di Caprarola, con la straordinaria decorazione pittorica e scultorea degli interni e dei giardini, esprime l'apice di questa trasformazione. Tuttavia, anche strutture meno sfarzose come la Rocca di Capodimonte o il Palazzo Farnese di Gradoli erano definite 'ville': questa definizione non dipendeva dunque da una determinata tipologia architettonica, ma dall'utilizzo come luogo di svago[38].

Durante la sua carriera, in qualità di funzionario del Legato Pontificio, Paolo potrebbe forse aver avuto occasioni di contatto con la cultura della vita in villa, o almeno con il variegato mondo dei cantieri delle dimore del Lazio settentrionale. Lo scultore di Ponte dell'Elce proviene da questo contesto, ma la definizione del progetto artistico è resa ardua dalla mancanza di testimonianze sulla sua genesi, realizzazione e fruizione.

Il complesso architettonico, che domina la valle attraversata dalla via Cassia e dai vicini boschi, poteva essere adatto per un breve e rustico soggiorno: solo l'ambiente del CF2 dotato della finestra con la rifinita cornice di pietra era reso confortevole dalla presenza di un camino. L'assenza di strutture lussuose si può spiegare con la vicinanza della dimora cittadina di Paolo, un rapporto simile alla situazione del Sacro Bosco di Vicinio Orsini, connesso al Castello di Bomarzo: in entrambi i casi le tenute si presentano come spazi immersi nella natura e qualificati da un intervento artistico[39].

Il progetto artistico nel giardino di Ponte dell'Elce è accurato e minimale nello stesso tempo: nessun dettaglio di ambientazione accompagna il mito di Ercole e Esione, eccetto lo sfondo di rocce acuminate che rende più armonico il passaggio al contesto complessivo naturale, che costituisce il vero scenario della vicenda. Il progetto dunque non era intenzionato a stravolgere le sembianze del luogo al fine di renderlo lussuoso: l'arte serviva piuttosto a mettere in primo piano le suggestioni spontanee, rendendole funzionali alla narrazione del mito. Questa scelta comportava un notevole risparmio economico ed era coerente con l'atmosfera successiva al Concilio di Trento: la semplicità e sobrietà erano diventati valori fondamentali, in opposizione allo sfoggio del lusso delle grandi residenze aristocratiche.

Senza dubbio, l'affinità delle scene del Casaletto con le *Lascivie* è in contrasto stridente con questo contesto. È possibile che queste suggestioni fossero parte dell'esperienza dell'artista che, lavorando in un contesto di campagna e su un soggetto mitologico, era autorizzato a raffigurare la nudità con il benestare del committente. Non avendo testimonianze contemporanee o successive, non possiamo conoscere le reazioni dei visitatori davanti alle sculture: anche a causa di questo silenzio, è difficile immaginare il Casaletto come luogo di feste e banchetti.

I diari dei viaggiatori del XVIII secolo riportano l'esistenza di dimore dell'aristocrazia cittadina nei dintorni di Viterbo, utilizzate per le 'scampagnate' nella stagione calda, senza specificare la presenza di giardini ma suggerendo tuttavia l'idea di un uso delle aree rurali diverso da quello agricolo e produttivo[40]. Questo è probabilmente il contesto appropriato in cui inserire il Casaletto, confermando dunque un utilizzo occasionale e limitato ai periodi in cui il tempo era favorevole, modalità che limitava anche le spese per la manutenzione del verde e delle vie di accesso.

Nel quadro extraurbano diventa significativa la rete delle vie di comunicazione che attraversavano la campagna viterbese. La via Cassia[41] era da tempo uno dei percorsi per raggiungere Roma, battuto da viaggiatori e pellegrini; inoltre, rappresentava anche un collegamento utile per gli esponenti della corte papale che si spostavano verso le sedi del Legato Pontificio oppure verso le ville di campagna. La tenuta di Paolo Spreca, vicina alla strada e allo stesso tempo riservata e sicura grazie alla posizione sopraelevata, rappresentava forse un'alternativa ai rustici e pericolosi punti di sosta sparsi lungo la strada, almeno per quei personaggi degni della benevolenza del proprietario.

Epilogo

Sappiamo che il Casaletto rimase tra le proprietà degli Spreca fino al 1691, anno della morte di Ippolita, ultima discendente del ramo viterbese della famiglia. Non sono evidenti modifiche, aggiunte o restauri riferibili a questo lungo periodo, una differenza sostanziale rispetto alle residenze della grande aristocrazia, spesso rimaneggiate per adeguarsi ai gusti dei nuovi proprietari.

Gli eredi di Paolo non portarono avanti il progetto paterno, poiché la dinastia Spreca era proiettata ad espandere i suoi interessi verso Roma, distaccandosi progressivamente dalla città di Viterbo: nel 1628 il palazzo di famiglia venne venduto. Il sito di Ponte dell'Elce potrebbe essere stato riconvertito all'uso agricolo già durante questa fase: cessata la funzione ricreativa dell'area, le spese per la sua manutenzione erano ingiustificate, mentre una fattoria avrebbe

38. Keller, 1985, pp. 67-81.
39. Rocca, 2014, pp. 36-46.
40. Insolera, 1992, pp. 3-12.
41. Bordini, Dal Passo, Ferri, 2000, pp. 1-69.

prodotto dei guadagni. Con la riconversione della tenuta, le fontane diventarono punti per l'approvvigionamento di acqua mentre le sculture, sopraffatte dalla vegetazione, vennero dimenticate.

Nei documenti del XVIII secolo del fondo della famiglia De Gentili – in quel periodo proprietari della tenuta – sono menzionati solo gli elementi relativi all'utilizzo agricolo, una testimonianza indiretta del completo oblio del progetto di Paolo, sancito dalla rimozione delle insegne di famiglia. Nelle opere d'arte riconducibili agli Spreca, come l'arco scolpito della cappella nella Chiesa di Santa Maria della Verità a Viterbo, gli stemmi sono sempre ben visibili. A Ponte dell'Elce restano solo due scudi tricuspidi privi degli emblemi caratteristici, abrasi forse in seguito ai passaggi di proprietà della tenuta[42].

Nel corso del XIX secolo, a pochi passi dal casale venne aperta una cava di peperino (Cava Corinti), il cui sfruttamento si prolungò fino ai primi anni del Novecento, in un contesto che aveva ormai definitivamente perso la sua connotazione di villa suburbana.

Bibliografia

Acta Sanctorum Iul = *Acta Sanctorum Iulii Tomus II*, Parisis-Romae: Coleti-Albrizzi, 1867.

Ait, 2010 = Ait I., «I Margagni e le miniere di alluminio di Tolfa: dinamiche familiari e interessi mercantili fra XV e XVI secolo», *Archivio Storico italiano*, 624, 2010, pp. 231-263.

Andrews, 1978 = Andrews D., «*Medieval masonry in Northern Lazio: its development and uses for dating*», in: Blake H., Potter T.W., Whitehouse D.B. (a cura di), *Papers in Italian Archaeology: the Lancaster Seminar*, Oxford: 1978 (B.A.R. I.S. 41), pp. 391-412.

Angeli, 2003 = Angeli N., *Famiglie Viterbesi. Storia e cronaca; genealogia e stemmi*, Viterbo: Quattrini, 2003, pp. 507-510.

Barbini, 1985 = Barbini B., «I Farnese a Viterbo: contributi per una ricerca», in: *I Farnese dalla Tuscia Romana alla corte d'Europa",* Atti della conferenza (Palazzo Farnese Capraro-la, 25-26 marzo 1983), Viterbo: Agnesotti, 1985, pp. 37-45.

Bascapè, Del Piazzo, 1999 = Bascapè G.C., Del Piazzo M. (a cura di), *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1999 (*Sussidi,* 11).

Benocci, 2018 = Benocci C., «La Villa di Papacqua a Soriano nel Cimino. Gli Otia dei Madruzzo, Altemps, Albani, Chigi», *Quaderni di Soriano nel Cimino*, 2018, pp. 22-49.

Bentivoglio, Fagliari Zeni Buchicchio, Valtieri, 2018 = Bentivoglio E., Fagliari Zeni Buchicchio F.T., Valtieri S., *Sulle Virtù di Palazzo Spreca a Viterbo*, Roma: GBE Editoria, 2018.

Bentivoglio, Valtieri, 2012 = Bentivoglio E., Valtieri S., *Viterbo nel Rinascimento*, Roma: GB Editoria, 2012.

Biscione, 2007a = Biscione M., «L'insediamento in località Ponte dell'Elce: analisi del complesso architettonico medievale», *Studi Vetrallesi*, 15, 2007, pp. 30-36.

Biscione, 2007b = Biscione M., «Contributo allo studio topografico del suburbio di Viterbo tra Medioevo e prima età moderna», *Studi Vetralles*i, 15, 2007, pp. 55-56.

Biscione *et al.*, 2018 = Biscione M., Gaspari F., Masini N., Romagnoli G., «Exploitation and management of water resources in the suburb of Viterbo. A medieval and early modern country house (*casale*) in Ponte dell'Elce», *Siris*, 18, 2018, pp. 203-206.

Biscione *et al.*, 2019 = Biscione M., Gaspari F., Masini N., Romagnoli G., «Il casale e il giardino di Ponte dell'Elce. Primi elementi per una lettura d'insieme», in: Ceci F., Pandimiglio F. (a cura di), *Ville, palazzi e castelli nella Tuscia viterbese tra XV e XVII secolo: natura, mitologia e alchimia*, Viterbo: Archeoares, 2019, pp. 139-156.

Biscione *et al.*, 2023 = Biscione M., Gaspari F., Masini N., Romagnoli G., «A late 16th century garden in Ponte dell'Elce (Viterbo, Italy): research improvement and conservation issues», *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, 43:2, 2023, pp. 108-135.

Bonfrizieri, 1723 = Bonfrizieri P.M., *Diario Sagro dell'Ordine dei Servi di Maria*, Venezia: Geremia, 1723.

Bordini, Dal Passo, Ferri, 2000 = Bordini C., Dal Passo F., Ferri P., «La via Cassia-Francigena e l'Alto Lazio nel XVIII sec», *Semestrale di studi e ricerche di Geografia*, 1, 2000, pp. 1-69.

Bussi, 1742 = Bussi F., *Istoria della città di Viterbo*, Roma: Bernabò e Lazzarini, 1742.

Ceci, 2019 = Ceci F., «Soriano nel Cimino, Villa Madruzzo-Palazzo Chigi Albani. Le fontane cinquecentesche di Papacqua e il cardinal Cristoforo Madruzzo: novità e interpretazioni», in Ceci F., Pandimiglio F. (a cura di), *Ville, palazzi e castelli nella Tuscia viterbese tra XV e XVII secolo: natura, mitologia*. Atti del convegno (Soriano nel Cimino, 22 settembre 2018), Viterbo: Archeoares, 2019, pp. 9-38.

Coretini, 1774 = Coretini G., *Brevi notizie della Città di Viterbo*, Roma: Giunchi, 1774.

Cortonesi, 1988 = Cortonesi A., *Il lavoro del contadino: uomini, tecniche, colture nella Tuscia tardo medievale*, Bologna: CLUEB, 1988.

Cortonesi, 2004 = Cortonesi A., «Orticoltura e linicoltura a Viterbo nel Duecento e nel primo Trecento», in: Cortonesi A., Mascioli P. (a cura di), *Medioevo viterbese*, Viterbo: Settecittà, 2004, pp. 97-148.

Eubanks, 2008 = Eubanks Waverley W., *The Lascivie: Agostino Carracci's erotic prints as the Sources for the Farnese Gallery vault,* Thesis diss, University of Georgia, 2008.

Faietti, 2009 = Faietti M., «Carte lascive e disoneste di Agostino Carracci», in: *L'arte erotica del Rinascimento,* Atti del convegno internazionale, Tokyo: National Museum of Western Art, 2009, pp. 73-91.

Ferreri, 2016 = Ferreri T., «Istituzioni e governo del territorio nello Stato pontificio: ricerche sul Patrimonio di San Pietro in Tuscia (secoli VI-XIII)», *Historia et ius. Rivista di storia giuridica dell'età medievale e moderna*, 14, 2018, pp. 36-42.

Giani, 1633 = Giani A., *Annales Sacri Ordinis Fratrum Servorum B. Mariae Virginis*, II, Lucae: Junta, 1633, pp. 77-78.

42. Bascapè, Dal Piazzo, 1999, pp. 74-76

Insolera, 1992 = Insolera G., «Il Voyage à Viterbe di Jean Baptiste Labat (1714)», *Biblioteca e Società*, 26, 1992, pp. 3-12.

Keller, 1985 = Keller F.E., «Residenze estive e "ville" per la corte farnesiana nel viterbese nel Cinquecento» in: *I Farnese dalla Tuscia Romana alla corte* d'Europa, atti del convegno (Caprarola, 25-26 marzo 1983), Viterbo: Agnesotti, 1985, pp. 67-81.

Lanconelli, 1994 = Lanconelli A., *La terra buona. Produzione, tecniche e rapporti di lavoro nell'agro viterbese tra Due e Trecento*, Bologna: CLUEB, 1994.

Lanconelli, De Palma, 1992 = Lanconelli A., De Palma R.L., *Terre, acque e lavoro nella Viterbo medievale*, Roma: Istituto storico italiano per il medioevo, 1992.

Lanzara, 1991 = Lanzara P., «Fisionomizzazione vegetale. Il perché di quelle piante nel giardino all'italiana», in *Il giardino storico nel Lazio,* Atti del convegno (Roma, 1991), Bolsena: Associazione Dimore Storiche Italiane, 1991, pp. 83-85.

Marocco, 1836 = Marocco G., *I principali monumenti dello Stato Pontificio*, XIII, Roma: Boulzaler, 1836.

Matthews-Grieco, 2010 = Matthews-Grieco S.F., «Satyrs and sausages: erotic strategies and the print market in Cinquecento», in: Matthews-Grieco S.F. (ed.), *Erotic Cultures of Renaissance Italy*, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2010, pp. 19-61.

Miglio, 2011 = Miglio M., «Stemmi come immagini sociali. Johannes Jacob Fugger e Viterbo nel primo Cinquecento», in: Pontecorvi A., Zuppante A. (a cura di), *Famiglie nella Tuscia tardomedievale. Per una storia,* Atti della XV e XVI Giornate di Studio per la Storia della Tuscia (Orte, 14 dicembre 2008, Viterbo – Orte, 18-19 dicembre 2009), Viterbo: Centro di studi per il Patrimonio di San Pietro in Tuscia, 2011, pp. 4-32.

Milioni, 2007 = Milioni A., *Carta Archeologica d'Italia. Contributi, Viterbo II (I.G.M. F. 137 III NE Viterbo, III SE S. Martino al Cimino)*, Viterbo: Università degli Studi della Tuscia, 2007.

Moroni, 1861 = Moroni G., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 102, Venezia: Tipografia Emiliana, 1861.

Risi, 2008 = Risi A., *Nobiltà e proprietà. Élites politiche ed economiche a Viterbo nel XVIII e XIX secolo,* Tesi di Laurea, Università degli Studi di Siena, 2008.

Rocca, 2014 = Rocca A., *Sacro Bosco. Il giardino ermetico di Bomarzo,* Viterbo: Settecittà, 2014.

Roccasecca, 1990 = Roccasecca P., *Ricerca sul lessico di parchi e giardini,* Roma: ICCD, 1990.

Zirone, 2004 = Zirone D., «Esione», in: Colpo I., Ghedini F., Novello M. Avezzù E. (a cura di), *Le immagini di Filostrato Minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, Roma: Edizioni Quasar, 2004, pp. 123-133.

Abstract (IT)

Il sito di Ponte dell'Elce presso Viterbo riflette una lunga storia: le risorse naturali e la posizione strategica sono alla base della continuità di utilizzo pressoché ininterrotta dal Medioevo all'epoca contemporanea e di numerose trasformazioni. Questo lavoro ripercorre la sua evoluzione al fine di contestualizzare le sculture e le fontane ricavate nel XVI secolo dai massi di peperino preesistenti, ricondotte ad una breve ma significativa fase di utilizzo come giardino. Ispirato ai celebri modelli cinquecenteschi delle dimore aristocratiche nell'Alto Lazio ma legato ad una nobile famiglia viterbese, quella degli Spreca, il giardino storico di Ponte dell'Elce è espressione di un ambito di committenza meno noto a causa della dispersione dei patrimoni. Rappresenta un esempio prezioso, leggibile nonostante lo stato di abbandono, le precarie condizioni di conservazione e i fattori di rischio cui sono esposti i materiali lapidei.

Parole chiave (IT)

Viterbo, Famiglia Spreca, Giardino, Ercole e Esione, *Lascivie*

Abstract (EN)

The Ponte dell'Elce site, near Viterbo, reflects a long history: the natural resources and the strategic position are the basis of the almost uninterrupted continuity of use from the Middle Ages to contemporary times and of its transformations. The paper traces the evolution of the site in order to contextualize the sculptures and fountains created in the 16th century from pre-existing *peperino* boulders, traced back to a brief but significant phase of use as a garden. Inspired by the famous sixteenth-century models of aristocratic mansions in Northern Lazio but linked to a noble family from Viterbo, the historic garden of Ponte dell'Elce is the expression of a less well-known area of commissioning due to the dispersion of the assets. It represents a precious example, legible despite the state of abandonment, the precarious conservation conditions and the risk factors to which stone materials are exposed.

Keywords (EN)

Viterbo, Spreca Family, Garden, Hercules and Hesione, *Lascivie*

Profilo biografico (IT)

Federica Gaspari – Storica dell'arte, specializzata in Tutela e Valorizzazione dei Beni Culturali con una tesi di diploma dedicata alla comunicazione del patrimonio culturale attraverso Internet e le tecnologie informatiche. Ha collaborato con il CNR ISPC nell'ambito del progetto europeo 'V-Must The Virtual Museum Transnational Network' e per la progettazione e realizzazione di nuovi percorsi di valorizzazione del patrimonio archeologico e museale della città di Teramo.

Marilisa Biscione – Archeologa, Collaboratore Tecnico Enti Ricerca presso l'ISPC del CNR, dove fornisce supporto alla ricerca in Spatial Data Science e Metodologie multiscala con tecniche di close-range remote sensing; sensoristica e imaging per la conservazione del patrimonio storico costruito ed artistico; ecosistemi digitali per il patrimonio culturale (ontologia, Open data, catalogazione, geo storytelling); ricerca storico archeologica, studio integrato

del paesaggio e dei giardini storici. É autrice di diverse pubblicazioni.
Giuseppe Romagnoli – Docente di Archeologia Medievale presso l'Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, dove dirige il Laboratorio Fotografico e di documentazione grafica e fotografica. Coordina i gruppi di lavoro impegnati nelle ricerche archeologiche a Ferento (Viterbo), Celleno Vecchio (Vt) e Monterano (Canale Monterano, Roma). È autore di numerosi contributi relativi all'archeologia dei paesaggi medievali, all'archeologia dell'architettura, all'archeologia urbana, con particolare riferimento al Lazio settentrionale in età medievale.

La villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano di Sutri

RENATA SAMPERI

La villa di Bassano di Sutri, realizzata dai Giustiniani nel feudo acquisito nel 1595, è indissolubilmente legata alla figura di Vincenzo Giustiniani, colto e ambizioso committente, collezionista e cultore delle arti, erede della posizione di potere e ricchezza che la sua famiglia di mercanti genovesi aveva costruito nell'isola di Chio. In seguito alla conquista dell'isola da parte dei Turchi, avvenuta nel 1566, due anni dopo la nascita di Vincenzo, i Giustiniani si erano trasferiti a Roma, dove il padre Giuseppe, grazie a un'abile politica di contatti con l'ambiente finanziario, politico e religioso, era diventato uno dei più importanti banchieri della città, fino a ricoprire la prestigiosa carica di depositario generale, ossia banchiere del papa. Il figlio maggiore Benedetto aveva intrapreso la carriera ecclesiastica, divenendo poi cardinale, mentre il minore Vincenzo aveva seguito le orme del padre, affiancandolo nelle attività finanziarie per circa un decennio, fino al 1600, anno di morte di Giuseppe. Negli anni successivi, per tutto il pontificato di Clemente VIII, Vincenzo è assorbito dagli impegni della depositeria generale e, nel 1604, a ricompensa dei servigi offerti, è nominato dal papa signore del feudo di Bassano, poi elevato a marchesato da Paolo V nel 1605. Il periodo che segue vede per il nuovo marchese una riduzione dell'attività finanziaria, con l'abbandono della carica di depositario generale, a vantaggio di un impegno pervasivo in ambito culturale. Svolta a vari livelli come mecenate, collezionista di dipinti e antichità, viaggiatore, autore di scritti sulle arti, la sua opera non solo è intesa a rappresentare il livello di assoluta preminenza raggiunto dalla famiglia Giustiniani nel panorama romano e suggellato dal titolo nobiliare, ma costituisce un originale contributo teorico[1].

Significativi in questo senso sono i cosiddetti discorsi sulle arti e sui mestieri, espressione sintetica e personale del gusto e della cultura artistica di primo Seicento, dedicati a discipline come la pittura, la scultura, l'architettura, la musica, ma anche a temi di costume, come la caccia o il *modo di far viaggi*[2]. Lo scritto sull'architettura, *Discorso sopra le fabriche*, mostra un approccio pragmatico alla materia, prevalentemente basato sull'esperienza[3]. Vincenzo promuove inoltre, anche grazie al contributo finanziario del fratello, il cardinale Benedetto, la realizzazione di una straordinaria raccolta di incisioni, la *Galleria Giustiniana*, raffigurante i pezzi migliori della sua celebre collezione di antichità, insieme ai ritratti dei Giustiniani e alle immagini delle residenze della famiglia: il palazzo romano presso Sant'Eustachio, le ville di Roma, al Laterano e fuori porta del Popolo, e quella di Bassano[4].

Quest'ultima, luogo privilegiato di incontro di artisti e letterati riuniti intorno al marchese, sembra essere al centro degli interessi di Vincenzo: ripetutamente citata nel discorso sull'architettura, è oggetto di diverse rappresentazioni nella *Galleria*. La villa ospita tuttora uno splendido apparato decorativo opera di alcuni tra i più importanti pittori del tempo, espressione della cultura e della magnificenza del marchese. Inoltre, come documentato da diverse testimonianze, vi erano esposti esempi significativi della collezione di sculture, comprendenti, oltre a opere antiche, anche alcuni pezzi moderni.

Il complesso della villa è costituito da due parti principali: il palazzo, un corpo residenziale a U con loggia tra ali avanzate collocato all'estremità dello sperone tufaceo su cui insiste il nucleo più antico del paese, e, su un diverso sperone, un vasto giardino che si sviluppa in leggero pendio a partire da un livello corrispondente al primo piano dell'edificio, cui è collegato da un ponte su piloni che attraversa una strada notevolmente più bassa (figg. 1-2). Nell'impianto e nell'articolazione delle parti, nei loro rapporti reciproci e con l'intorno e nell'associazione di centro abitato, palazzo

1. Per una trattazione generale sulle figure di Giuseppe e Vincenzo Giustiniani, si vedano: Feci, 2001; Feci, Bortolotti, Bruni, 2001. Per la posizione culturale di Vincenzo si veda da ultimo Danesi Squarzina, 2021.

2. Giustiniani, 1981; 2021. In questo scritto si farà riferimento prevalentemente a quest'ultima pubblicazione, basata sul ms. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat.* 12670, curata da S. Danesi Squarzina e L. Capoduro.

3. Giustiniani, 2021, pp. 163-174. Per la datazione dello scritto si vedano le considerazioni di Silvia Danesi Squarzina in Ivi, p. 163, nota 1 e p. 167 nota 15, da cui si evince che un indicativo termine *post quem* possa essere il 1616. Per lo scritto si vedano anche: Simo, 1981; Campisi, 2003.

4. Fusconi, 2001; Danesi Squarzina, 2003, *Documenti*, pp. 75-82.



Fig. 1. Bassano Romano, veduta aerea con il centro abitato e la villa Giustiniani (Bureca, 2003, p. 24).

nella pagina a destra

Fig. 2. Bassano Romano, villa Giustiniani, veduta del cortile del palazzo verso il giardino (fotografia di Lorenzo Dall'Olio).

Fig. 3. Prospettiva del giardino di Bassano (*Galleria Giustiniana*, II, tav. 162; Bureca, 2003, p. 20).

Fig. 4. Veduta di Bassano (*Galleria Giustiniana*, II, tav. 166; Bureca, 2003, p. 25).

e giardino è attiva la tradizione della villa cinquecentesca centroitaliana, qui ripresa in maniera singolare. Significative, per introdurre sinteticamente l'analisi dell'opera, sono due immagini contenute nella *Galleria Giustiniana*[5]. La prima rappresenta il giardino, visto dalla campata centrale della loggia al piano nobile e inquadrato dalle ali che delimitano il cortile (fig. 3). Attraverso la balaustra della loggia è pure visibile il lato di fondo del cortile, chiuso al livello del piano terra da un muro con nicchia centrale sormontato da una stretta passerella che immette al ponte verso il giardino. Quest'ultimo presenta al centro, in primo piano, il ninfeo, incorniciato da una doppia scala in forma di esedra che collega la quota della grotta al livello della terrazza superiore. Più in lontananza, tra cipressi e altri alberi ad alto fusto, un lungo viale rettilineo conduce al casino, configurato in forma di rocca turrita e merlata. Il tutto è organizzato intorno a un unico asse di simmetria che si diparte dal portale di ingresso al palazzo e che, come nei grandi esempi cinquecenteschi, inaugurati dal Belvedere bramantesco, collega architettura e natura secondo un'unitaria impostazione prospettica. La seconda veduta inclusa nella *Galleria*, ben diversa dalla prima, inserisce la villa bassanese nell'ambiente circostante, mostrando l'insieme di centro abitato, palazzo e giardino secondo una diversa direzione visiva, ortogonale alla precedente (fig. 4). È visibile in questo caso il prospetto laterale del palazzo, corrispondente all'ala meridionale, il cui

5. *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, s.l, s.d., II, tavv. 162, 166.






BASSANVM

spiccato è di un piano più in basso rispetto al livello della piazza prospicente la facciata principale. Tuttora, entrando dal grande portale bugnato aperto nel prospetto, si accede sulla destra a un'ampia rampa carrabile, interna all'edificio, che conduce alla piazza (fig. 5). Il portale laterale viene così a costituire un accesso di tipo pubblico, quello più comodo e diretto, alla piazza del paese, altrimenti raggiungibile dall'angusta strada di origine medievale che attraversa il borgo e sbocca di fronte alla facciata principale. Il singolare sistema di accesso evidenzia il mancato collegamento assiale tra l'impianto rappresentato nella prima veduta e la struttura urbana antistante la villa. Già la facciata rivolta verso la piazza risulta asimmetrica rispetto al portale di ingresso: se sulla sinistra la campata corrispondente allo spessore della rampa viene separata dal resto da una serie di membrature verticali, in modo da isolare la fronte con cinque assi simmetrici rispetto al portale, sulla destra tale simmetria viene intaccata dal volume sporgente dell'antica chiesa di Santa Maria Assunta (fig.6). L'irregolare strada medievale che attraversa l'abitato termina inoltre lateralmente rispetto all'asse del portale, senza che si stabilisca alcuna continuità con la simmetrica disposizione degli spazi al di là dell'ingresso al palazzo. Nelle ville del tempo, un percorso di accesso assiale e regolare costituiva una caratteristica ricercata, intesa a rafforzarne la relazione e spesso pure il predominio rispetto al territorio circostante, anche inglobando e modificando le strutture preesistenti. Esemplare è il caso straordinario di Caprarola, dove la strada rettilinea tracciata all'interno dell'abitato, in continuità con l'asse della residenza, afferma con forza la preminenza di quest'ultima e con essa la magnificenza, il potere e la posizione privilegiata del committente. In altre situazioni i mezzi disponibili e il vincolo costituito dalle preesistenze non rendono possibile una soluzione così decisa e d'effetto. Anche in questi casi, tuttavia, soprattutto negli esempi più rappresentativi, la regolarità dell'accesso e buone condizioni di visibilità tra la villa e l'intorno sono temi generalmente perseguiti, talvolta anche attraverso aggiustamenti e correzioni della realtà in sede di raffigurazione grafica, come è stato messo in evidenza per villa Medici a Castello, villa d'Este a Tivoli o villa Lante a Bagnaia[6]. Nel caso di Bassano l'immagine considerata sembra aggirare il problema, rinunciando a una rappresentazione assiale e adottando invece un punto di vista laterale di grande impatto, che mette in rilievo l'emergenza dimensionale del palazzo e la notevole estensione del giardino in relazione al centro abitato, rimandando nel contempo al ruolo centrale dello stesso palazzo come accesso al paese.



Fig. 5. Bassano Romano, villa Giustiniani, veduta della rampa carrabile che conduce alla piazza di fronte al palazzo (fotografia di Lorenzo Dall'Olio).

nella pagina a destra

Fig. 6. Bassano Romano, villa Giustiniani, veduta della facciata del palazzo verso la piazza (fotografia di Lorenzo Dall'Olio).

Fig. 7. Bassano, villa Giustiniani, palazzo, pianta del piano nobile (rilievo di M. Campisi, E. De Santis, T. Iezzi; Bureca, 2003, p. 220): 1. Loggia; 2. Sala Grande; 3. Sala di Psiche; 4. Stanza della Primavera; 5. Stanza dell'Estate; 6. Stanza del Parnaso; 7. Stanza dell'Inverno; Stanza dell'Autunno; Cappella; Sala della Felicità Eterna; 11. "Camerino" di Diana; 12. Galleria.

Nella situazione descritta il condizionamento dell'orografia e di parti preesistenti sembra costituire un aspetto determinante. È dunque il caso di ricostruire, per quanto possibile, quali fossero le strutture già realizzate prima degli interventi condotti da Vincenzo, inserendo e discutendo le testimonianze relative alla committenza Giustiniani all'interno della lunga storia costruttiva che ha come esito la villa seicentesca.
Il palazzo sorge con ogni probabilità sul luogo di una rocca di epoca medievale, posta a guardia di un piccolo centro abitato fortificato e naturalmente protetto dai lati scoscesi dello sperone di tufo. Osservando la disposizione planimetrica dell'edificio sulla base del rilievo (fig. 7), è possibile notare che tutto il corpo di fabbrica settentrionale presenta forti irregolarità

6. Su questo tema si veda in particolare Lazzaro, 1999.



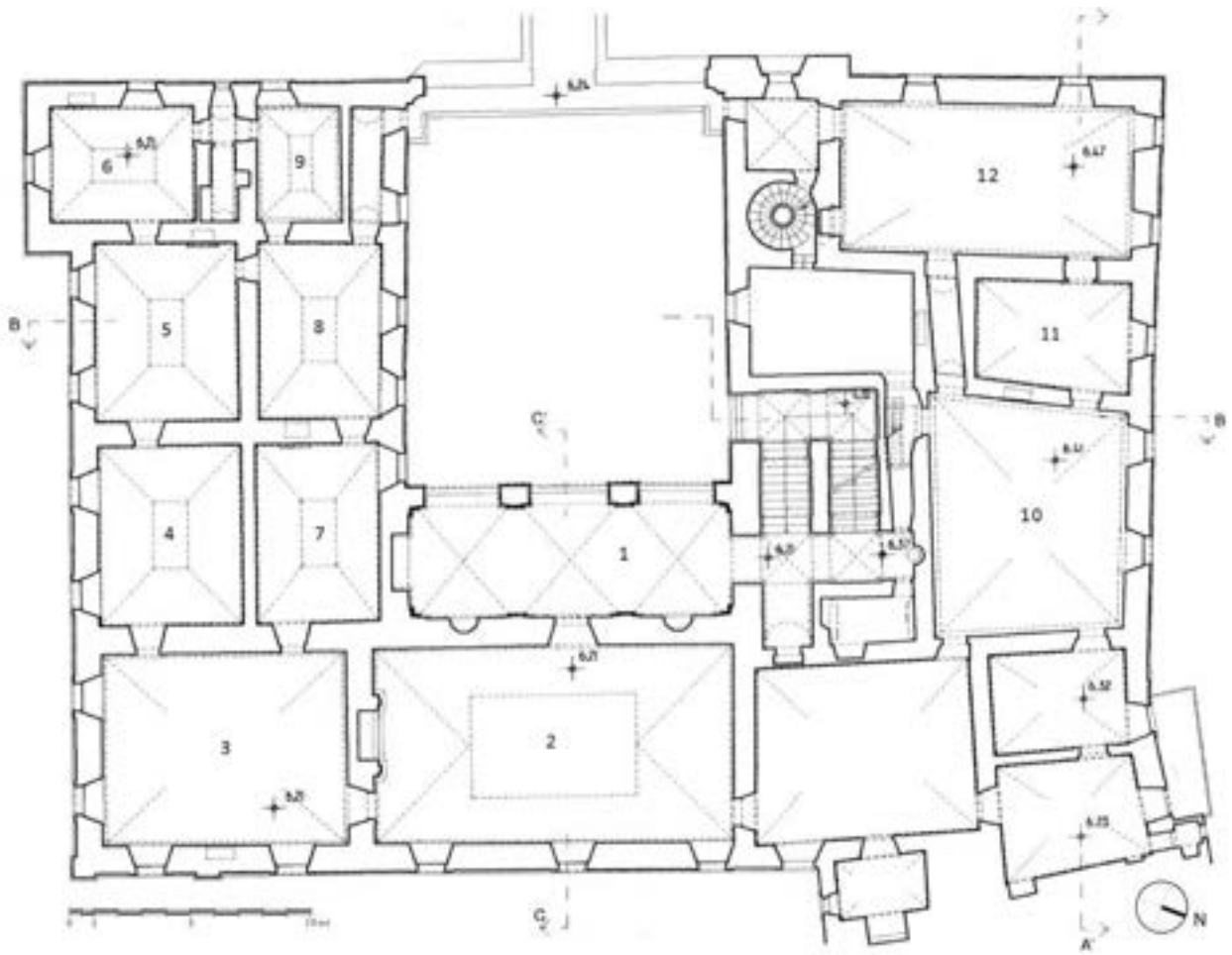

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
B
B'
C
C'
N



Fig. 8. Bassano Romano, villa Giustiniani, stanza dell'Estate, affresco con veduta di Bassano (fotografia di Lorenzo Dall'Olio).

nella pagina a destra

Fig. 9. Bassano Romano, villa Giustiniani, veduta del cortile del palazzo verso il loggiato (fotografia di Lorenzo Dall'Olio).

nell'andamento e nei diversi spessori delle murature, suggerendo che soprattutto in questa parte insistessero le strutture medievali. Inoltre, in corrispondenza della testata del corpo meridionale, si trova una struttura leggermente sporgente dal filo della facciata, che potrebbe essere ricondotta a una torre preesistente[7].
Quanto alla documentazione archivistica, è noto che dalla seconda metà del XIV secolo il feudo di Bassano di Sutri facesse parte dei possedimenti della famiglia Anguillara, mentre risale al 1472 la prima testimonianza che attesti l'esistenza sul luogo di un palazzo dotato di loggia, contenuta in un documento notarile redatto «in castrum Vassani Sutrine diocesis in camera subtus logiam Palatii»[8].
Poco più di un secolo dopo, nel 1578, è datato un importante atto notarile contenente l'inventario dei beni stabili di Porzia degli Anguillara di Ceri e del marito Paolo Emilio Cesi, all'epoca signori di Bassano[9]. L'inventario, conservato in due redazioni, contiene le seguenti importanti informazioni sullo stato della proprietà prima del passaggio ai Giustiniani:

> Dentro del Castello de Bassano sopradicto, un Palazzo da fondamenti per insino a cielo, confina da un lato con la Chiesa di Santa Maria, con la piazza pubblica […] di sotto al qual Palazzo è la porta principale di detto Castello de Bassano verso mezzo giorno […] Item nel detto territorio dove si dice il piano manzo un pezzo di terra di tre quarte incirca, quale se li dice il Giardino Secreto tutto compartito con file d'arbori et arbusti fruttiferi con un poco di piaggia inculta […] a piedi a qual Giardino Secreto vi è un ponte che passa dal detto Giardino al prefato Palazzo.

Sorprendente la corrispondenza con quanto sopra descritto: oltre che di un palazzo di una certa entità, risulta già attestata l'esistenza del sistema distributivo d'accesso al paese, identificabile con il castello, e di un giardino segreto collegato al palazzo da un ponte. La descrizione lascia dunque pensare che già all'epoca la consistenza del palazzo fosse vicina a quella attuale. Ipotesi confermata, oltre che dalla lettura critica della sua architettura[10], anche dal fatto che gli affreschi al piano nobile, nella loggia e nelle sale dell'ala meridionale, seppur successivamente rimaneggiati, possono essere datati nel XVI secolo, prima dell'acquisto dei Giustiniani[11]. La presenza negli affreschi dello stemma Anguillara-Orsini consente di riferirli alla committenza di Lelio degli Anguillara di Ceri, che sposò nel 1548 Maddalena Orsini e morì nel 1572[12]. Dopo questa data altri interventi decorativi potrebbero essere stati commissionati dalla nipote Porzia, ultima erede della casata di Ceri, che aveva ereditato il palazzo[13].
Tra gli affreschi cinquecenteschi, inoltre, nella stanza dell'Estate, è presente un ovale contenente un panorama di Bassano nel quale il palazzo presenta un as-

7. Per i rilievi dell'edificio si vedano Papacosta, 2003 e De Santis, Iezzi, 2003.
8. Il documento, conservato all'Archivio Storico Capitolino di Roma, è citato in Cherubini, 2003, p. 129 e in Papacosta, 2003, p. 197.
9. Archivio di Stato di Roma = ASR, *Archivio Odescalchi*, b. 1A11, fasc. 42; Proietti, Scatizzi, 2010, p. 137 e nota 2.
10. Si veda, in particolare, Portoghesi, 1957.
11. Brugnoli, 1957a; Cherubini, 2003.
12. Ivi. Agostino Bureca cita una nota documentaria relativa all'anno 1563, conservata all'Archivio di Stato di Viterbo, secondo la quale Lelio avrebbe iniziato a Bassano un bellissimo palazzo «fabrica nova de grandissima spesa» (Bureca, 2010, p. 12, nota 3).
13. Cherubini, 2003.



setto identico, e con lo stesso punto di vista, a quello rappresentato nella citata veduta della *Galleria Giustiniana*[14] (fig. 8). Rispetto al volume del palazzo attuale è assente, in entrambe le rappresentazioni, l'ultimo livello del corpo di facciata, evidentemente sopraelevato solo più tardi.

Se non è facile datare con precisione il palazzo degli Anguillara, è però possibile inserirlo nella tradizione del palazzo cinquecentesco di ascendenza sangallesca. La disposizione con loggia tra ali avanzate, rivolta verso il paesaggio, si collega inoltre a un impianto intermedio tra palazzo e villa, ben rappresentato dalla peruzziana villa di Agostino Chigi, poi Farnesina, a sua volta ripreso da esempi precedenti, come il Belvedere di Innocenzo VIII e la villa Chigi alle Volte presso Siena. L'insieme richiama da vicino quello del sangallesco palazzo Farrattini ad Amelia, costituito, come a Bassano, da un volume emergente collocato al margine dell'abitato, con la facciata principale verso il paese e il retro verso la campagna. Simile è anche la pianta del palazzo amerino immaginata nel progetto iniziale di Antonio da Sangallo il Giovane, con cortile dotato di loggia sul lato di ingresso e chiuso da un muro più basso verso la vallata[15]. Rinunciando al cortile, l'edificio realizzato presenta al piano nobile una loggia tra due avancorpi aperta sul paesaggio, con tre arcate impostate su semplici pilastri squadrati. Soluzione, quest'ultima, che si ritrova a Bassano nel doppio loggiato sul cortile (fig. 9) e che denota una volontà di semplificazione rispetto all'articolazione dei sostegni delle arcate con ordini architettonici, prevalente nelle architetture cinquecentesche. Considerando ora l'esterno del palazzo, il prospetto laterale, chiaramente visibile nelle due vedute di Bassano (figg. 4, 8), presenta un impaginato di tipo sangallesco, analogo a quello attuale seppur con alcune discordanze dimensionali, dotato di cornici marcasoglia che scandiscono la parete in tre grandi fasce finestrate: due inferiori, corrispondenti rispettivamente al piano interrato e al piano terra del corpo verso la piazza, e un'alta fascia superiore, comprendente le finestre del piano nobile e del mezzanino. Nella veduta della *Galleria* sono inoltre visibili tre cantonali bugnati (fig.4): due alle estremità del prospetto e uno in corrispondenza dell'attacco della sporgenza, già interpretata come traccia di una vecchia torre. Non trovando riscontro nello stato attuale, i cantonali potrebbero essere un'invenzione del disegnatore, tesa ad arricchire la facciata di un elemento proprio dell'articolazione di origine sangallesca. A questa si riferisce anche il portale bugnato, rappresentato in entrambe le vedute e tuttora esistente. Nella veduta della *Galleria* la disposizione delle aperture corrisponde grossomodo a quella odierna, mentre è più irregolare nell'affresco. Seppur non chiaramente definito in entrambe le rappresentazioni, il disegno delle finestre appare estremamente semplice e può verosimilmente essere ricondotto allo stato attuale, con piatte cornici dotate di tradizionali 'orecchie' ma prive di qualsiasi aggettivazione formale. Finestre simili si trovano ad esempio nelle facciate secondarie dello stesso palazzo Farrattini, che nella facciata principale, tuttavia, presenta raffinate edicole. A Bassano, invece, le finestre della facciata sulla piazza (fig.5), non visibili nelle rappresentazioni di scorcio delle due vedute, sono conformate come quelle del prospetto laterale, lasciando presumere che fossero tali anche nel palazzo degli Anguillara. L'austera semplicità dell'esterno che definisce l'edificio attuale può quindi verosimilmente risalire all'assetto cinquecentesco.

Il palazzo acquistato da Giuseppe Giustiniani nel 1595, così ricostruito nelle linee generali, era dunque già dotato di ambienti affrescati e di un giardino segreto sul retro. Una volta acquisita la proprietà, l'interesse di Giuseppe sembra rivolgersi principalmente all'ingrandimento e a un nuovo allestimento del giardino. Fin dal 1595 sono documentati acquisti di proprietà contigue al giardino esistente, che proseguono negli anni successivi[16]. Risale inoltre al 1596 una relazione di Giovanni Fontana nella quale si illustra il progetto

14. Brugnoli, 1957a, pp. 246; 249; Cherubini, 2003, p. 140.
15. Bertoldi, Marinozzi, Scolari, Varagnoli, 1986.

16. I documenti, pubblicati in Proietti, Scatizzi, 2010, pp. 137-139, sono conservati *nell'Archivio Giustiniani di Roma*, nell'*Archivio Odescalchi* e nell'*Archivio Giustiniani Odescalchi di Bassano*, presso l'ASR, e nell'*Archivio Notarile di Bassano*, presso l'Archivio di Stato di Viterbo. Salvo diversa indicazione, sono conservati in questi stessi archivi i documenti di seguito menzionati.

di un acquedotto «per fare le fontane» nel palazzo di Bassano[17]. Dopo dettagliate istruzioni tecniche sulla costruzione dell'acquedotto, l'architetto si sofferma sulle fontane da realizzare, facendo riferimento a un impianto incentrato sullo «stradone di mezzo del giardino», quindi del tipo di quello poi realizzato. Sul luogo dove sarebbe stato costruito il casino, «in capo allo stradone», prevede una fontana rustica, mentre dalla parte opposta, «in fondo del detto stradone», consiglia di «fare un vaso che butti aqqua quale farra bellissima vista al palazzo». Aggiunge che

> di poi se pigliara la detta aqqua, et si mandara per il ponte, quale darra l'aqqua alla fontana che si farra alla niccia del cortile, et fatto che avera il suo giocho, se potra condurla per la Terra per fare altre fontane, et si potra anche fare un vaso per ciascheduno quadro del giardino.

Conclude infine che «faccendo li suddetti lavori l'opera verrà benissimo». Giovanni Fontana, esperto di opere idrauliche, lavora alla realizzazione di acquedotti, primo fra tutti quello dell'Acqua Felice, e al progetto di diverse fontane urbane, come quella dell'Acqua Paola. Anche insieme al fratello Domenico, è autore dei sistemi di fontane di grandi ville, come la villa Peretti Montalto, commissionata da Sisto V, la villa Mattei al Celio, la villa Aldobrandini a Frascati[18]. Il suo ingaggio appare dunque in linea con la posizione di primo piano e le ambizioni di Giuseppe Giustiniani. Non vi sono purtroppo altre testimonianze della sua attività a Bassano, né sono noti, a parte gli acquisti di terreni, interventi condotti nella villa prima del 1600, anno della morte di Giuseppe e del passaggio della proprietà al figlio Vincenzo. È probabile tuttavia che questi si sia avvalso dell'approfondito lavoro di Giovanni Fontana, seppur con alcuni cambiamenti nell'allestimento e nella disposizione delle fontane e di altre parti del giardino. Oltre alle notizie sul proseguimento degli acquisti di terreni, case e casupole nell'area del giardino, a partire dal 1601 sono documentati interventi sia nel palazzo che nel giardino.

Alle importanti opere commissionate da Vincenzo nella villa si riferiscono poi due targhe, apposte sul retro dell'edificio principale, rispettivamente sulle testate dell'ala meridionale e di quella settentrionale[19]. La prima, datata 1605, recita: «VINCENTIUS IUSTINIANUS IOSEPHI F. HORTOS E REGIONE PRAETORIO CULTU MAGNIFICO ADIECIT A. D. MDCV». La seconda, datata 1607: «VINCENTIUS IUSTINIANUS IOSEPHI F. A FUNDAMENTIS F. A. D. MDCVII». La prima iscrizione dichiara in sostanza che Vincenzo Giustiniani dotò il palazzo di un magnifico giardino, la seconda si riferisce, senza alcuna specificazione, a un intervento condotto dalle fondazioni dallo stesso Vincenzo.

Si consideri in primo luogo il palazzo, per il quale i documenti, certamente non esenti da lacune, testimoniano lo svolgimento di lavori edilizi tra 1601 e 1607. Il 31 dicembre 1601 sono registrate le spese sostenute, a partire dal maggio di quell'anno, per risarcire il palazzo e il giardino e, nello stesso giorno, è documentato un pagamento di 37 scudi all'oscuro architetto Pompeo Pazzichelli, originario di Farnese[20]. Alla fine del 1602 si parla del pavimento della loggia sul cortile, in mattonelle di marmo e lavagna[21]. Risale poi al 4 marzo 1603 una misura e stima di lavori nel palazzo, redatta dallo stesso Pazzichelli[22]. Non è facile localizzare i non molti lavori menzionati, ma è interessante notare che essi riguardano in buona parte interventi di riadattamento delle finestre. Si parla di muri di finestre e di mezzanini murati, di una finestra finta e di parti di finestre, come soglie, arco, parapetto, spalletta. È citata anche la «mettitura» di «tre finestre grandi» e di «quattro mezzanini sotto il muro». Risale poi al gennaio 1607 il resoconto di lavori eseguiti da un mastro Pietro muratore tra novembre 1604 e dicembre 1606, riguardanti prevalentemente opere di finitura in diversi ambienti, con imbiancatura e mattonatura[23]. Considerando il documento del 1603, le menzioni riferite a finestre murate e mezzanini si potrebbero collegare al fatto che, nell'edificio attuale, le finestre all'altezza del mezzanino risultano murate in alcune zone ben precise, corrispondenti agli ambienti del corpo di facciata e dell'ala nord, tutti decorati a fresco, con esclusione della sala grande, tra 1605 e 1610: le sale di Psiche e della Felicità Eterna, il camerino di Diana e la galleria. Sembra quindi del tutto plausibile che tali ambienti siano stati dotati di volte, eliminando il soprastante livello ammezzato, e successivamente rifiniti prima del lavoro dei pittori. Le decorazioni al piano nobile sono precedute, tra 1603 e 1604, dai monocromi eseguiti da Antonio Tempesta sulle facciate del cortile e ora quasi completamente perduti[24]. Seguono, nel 1605, gli affreschi di Bernardo Castello nella sala di Psiche e, a distanza di qualche anno, tra 1609 e 1610, le opere di Domenichino nel camerino di Diana, di Albani nella galleria e di Guidotti Bor-

17. ASR, *Archivio Giustiniani Odescalchi di Bassano = AGOB*, b. 10.A.6, fasc. 8; Pantanella, 2010.
18. Coffin, 1991, pp. 47-48; Benocci, 1992; Mangiasciutto, 2008; Campisi, 2010, p. 119.
19. Portoghesi, 1957, pp. 224-225.
20. ASR, *AGOB*, b. 248; Portoghesi, 1957, p. 224.
21. *Ibid*.
22. ASR, *AGOB*, b. 18.
23. ASR, *AGOB*, b. 47, fasc. 4.
24. Brugnoli, 1957a; Anselmi, 2003; Strunck, 2003, pp. 151-159.

ghese nella sala della Felicità Eterna[25]. Il nuovo assetto decorativo voluto da Vincenzo, comprendente anche le sculture antiche e moderne disposte nella sala Grande, nella loggia, nel cortile e di fronte alla facciata, costituisce una prestigiosa riqualificazione del vecchio palazzo cinquecentesco. Gli interventi intrapresi sull'architettura sembrano dunque prevalentemente finalizzati a un adeguamento degli spazi da decorare. Alcuni di questi tuttavia sembrano essere stati oggetto di una più integrale opera di edificazione, che potrebbe in qualche modo giustificare la dizione *a fundamentis* nell'iscrizione del 1607. Si tratta della galleria, definita *nova* nell'inventario *post mortem* del marchese, redatto nel 1638[26], e dell'attiguo camerino di Diana, definito, in relazione a un pagamento al Domenichino del 1609, «stanza fatta di nuovo nel palazzo»[27]. Un'ultima notazione sull'architettura del palazzo riguarda il portale della facciata e in particolare le mensole accoppiate in forma di triglifo, concluse inferiormente da cinque gutte, che ne sorreggono la cornice (fig. 9). Si tratta di una ripresa, libera e decontestualizzata, di un elemento del fregio dorico che, nella sua singolarità, rientra in una linea che da Antonio da Sangallo il Vecchio conduce a Michelangelo[28]. Doppi triglifi identici compaiono nella raffinata intelaiatura architettonica degli affreschi di Domenichino nel camerino di Diana. Questa coincidenza apre la questione di quale possa essere il nesso tra il disegno del portale e l'attività di Domenichino architetto, nei cui progetti noti, tuttavia, non è stato possibile ravvisare la presenza di un motivo simile[29].

Il palazzo seicentesco è rappresentato nel cabreo dei beni stabili della famiglia del 1685, ancora privo della sopraelevazione di un piano del corpo di facciata[30].

Per quanto riguarda il giardino, la documentazione esistente consente di ricostruire con buona approssimazione gli acquisti di terreni e di immobili nell'area e i lavori svolti per la sua realizzazione[31]. Gli acquisti, iniziati come si è visto da Giuseppe Giustiniani, si concentrano prevalentemente negli anni tra il 1595 e il 1601, per poi proseguire più saltuariamente negli anni successivi, fino al 1612[32]. Giuseppe entra in possesso soprattutto di terreni arativi, a vigna o a frutteto, situati in prossimità del preesistente giardino segreto degli Anguillara, come indica più volte la dicitura «a capo al giardino», anche accompagnata dalla motivazione «causa ampliandi viridarium ut dicitur secretum»[33]. Poi, nel 1601, Vincenzo acquista diverse case, casupole e stalle, poste ancora in prossimità del giardino esistente e del ponte di collegamento con il palazzo[34]. Sempre nel 1601 inizia l'impegnativa impresa della realizzazione che si svolgerà nell'arco di più di trent'anni, lungo tutta la restante vita del committente.

Nel citato inventario del 1638[35], il giardino è così descritto in maniera sintetica ed efficace:

> Il Giardino dalla banda di dietro del suddetto Palazzo al quale si passa dalle stanze nobili del medesimo Palazzo mediante un corritore et un ponte levatore nel qual giardino nell'ingresso vi è una grotella à fontana con teatrotto avanti ornato di Spalliere e con scalinette doppie di piperino che conduce pur sopra a una balaustra parimente di piperino et alli viali e quadri tutti ornati di spalliere diverse con cispigni bosco d'elci peschiere ragnere et una prospettiva nel vialone di mezzo che conduce sino al Palazzetto e rocca che è posta in capo al medesimo Giardino con piazze // ornate di Spalliere intorno vasi e statue che più abasso si descriveranno con ripartimento d'alberi diversi di frutti et altri membri e pertinenti del medesimo Giardino […].[36]

Segue la descrizione delle statue e dei vasi di pietra ritrovati nel giardino, utile anche alla ricostruzione delle sue diverse parti[37]. La denominazione originaria di queste parti è inoltre fornita dalla parte finale del *Discorso sopra le fabriche*[38].

Quanto alla documentazione d'archivio, tra il 1601 e il 1606 sono attestati i lavori e le forniture per l'allestimento della zona situata subito a ridosso del palazzo, direttamente accessibile dal ponte. Contestualmente vengono portati avanti nell'area del giardino consistenti lavori di scavo e di movimento di terra.

L'assetto originario della prima parte realizzata, poi modificato nel corso del tempo, è ben rappresentato nella citata incisione della *Galleria Giustiniana*, la cui attendibilità è confermata da numerosi riscontri documentari[39] (fig. 2). Si tratta di un emiciclo in pendio delimitato da un muro curvo, il quale, aperto al

25. Brugnoli, 1957b; Brugnoli, 1957c; Faldi, 1957; Spampinato, 1996; Strunck, 2003, pp. 159-190.
26. Danesi Squarzina, 2003, *Inventari*, I, p. 513.
27. Brugnoli, 1957c, p. 267.
28. Zampa, 2003.
29. Il confronto con gli affreschi del camerino è stato già proposto in Spampinato, 1996, p. 231, nota 13. Su Domenichino architetto si veda Curcio, 1996.
30. Il cabreo, redatto da Giovan Battista Cingolani, è conservato in ASR, *Famiglia Odescalchi*, *Cabrei Cingolani*, 43 A3. Il palazzo è rappresentato al f. 99.
31. Per il lavoro di ricostruzione di acquisti e interventi ci si riferisce in particolare a Proietti, Scatizzi, 2010. I fondi archivistici prevalentemente utilizzati sono indicati alla nota 16 del presente saggio.
32. Ivi, p. 156 nota 6 e p. 157 nota 13.
33. Ivi, nota 6.
34. Ivi, p. 139 e nota 13.
35. Danesi Squarzina, 2003, *Inventari*, I, pp. 503-526.
36. Ivi, p. 522.
37. Ivi, p. 523-525.
38. Giustiniani, 2021, pp. 173-174.
39. Proietti, Scatizzi, 2010, p. 147 e *passim*.

centro in corrispondenza dell'accesso, è sormontato da fontanelle alternate a vasi di agrumi. La pendenza dell'emiciclo è tagliata al centro da un percorso in piano che conduce alla grotta, scavata nel muro di sostruzione di un livello più alto, delimitato da una balaustra, al quale conducono due rampe di scale curve che disegnano un'esedra. L'impianto descritto ricorre, con varianti, nelle ville del tempo: basti pensare alle sistemazioni, seppur notevolmente più complesse, del ninfeo di villa Giulia e della fontana dei Draghi nella villa d'Este a Tivoli o, improntata a un'analoga semplicità, alla peschiera della stessa villa Giustiniani fuori porta del Popolo[40]. Nella grotta, il rivestimento in concrezioni calcaree, i cosiddetti tartari, riprende un uso di grande successo nei ninfei delle ville cinquecentesche, teso a ricreare il carattere selvatico delle grotte naturali[41]. L'incisione mostra inoltre la presenza di sculture, descritte anche nell'inventario del 1638 e in inventari successivi[42]. Tra queste «una statua di Venere antica restaurata», posta all'interno della grotta, cui si aggiungono, nelle nicchie laterali, altre statue antiche di divinità, soggetti che corrispondono a temi iconografici diffusi nelle ville della seconda metà del Cinquecento[43].

Nell'incisione, il livello superiore del giardino appare coronato da una balaustra ornata di vasi, anche citati nell'inventario del 1638, che localizza i vasi «Sopra la Balaustrata di piperino di qua e di là dalla prospettiva del Ponte». Oltre la balaustra, 'una spalliera' di cipressi, interrotta al centro per aprirsi verso l'asse centrale concluso dalla rocca, nasconde le altre parti del giardino. Si sviluppava qui, schermato dagli alberi, «il "Giardino de quadri" sopra la grotta», citato nel *Discorso sopra le fabriche*; una sorta di giardino segreto costituito da uno spazio rettangolare, scompartito, come visibile in una pianta ottocentesca di Percier e Fontaine[44], con aiuole e fontane circolari. «Nella spalliera de quadri del Giardino» l'inventario del 1638 cita due statue di «Consoli moderni» e due di «femine vestite antiche», rappresentate anche nell'incisione.

A parte la veduta della *Galleria Giustiniana*, l'assetto del giardino seicentesco non è documentato, se non per alcuni singoli episodi, da altre fonti iconografiche del tempo. Oltre che sulla base delle testimonianze contemporanee, la sua ricostruzione è dunque possibile intrecciando le informazioni provenienti da fonti successive, soprattutto planimetrie e foto d'epoca, ma anche



descrizioni e inventari[45]. Allo stato attuale il giardino risulta estremamente degradato e non accessibile.

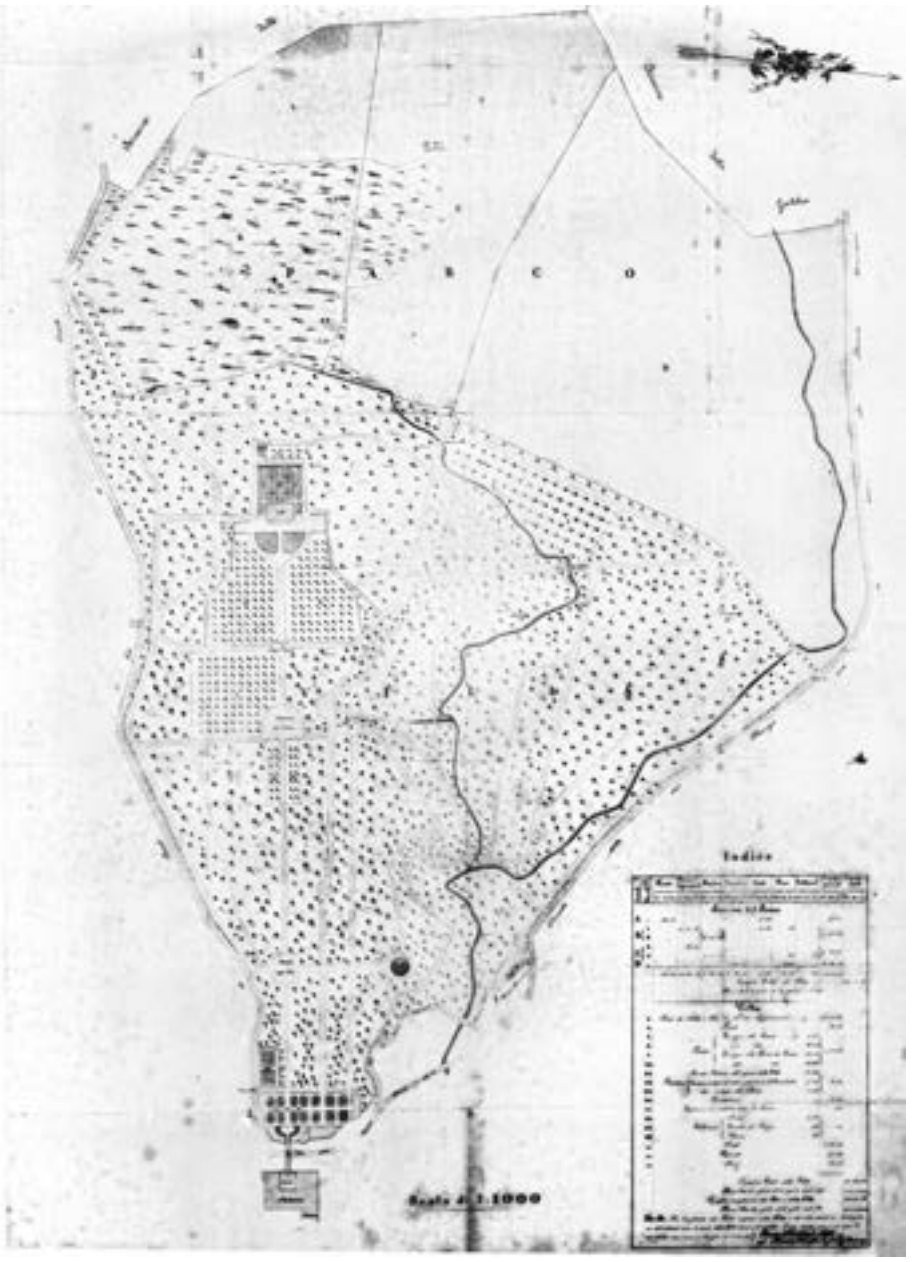
In particolare, l'area che si estende al di là della prospettiva e del giardino dei quadri è delineata da Percier e Fontaine nella pianta citata, limitata alle parti lungo l'asse centrale e presumibilmente regolarizzata. L'intera area è poi rappresentata in una planimetria del 1895[46] (fig. 10). Tali documenti grafici possono essere utili per visualizzare le parti di seguito citate in una sintetica ricostruzione del giardino seicentesco. Il vastissimo terreno in pendio, la cui estensione originaria raggiungeva i 45 ettari[47], era attraversato dal viale centrale, denominato nei documenti «viale maestro» o «stradone dei lauri regi». Alla sua destra, verso nord, correvano altri due viali ad esso paralleli, posti però ad altezze diverse, per il digradare del terreno. Il viale maestro si apriva lungo il suo percorso in una serie di spazi, denominati, nell'inventario del 1638, «piazza quadra», «Piazza Navona» e «piazza della Roccha»[48]. Dalla «piazza quadra», decorata da erme antiche, busti moderni e vasi, si diramavano due vialetti a destra e sinistra. Quello di sinistra, il «viale della peschiera» citato nel *Discorso sopra le fabriche*, raggiungeva appunto la peschiera, bacino circolare rappresentato nel cabreo del 1685, al centro del quale era la scultura araldica in forma di rocca in miniatura[49]. Proseguendo lungo il viale maestro si raggiungeva la «Piazza Navona», la

40. Coffin, 1991, pp. 28-57; Fusconi, 2001, pp. 414-416.
41. Liserre, 2008, pp. 88-92.
42. Buccino, 2006, pp. 45-46.
43. *Ibid*.
44. Percier, Fontaine, 1824, p. 57, pl. 69. Un'altra pianta parziale, di Pierre Adrien Paris, è pubblicata in Campisi, 2003, pp. 125-126, fig. 14 e nota 29.
45. *Ibid*.; Bureca, 2010; Proietti, Scatizzi, 2010. Nella sintesi che segue verrà utilizzato soprattutto quest'ultimo contributo.
46. Bureca, 2003, pp. 28-29; Proietti, Scatizzi, 2010, tavv. I-IV.
47. Bureca, 2010, p. 97.
48. Danesi Squarzina, 2003, p. 524; Proietti, Scatizzi, 2010, pp. 143-145.
49. ASR, *Famiglia Odescalchi*, *Cabrei Cingolani*, 43 A3, f. 103. Nello stesso foglio è rappresentata anche la neviera di cui disponeva la villa.

nella pagina a sinistra

Fig. 10. Bassano, villa Giustiniani, veduta del portale del palazzo.

Fig. 11. Bassano, villa Giustiniani, planimetria del 1895 (Bureca, 2003, p. 28).



cui forma ricordava forse quella della piazza romana, decorata da sculture moderne: cani mastini, teste, vasi, leoni accovacciati. Seguiva la «piazza della Roccha», decorata da statue maschili e femminili, sfingi, vasi e sculture di animali. Da qui salivano due cordonate curve, formanti un'esedra ai piedi dell'edificio.

Al di là della regolare sequenza degli spazi disposti lungo il viale centrale, i viali si inoltravano nel terreno boscoso dalla variata orografia, spesso assumendo andamenti irregolari anche sulla base di tracciati preesistenti. Sembra trattarsi dei viali citati nel *Discorso sopra le fabriche* con i nomi evocativi che lo stesso Vincenzo aveva attribuito loro: i viali «coperti», «delle pere», «delle rose», «delle coste», «delle ripe», «del Rio», «delle nocchie». Vincenzo nomina inoltre altre parti del suo giardino: le «ragnaie», la «galeria», il «Monte Parnaso», «il bosco della botte», «la montagnola», «l'abetaio»[50]. La maggior parte di esse doveva trovarsi nel versante settentrionale, ma non è sempre facile identificare e localizzare queste zone, la cui denominazione cambia nel corso del tempo.

Una ricca documentazione archivistica consente di seguire l'andamento dei lavori e la realizzazione delle parti descritte. Nel 1601, i principali pagamenti documentati riguardano la fornitura di condotti «per servizio delle fontane», il lavoro degli scalpellini per la «balaustra sopra la facciata della grotta» e per il parapetto del ponte, la fornitura di «cannelli per le fontane dei quadri del giardino»[51]. Nel 1602, con i pagamenti

50. Giustiniani, 2021, pp. 173-174.
51. Bureca, 2010, p. 113, nota 10; Proietti, Scatizzi, 2010, p. 139.

ai «cavaterra», si intensificano i movimenti di terra, riguardanti prevalentemente parti situate oltre il giardino dei quadri: si vanga la «piazza del olmo», si realizza il fosso nel «sodo dell'esedra a capo al giardino», si spianano la «piazza quadra», la «piazza delli olmi», viali e stradoni, si cava la terra nella «piazza ne lo stradone maestro del giardino». Inoltre, si continua a lavorare ai condotti delle fontane e vengono acquistati tartari «per uso di casa e delle fontane»[52]. Nel 1603 proseguono i lavori di spianamento degli stradoni e si lavora nella zona rappresentata nell'incisione della *Galleria*, spesso denominata nei documenti «prospettiva» (fig. 3). Qui, tra 1603 e 1606, i lavori riguardano, tra l'altro, la balaustra, il muro della «prospettiva del giardino verso il boschetto», i condotti per le fontanelle, gli scalini della grotta. Nel 1603 e nel 1604, inoltre, sono documentati diversi acquisti di sculture per il palazzo e il giardino[53].

Nel 1606 sono ancora attestati movimenti di terra per fare lo «stradone nuovo» e «per fare il prato a capo del giardino», ossia sul luogo dove sarebbe sorta la rocca. Per la costruzione dell'edificio, posto a concludere l'asse di simmetria dell'intera villa, i primi pagamenti si registrano nel 1608, mentre le opere di finitura sono documentate tra il 1614 e il 1616[54]. Nell'area della rocca, tuttavia, cospicui movimenti di terra si svolgono fino al 1619[55]. Contemporaneamente, i lavori nel giardino proseguono con la sistemazione di diverse aree e la messa a dimora di moltissime piante[56]. Nel 1608 si piantano bossi, «laurii regii» e olmi. Tra 1608 e 1609 vengono istallate le «ragnare» per la cattura degli uccelli. Sempre nel 1609 si cavano «fossi per repiantare li olmi alla piazza grande» davanti alla rocca. Nel 1610 vengono piantati «li lauri» e gli «abeti alla Rocha» e si vangano «le spalliere e ragniera». Nel 1611 sono registrati pagamenti per i condotti e per la rocca ornamentale della peschiera. Nel 1612 si piantano «le spaliere nel viale maestro de lauri e bussi» e «li cipressi al viale a capo piazza navona». Tra 1615 e 1616, in luoghi non specificati, si piantano cipressi, pere e mele e, nel 1618, trecentocinquanta piante di cotogni. Tra 1620 e 1621 sono registrati numerosi pagamenti relativi alle «grotte» cavate «nel viale delle Ripe» e «nel viale del Rio». Altri pagamenti riguardano i lavori «a piantare per li viali delle Ripe e delle Coste». Nel 1621, inoltre, vi sono pagamenti agli scultori per l'esecuzione di statue, busti, vasi e sculture di animali, come cervi, leoni e cani. Sempre nel 1621 è menzionato il «triangolo di Monte Parnaso», per il quale sono retribuite

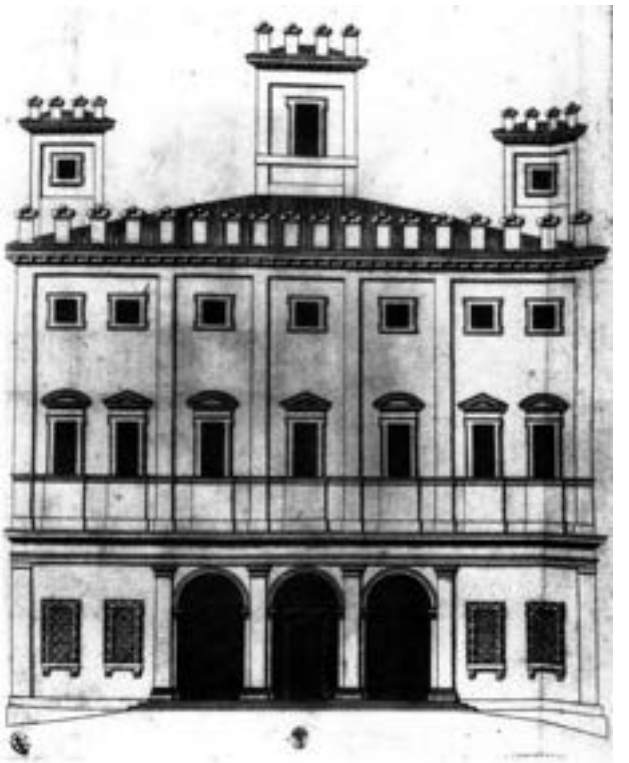


Fig. 12. Rocca nel giardino di Bassano (*Galleria Giustiniana*, II, tav. 161; Bureca, 2003, p. 40).

giornate «a piantare et vangare» e a «levar sassi». Lavori per mettere a dimora olmi, bossi, abeti e «lauri reggi» sono ancora documentati nel 1626 e nel 1630. Nel 1638, infine, viene redatta la misura del «muro fatto sotto al Giardino», ossia del muro di cinta, evidentemente terminato per quella data[57].

Come si è detto, la documentazione d'archivio consente di datare a partire dal 1608 la costruzione della rocca, denominata nei primi documenti «palazzina a capo del giardino». L'edificio, tuttora esistente, è rappresentato in un'incisione della *Galleria Giustiniana*[58] (fig. 12) e in una tavola del cabreo[59]. Sormontato attualmente da un'unica torre, doveva presentare in origine, come suggerisce il disegno della facciata principale delineato nell'incisione, cinque torri merlate, con evidente riferimento all'insegna araldica della famiglia Giustiniani. La facciata è articolata al piano terra da un ordine di paraste doriche, che inquadra al centro tre arcate aperte su una loggia e su ciascun lato un unico settore comprendente due assi di finestre. Il ritmo dell'ordine inferiore è ripreso ai livelli superiori da una semplice articolazione a fasce e riquadri che impagina le tre campate centrali e le due laterali, comprendendo per ciascuna di queste, in un unico riquadro, le finestre timpanate del primo

52. *Ibid*.
53. Ivi, p. 140.
54. Ivi, p. 141; Portoghesi, 1957, p. 234.
55. Proietti, Scatizzi, 2010, p. 141 e nota 31.
56. Ivi, pp. 141-142.
57. Ivi, p. 142.
58. *Galleria Giustiniana*…, II, tav. 161.
59. ASR, *Famiglia Odescalchi*, *Cabrei Cingolani*, 43 A3, f. 102.

piano e quelle quadrate del mezzanino. Il cosiddetto ordine a fasce, spesso associato a ordini architettonici completi, costituisce una soluzione comune a Roma soprattutto nel tardo Cinquecento ma presente anche nel primo Seicento e oltre, tesa a ridurre, semplificare e rendere flessibile il linguaggio degli ordini[60]. Fasce e riquadri articolano anche la facciata del casino della villa Giustiniani al Laterano, attribuito a Carlo Lambardi. Nel dicembre 1609, l'architetto, presente in altri lavori commissionati dalla famiglia, riceve, insieme a Girolamo Rainaldi, un pagamento di 30 scudi, 15 per ciascuno, genericamente riferito alla «fabrica di Bassano»; nello stesso mese un altro pagamento di 30 scudi è registrato a favore di Carlo Maderno e ancora Girolamo Rainaldi[61]. Nella contabilità di Bassano non sono stati rinvenuti altri pagamenti a importanti architetti del tempo e, a parte l'analogia riscontrata con l'opera di Lambardi nella villa al Laterano, non è facile definire il ruolo dei personaggi menzionati, per i quali è solo possibile immaginare un parziale coinvolgimento nei lavori condotti in questi anni nel giardino e nella rocca.

Più volte, negli studi sulla villa, si è ipotizzato che lo stesso Vincenzo, oltre a indirizzare gli interventi architettonici e decorativi, sia entrato anche nel merito delle soluzioni progettuali. Come si è visto, per quanto riguarda il palazzo, il marchese preferisce mantenere l'assetto semplice e austero della fabbrica esistente, riqualificandola e valorizzandola attraverso l'inserimento di affreschi e sculture di altissima qualità. Ma è soprattutto sul giardino, «il mio giardino di Bassano», come lo definisce nel *Discorso sopra le fabriche*, che si concentra l'interesse e il diretto impegno di Vincenzo. Nello scritto, il modo di formare e ornare i giardini occupa un notevole spazio, basandosi, come dichiarato dall'autore, sull'esperienza acquistata a Bassano e nelle ville di Roma[62]. Già all'inizio del discorso, si può riferire soprattutto a Bassano la parte generale sulla preparazione del sito attraverso movimenti di terra, con «spianamenti de monti, empimenti de valli, aggiustamento de viali e piazze grandi, in siti ineguali e molto irregolari e scoscesi», eseguendo «fondamenti con industria insolita e spesa grande sotto li giardini e le loro muraglie e sotto li palazzi et altre fabriche, talmente che non possono essere, le sodette opere, comprese se non da chi prima ha veduto et osservato li siti diversi e stravaganti sopra quali hora sorgono»[63].

Tali affermazioni, che costituiscono un *topos* negli scritti sui giardini[64] e riprendono esattamente alcune parole usate da Domenico Fontana nel descrivere l'opera svolta pochi anni prima da Sisto V nella città di Roma[65], trovano riscontro, come si è visto, nella documentazione dei lavori eseguiti. Nella parte finale del discorso, interamente dedicata ai giardini, Vincenzo raccomanda di prevedere luoghi «spatiosi […] dritti e bene spianati et in isquadra per quanto più comporta il sito, il quale anche si può qualche poco riformare et aggiustare, acciò non sconci la generale simetria»[66]. Si sofferma poi, con indicazioni pratiche, sulla scelta e il trattamento delle essenze anche in relazione al clima e al terreno. Suggerisce di limitare i «lavori minuti d'erbette e fiori, che hanno bisogno di cura esquisita» a poche parti, «massime vicino a fontane, che serva per varietà e quasi come piccolo ornamento di tutto il giardino», consigliando piuttosto «altri ornamenti più sodi e durabili: de boschi grandi c'habbino del selvatico, di boschi d'alberi che mantengano sempre la foglia». Cita inoltre le «ragnaie, le quali s'usano assai in Toscana», «non solo per la sola apparenza, ma per l'occasione d'ucellare», e i «viali coperti, ne' quali si possa passeggiare nel caldo dell'estate, li quali sono assai in uso in Francia, ove ne ho veduti de' bellissimi»[67]. Queste sintetiche indicazioni si riflettono nel giardino di Bassano, definendone l'impostazione dal punto di vista teorico. Il richiamo sia agli spazi «dritti» e «in isquadra» che ai «boschi grandi c'habbino del selvatico» si rispecchia nella compresenza del giardino regolare e del bosco, o selvatico, il primo dal disegno geometrico e assiale, accomodato su un terreno spianato e terrazzato, il secondo sviluppato con maggiore libertà e un più discreto adattamento del sito. Il contrasto tra sistemazioni formali e informali è presente nella tradizione della villa cinquecentesca, nella quale la parte informale deriva dal barco per l'attività venatoria, ma anche dalla vigna con funzione produttiva[68]. Emblematico, in questo senso, il caso della villa Lante a Bagnaia[69]. Molti modelli ed esperienze diverse devono aver influito sulle scelte di Vincenzo. Alla conoscenza degli esempi romani e centroitaliani, si aggiunge l'esperienza dei luoghi visitati nel lungo viaggio compiuto nell'Europa del Nord nel 1606, occasione di arricchimento della già vasta

60. Per il tema dell'ordine a fasce, più volte trattato da Sandro Benedetti, si veda, in particolare, Benedetti, 2011. Sull'argomento si veda anche Antinori, 1995, pp. 123-125.
61. ASR, *AGOB*, b. 248, cc. n.n.; Portoghesi, 1957, pp. 234-235.
62. Giustiniani, 2021, pp. 172. Sulla parte del discorso riferita al tema delle cosiddette 'incrostature', si veda Pallottino, 1990.
63. Giustiniani, 2021, p. 164.
64. Mazzetti di Pietralata, 2007, p. 91.
65. «con spesa veramente incredibile, e conforme all'animo d'un tanto Principe, ha tirate dette strade da un capo all'altro della Città nulla curando i monti, o le valli, che vi s'attraversavano: ma facendo spianar quelli, e riempir queste, l'ha ridotte in dolcissime pianure, e vaghissimi siti» (Fontana, 1590, ff. 101 *r-v*).
66. Giustiniani, 2021, p. 172.
67. Ivi, pp. 172-173.
68. Brunon, 2005; 2009.
69. Id. 2005.

cultura, poliedrica e aperta, del marchese[70]. Il diario redatto dall'amico e segretario Bernardo Bizoni documenta la visita e l'attenta osservazione di numerosi giardini, dai quali trarre analoghe suggestioni: tra gli altri, in particolare, Hampton Court, Gaillon, Chantilly. Interessanti, nel diario di viaggio, sono anche le descrizioni di paesaggi naturali, esplicitamente riferiti a Bassano: nei pressi di Trento, il «fosso d'acqua limpida che precipitoso correva, con nostro molto diletto e con desiderarlo nel giardino di Bassano»[71]; sulla strada per Monaco, «certi boschetti simili a quelli del Sig. Vincenzo a Bassano per la similitudine di sterpi e alberi tra loro, essendovi anche abeti e ginepri»[72]. Descrizioni che sono state collegate all'assetto paesistico della zona settentrionale del giardino di Bassano, caratterizzata da una situazione orografica irregolare, con ruscelli e piccole cascate, ripe e grotte scavate nel tufo[73]. Elementi, questi, citati nei documenti ed evocati nei nomi coniati da Vincenzo: «viale delle coste», «viale delle ripe», «viale del Rio». In questa zona, la menzione delle ragnaie per «ucellare» lascia pensare a una qualche attività venatoria; la presenza di animali reali, tuttavia, non è documentata, ma poteva forse essere evocata dalle sculture moderne in peperino di cani, cervi e leoni, realizzate per il giardino. È invece attestata la presenza di vigneti, oliveti, frutteti e altre colture, forse già esistenti sul luogo, riferita a una funzione produttiva che rimanda alla tradizione romana della vigna, comprendente altre coltivazioni oltre ai vigneti[74].

La concezione del giardino di Bassano è informata dunque da un programma ricco e articolato, che a partire dalla tradizione della villa cinquecentesca attinge a ulteriori idee, temi e suggestioni, compresa, oltre a quanto già detto, l'influenza della contemporanea pittura di paesaggio[75]. L'architettura di villa, all'epoca tra le manifestazioni più elevate del prestigio dei committenti, viene interpretata da Vincenzo alla luce delle più aggiornate tendenze del tempo e contemporaneamente assume una connotazione personale, frutto di vastità di interessi, gusto raffinato e particolare sensibilità.

Bibliografia

Anselmi, 2003 = Anselmi S.E., «La prima committenza Giustiniani nel palazzo di Bassano Romano (1603-1606)», in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 3, 26, 2003 (2004), 58, pp. 159-187.

Antinori, 1995 = Antinori A., *Scipione Borghese e l'architettura*, Roma: Archivio Guido Izzi, 1995.

Benedetti, 2011 = Benedetti S., «Su Martino Longhi il Vecchio e sull'"ordine a fasce"», in Id., *Architettura del Cinquecento romano*, a cura di Marcucci L., Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2011, pp. 595-610.

Benocci, 1992 = Benocci C., «Giovanni e Domenico Fontana ed i "sistemi di acque e fontane" nei giardini romani in età sistina», in: Fagiolo M., Madonna M.L. (a cura di), *Sisto V*, I, *Roma e il Lazio*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, pp. 547-557.

Bertoldi, Marinozzi, Scolari, Varagnoli, 1986 = Bertoldi M., Marinozzi C., Scolari L, Varagnoli C., «Note sul palazzo Farrattini ad Amelia», in: Spagnesi G. (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986), Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1986, pp. 297-308.

Bizoni, (1606) 1995 = Bizoni B., *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, a cura di Agosti B., Porretta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro, 1995 (ed. or. 1606).

Brugnoli, 1957a = Brugnoli M.V., «I primi affreschi nel Palazzo di Bassano di Sutri», *Bollettino d'arte*, 4, 42, 1957, pp. 241-254.

Brugnoli, 1957b = Brugnoli M.V., «Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e le sue pitture nel Palazzo di Bassano di Sutri», *Bollettino d'arte*, 4, 42, 1957, pp. 255-265.

Brugnoli, 1957c = Brugnoli M.V., «Gli affreschi dell'Albani e del Domenichino nel Palazzo di Bassano di Sutri», *Bollettino d'arte*, 4, 42, 1957, pp. 266-277.

Brunon, 2005 = Brunon H., «Dalle "fiere non rapaci" ai "fruttiferi e pomati arbori": Villa Lante a Bagnaia e l'evoluzione del barco nel Rinascimento», in: Frommel S. (a cura di), *Villa Lante a Bagnaia*, Milano: Electa, 2005, pp. 31-43.

Brunon, 2009 = Brunon H., «Appunti sull'immaginario paesaggistico nei giardini italiani del XVI secolo», in: Frommel S. (a cura di), *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Milano: Electa, 2009, pp. 192-199.

Buccino, 2006 = Buccino L., «Le antichità del marchese Vincenzo Giustiniani nel Palazzo di Bassano Romano», *Bollettino d'Arte*, 4, 91, 2006, 135-136, pp. 35-76.

Bureca, 2003 = Bureca A. (a cura di), *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano dalla Storia al Restauro*, Roma: Gangemi, 2003.

Bureca, 2010 = Bureca A., «Indagini conoscitive e primi interventi per il recupero del giardino segreto della Villa Giustiniani di Bassano Romano», *Bollettino d'arte*, s. VII, 95, 2010, 5, pp. 97-118.

Campisi, 2003 = Campisi M., «Il discorso sulle fabbriche. Motivi per un Giustiniani architetto», in: Bureca, 2003, pp. 237-254.

Campisi, 2010 = Campisi M., «Il giardino di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano: la villa del Seicento, ragioni e passioni», *Bollettino d'arte*, s. VII, 95, 2010, 5, pp. 119-136.

70. Bizoni, (1606) 1995.
71. Ivi, p. 40.
72. Ivi, p. 45.
73. Campisi, 2010, p. 127.
74. Esposito, 2004, pp. 215-216; Brunon, 2005, p. 36.
75. Danesi Squarzina, 1996; Brunon, 2009, p. 198; Campisi, 2010, p. 127.

Cherubini, 2003 = Cherubini A.P., «Gli Anguillara "di Ceri" a Bassano: nuovi contributi documentari», in: Bureca, 2003, pp. 129-146.

Coffin, 1991 = Coffin D.R., *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Curcio, 1996 = Curcio G., «Le contraddizioni del metodo II. L'architettura esatta di Domenichino», in: Strinati C., Tantillo Mignosi A., Spear R.E. (a cura di), *Domenichino 1581-1641*, Milano: Electa, 1996, pp. 151-161.

Danesi Squarzina, 1996 = Danesi Squarzina S., *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, Roma: Lithos, 1996.

Danesi Squarzina, 2003 = Danesi Squarzina S., *La Collezione Giustiniani*, 3 voll., Torino: Einaudi, 2003.

Danesi Squarzina, 2021 = Danesi Squarzina S., «Vincenzo Giustiniani, scrittore e conoscitore, tra Caravaggio e l'antico», in: Giustiniani, 2021, pp. 9-44.

De Santis, Iezzi, 2003 = De Santis E., Iezzi T., «Rilievi e indagini», in Bureca, 2003, pp. 211-234.

Esposito, 2004 = Esposito D., «Vigneti e orti entro le mura: utilizzo del suolo e strutture insediative», in: Simoncini G. (a cura di), *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento. II. Funzioni urbane e tipologie edilizie*, Firenze: Olschki, 2004, pp. 205-228.

Faldi, 1957 = Faldi I., «Paolo Guidotti e gli affreschi della "Sala del Cavaliere" nel Palazzo di Bassano di Sutri», *Bollettino d'arte*, 4, 42, 1957, pp. 278-295.

Feci, 2001 = Feci S., s.v. «Giustiniani, Giuseppe», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, Roma: Treccani, 2001.

Feci, Bortolotti, Bruni, 2001 = Feci S., Bortolotti L., Bruni F., s.v. «Giustiniani, Vincenzo», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 57, Roma: Treccani, 2001.

Fontana, 1590 = Fontana D., *Della trasposizione dell'obelisco Vaticano et delle fabriche di Nostro Signore papa Sisto V*, Roma: Domenico Basa, 1590.

Fusconi, 2001 = Fusconi G. (a cura di), *I Giustiniani e l'Antico*, catalogo della mostra (Roma, 26 ottobre 2001-27 gennaio 2002), Roma: L'Erma di Bretschneider, 2001.

Giustiniani, 1981 = Giustiniani V., *Discorso sulle arti e sui mestieri*, a cura di Banti A., Firenze: Sansoni, 1981.

Giustiniani, 2021 = Giustiniani V., *Scritti editi e inediti*, a cura di Danesi Squarzina S., Capoduro L., Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2021.

Lazzaro, 1999 = Lazzaro C., «The Sixteenth-Century Central Italian Villa and the Cultural Landascape», in: Guillaume J. (a cura di), *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de villa aux XV^e et XVI^e siècles*, atti del convegno (Tours, 1^er-4 juin 1992), Paris: Picard, 1999, pp. 29-44.

Liserre, 2008 = Liserre F.R., *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma: Gangemi, 2008.

Mangiasciutto, 2008 = Mangiasciutto S., «Giovanni Fontana», scheda biografica, in: Fagiolo M., Bonaccorso G. (a cura di) *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, atti del convegno (Roma, Istituto Svizzero, 26 settembre 1997), Roma: Gangemi, 2008, pp. 419-420.

Mazzetti di Pietralata, 2007 = Mazzetti di Pietralata C., «Dal Nord Europa al Mediterraneo: i palazzi Giustiniani di Roma e Bassano, crocevia di incontri artistici», in: Giustiniani E., Papacosta P. (a cura di), *Bassano Romano-Chios. Antichi legami e nuovi percorsi nello spirito europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Bassano Romano, 6-10 settembre 2006), Roma: Comune di Bassano, 2007, pp. 87-92.

Pallottino, 1990 = Pallottino E., «"Incrostature" romane tra Cinquecento e Seicento: travertini, laterizi, colle e stucchi nella lettera sull'architettura di Vincenzo Giustiniani», *Ricerche di storia dell'arte*, 41/42, 1990, pp. 77-108.

Pantanella, 2010 = Pantanella R. (a cura di), «Appendice», in: Bureca, 2010, pp. 116-118.

Papacosta, 2003 = Papacosta P., *Tipi ed usi della fabbrica di Bassano tra Medioevo e Modernità*, in: Bureca, 2003, pp. 195-210.

Percier, Fontaine, 1824 = Percier C., Fontaine P.F.L., *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et ses environs*, Paris: Didot, 1824.

Portoghesi, 1957 = Portoghesi P., «Il Palazzo, la Villa, e la Chiesa di S. Vincenzo a Bassano», *Bollettino d'arte*, s. 4, 42, 1957, pp. 222-240.

Proietti, Scatizzi, 2010 = Proietti F., Scatizzi P., «Il giardino dei Giustiniani a Bassano "di Sutri" attraverso la cartografia e le fonti d'archivio dal XVI al XIX secolo», *Bollettino d'Arte*, s. 7, 95, 2010, 5, pp. 137-164.

Simo, 1981 = Simo M.L., «Vincenzo Giustiniani: his Villa at Bassano di Sutri, near Roma and his 'Instructions to a Builder and Gardener'», *Journal of garden history*, 1, 1981, pp. 253-270.

Spampinato, 1996 = Spampinato M.L.S., «Storie di Diana in palazzo Giustiniani-Odescalchi a Bassano di Sutri», in: Strinati C., Tantillo Mignosi A., Spear R.E. (a cura di), *Domenichino 1581-1641*, Milano: Electa, 1996, pp. 224-231.

Strunck, 2003 = Strunck C., «Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano», in: Bureca, 2003, pp. 147-194.

Zampa, 2003 = Zampa P., «Antonio da Sangallo il Vecchio: l'impiego del fregio dorico nei disegni e nell'opera», *Annali di architettura*, 15, 2003 (2004), pp. 59-73.

Abstract (IT)

La villa Giustiniani a Bassano di Sutri, oggi Bassano Romano, è indissolubilmente legata alla figura del marchese Vincenzo Giustiniani, colto, ricco e ambizioso committente, che eredita la proprietà dal padre Giuseppe nel 1600 e vi interviene con un insieme di opere di grande rilevanza: ristruttura il preesistente palazzo cinquecentesco dotandolo di uno splendido apparato decorativo e realizza un vastissimo giardino, in linea con le più aggiornate tendenze della contemporanea architettura di villa. Sulla base della letteratura esistente e di nuovi sondaggi documentari, il saggio ripercorre le vicende costruttive dell'intero complesso, anche risalendo alle fasi precedenti i lavori seicenteschi, e prende in esame le diverse soluzioni progettuali nel palazzo e nel giardino. Considera inoltre il ruolo rivestito dal committente, in relazione alle sue molteplici iniziative culturali e ai suoi scritti teorici.

Abstract (EN)

The Villa Giustiniani in Bassano di Sutri, today Bassano Romano, is closely related to the figure of Marquis Vincenzo Giustiniani, a cultured, rich and ambitious patron. He inherited the property from his father Giuseppe in 1600 and intervened with a series of works of great relevance: he renovated the pre-existing 16th-century palace, endowing it with a splendid decorative apparatus, and created a vast garden, in line with the most up-to-date trends in contemporary villa architecture. On the basis of existing literature and new documentary surveys, the essay traces the construction history of the entire complex, also going back to the phases preceding the 17th-century works, and examines the different design solutions in the palace and garden. It also considers the role played by the patron in relation to his many cultural initiatives and theoretical writings.

Parole chiave (IT)

Bassano Romano, Famiglia Giustiniani, Famiglia Anguillara, Galleria Giustiniana, Giovanni Fontana

Keywords (EN)

Bassano Romano, Giustiniani family, Anguillara family, Galleria Giustiniana, Giovanni Fontana

Profilo biografico (IT)

Renata Samperi, architetta, dal 2018 professoressa associata di Storia dell'architettura all'Università di Ferrara. Ha conseguito il dottorato in Storia dell'architettura alla Sapienza Università di Roma, dove ha svolto attività didattica (2000-2017) e ricoperto il ruolo di ricercatrice (2006-2017).
L'attività di ricerca, concentrata sui secoli XV, XVI e XVII, ha riguardato temi del Quattrocento e del Cinquecento romano e ferrarese, nonché l'opera di Alberti, Giuliano da Sangallo, Peruzzi, Palladio, Borromini.

Il feudo di Monterano nella "terra dei Tirreni": il palazzo-scogliera degli Altieri e il bosco contemplativo di Montevirginio

SAVERIO STURM

Fondazioni urbane e movimento eremitico nella Tuscia meridionale

Scriveva Marcello Fagiolo alcuni anni or sono:

> l'Umanesimo coltiva il mito dell'Etruria, la terra dei Tirreni o "Sacra Toscana", con l'invenzione del mito di Giano-Noè, per rivendicare il prestigio della cultura etrusca contro l'egemonia romana. La Tuscia, con i suoi sedimenti etruschi e insediamenti medievali, è l'ambientazione ideale di questo mito; come Giano, è bifronte; con un volto orientato al futuro, l'altro al passato; stimola memorie arcane nella cultura tardo rinascimentale, suggerendo l'idea della villa sotto il duplice volto della natura e dell'artificio, con l'intento di ripartire da zero, nel segno di un ordine nuovo, come a Bagnaia, Soriano, Bomarzo, Caprarola[1].

Dalla fine del Cinquecento, anche l'area della Tuscia compresa tra Tolfa, Bracciano e Veiano conosce una vitalità insediativa dalle notevoli connotazioni semantiche, caratterizzata da un intreccio di nuove fondazioni urbane e di santuari eremitici[2], in buona parte associati alla diffusione della congregazione dei Servi di Maria. A quest'ordine medievale di origine toscana, detto 'del Monte Senario', profondamente rinnovato durante la Controriforma[3], si collega infatti una singolare proliferazione di nuclei eremitici nella zona – gli eremi di Cibona presso Tolfa (dal 1636)[4], di San Bonaventura a Monterano, quello di Montevirginio (dal 1618, poi rilevato dai Carmelitani Scalzi), l''ospizio' della Madonna delle Grazie a Canale Monterano –, accanto ad altri di diversa denominazione, quali l'eremo della Trinità[5] e il piccolo romitorio della Madonna delle Grazie presso Allumiere (dal 1625-28, di ispirazione francescana, poi rilevato dagli Agostiniani)[6], e il santuario della Madonna della Rocca nei pressi di Tolfa[7]. Specularmente, un vivace sviluppo di nuovi centri abitati si verifica intorno a residenze feudali e avamposti agropastorali, spesso collegati allo sfruttamento minerario delle preziose cave di allume[8] e all'afflusso di una folta manodopera dalla Toscana, dall'Umbria e dall'Orvietano.

In particolare, tre istituzioni feudali consolidano la loro presenza sul territorio tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento tramite processi di razionalizzazione del latifondo agricolo e degli organismi urbani.

1. Fagiolo, 2007, pp. 185-186.
2. Rinaldi, 1978, pp. 98-119; Fagioli, 1979b, p. 433; Indrio, Zampa, 1981, pp. 70-75; Dias, 1988, pp. 84-85.
3. La riforma, già avviata all'inizio del Cinquecento, si compie entro la fine del secolo, con la promozione di una corrente anacoretica, ripristinata dal frate Bernardo Ricciolino (poi protagonista del primo insediamento eremitico a Montevirginio) nel convento di Santa Maria de' Servi sul Monte Senario, a circa nove miglia da Firenze, luogo di origine della congregazione contemplativa fondata nel 1233-34 dai 'Sette Santi eremiti'. Anche quel cenobio venne restaurato dalla comunità riformata e fregiato da Clemente X del titolo di 'sacro Eremo' con il patrocinio del granduca di Toscana Ferdinando I (Dal Pino, Dias, 1967; Forconi, Fagioli, 1973; Branchesi, 1976 e 1979; Fagioli, 1979a, p. 348; Id., 1984, pp. 21-32; Dias, 1988, pp. 83-126).
4. Detto eremo di Sant'Urbano o di Santa Maria di Monte Urbano, in omaggio a papa Barberini, avviato su iniziativa dei cardinali Giulio Sacchetti e Giovanni Battista Pallotta, protettori dei Serviti (il secondo anche dei Carmelitani Scalzi, oltre che implicato nell'amministrazione delle miniere), fu ricostruito a partire dal 1638 su progetto dell'architetto camerale Domenico Castelli e portato a compimento solo nel 1686. I Servi di Maria, già insediati in vicine capanne di fortuna nel 1637, vi si trasferirono nel 1647, dotando l'eremo di una nuova facciata nel 1672, realizzata dallo scalpellino servita Gismondo da Fiesole (Fagioli, 1979a, p. 337, n. 6; Dias, 1988, pp. 85, 91, n. 22). Per una panoramica più esaustiva, vedi Bureca, 2003.
5. Mignanti, 1936, pp. 9-28; Morra, 1979, pp. 23-27, 269.
6. Dipendente dall'eremo di Cibona (Mignanti, 1936, pp. 173-179; Vitalini Sacconi, 1982, pp. 88-94; Baldini, 1987, pp. 9-10; Dias, 1988, p. 87).
7. Morra, 1979, pp. 218-220.
8. Con la scoperta nel 1462, sotto il pontificato di Pio II, di enormi riserve di allume, minerale indispensabile per l'industria tessile, si sviluppò il centro produttivo di rilievo europeo detto *Le Allumiere* o *Le Lumiere*. L'evento ebbe fondamentali ricadute geopolitiche, affrancando le nazioni europee dalla dipendenza dal costosissimo allume turco. Incoraggiata dal governo pontificio, l'estrazione venne affidata a un'impresa designata "Allumiere delle sante Crociate", i cui proventi erano destinati a finanziare la lotta contro i Turchi, mentre il monopolio del commercio passò in mano a società genovesi; tra i più noti appaltatori figurava il banchiere e mecenate Agostino Chigi (Delumeau, 1962; Rinaldi, 1978 e 1985; Fagioli, 1979a, pp. 337-338; Dias, 1988, pp. 87-88; Lepri, 2018).

Con la fine della Repubblica fiorentina nel 1530 e l'istituzione del Granducato di Toscana, si registra infatti nella Tuscia meridionale una massiccia immigrazione di forza lavoro, composta soprattutto di taglialegna, boscaioli e minatori impiegati in attività estrattive e forestali[9], insediatisi inizialmente in alloggi precari nella Selva di Manziana, e per questo conosciuti sotto la definizione di 'capannari', per poi installarsi più stabilmente nei centri abitati di Oriolo, Canale Monterano, Manziana, Montevirginio e altre frazioni minori[10].

A partire dal 1562, Giorgio Santacroce il giovane, quinto signore di Viano[11], aveva avviato una illuminata politica di colonizzazione del territorio, con il disboscamento della macchia di Manziana[12], la rettificazione della via Clodia, e la fondazione *ex novo* del nucleo urbano di Oriolo, completato tra il 1570 e il 1589 secondo una matrice ispirata ai concetti utopici della città ideale proposti dalla coeva trattatistica rinascimentale[13]. Il centro viene ammodernato nel corso del Seicento da ulteriori massicci interventi coordinati da Carlo Fontana (1638-1714)[14], dal 1672 incaricato dai nuovi feudatari Altieri (i nipoti adottivi di Clemente X, Gaspare 'principe di Oriolo e Viano' e Angelo 'duca di Monterano') di progettare imprese edilizie, infrastrutturali e idrauliche nel feudo[15]. Particolarmente rilevante la configurazione del palazzo baronale, edificato dai Santacroce tra il 1585 e il 1604, inteso come residenza rurale alternativa al fulcro politico e rappresentativo di Viano[16], e ampliato dagli Altieri alla fine del XVII secolo[17], potenziandone il valore rappresentativo, enfatizzato dalla campagna di raffigurazione dei possedimenti feudali affrescati da Giuseppe Barberi nella galleria del piano nobile, dall'allestimento di un vasto giardino formale, e dal tracciamento di un marcato segno connettivo e visuale di scala territoriale[18]. Un lungo viale alberato di quattro chilometri, organizzato in tre corsie inframmezzate da filari di olmi, viene allestito da Fontana[19] intorno al 1675 per collegare il palazzo di Oriolo con la borgata di Montevirginio e il cenobio del Santo Deserto carmelitano, emergente da un colle fittamente boscato (fig. 1). Un'assialità di valore fisico e percettivo, intersecata da un'olmata secondaria tra il convento cappuccino di Sant'Antonio e l'abitato di Castel Donato, concepita come perno di un sistema di comunicazioni che intendeva estendere al contado il meccanismo di assi radiali della fondazione cinquecentesca, assumendo il ruolo di dorsale di una compagine unitaria, rigorosamente ordinata nel suo assetto spaziale come nella sua organizzazione civile[20].

Un secondo magnete feudale nell'area è rappresentato da Manziana, città di nuova fondazione, promossa alla fine del secolo XVI sulle falde occidentali del lago di Bracciano quale capitale amministrativa del vasto patrimonio agropastorale dell'Arciospedale del Santo Spirito[21]. Intorno a un primo stanziamento semispontaneo risalente al 1570 circa[22], a partire dal 1590 viene avviato un ambizioso programma di pianificazione urbana, affidato ad Ottaviano Mascherino (1536-1606), allievo di Vignola e architetto del Santo Spirito dal 1587[23]. Entro il 1596 questi predispone un rinnovato assetto del borgo intorno a una piazza baricentrica a quinte omogenee sul crocevia tra due assi viari dominanti, progettando il nuovo

9. Da ricordare, in proposito, le epiche spedizioni dei fabbricieri di San Pietro nella macchia di Manziana tra 1587 e 1589, riportate nei Libri della Fabbrica, per reperire legnami sufficientemente ampi e resistenti («bordoni d'Ischio» lunghi più di 20 metri e travoni di cerro) per l'esecuzione delle centine della titanica cupola vaticana, allora in costruzione sotto la regia di Giacomo della Porta (Bellini, 2011, I, pp. 39, 377, 385).

10. Stefani, 1998, pp. 59-60.

11. Nel 1493 Giorgio Santacroce aveva ricevuto in dono da Gentile Virginio Orsini una parte di un vasto feudo comprendente Viano (acquistato nel 1490 assieme ad Anguillara), Rota, Oriolo e la tenuta d'Ischia, e confinante con i territori degli Orsini di Bracciano, dell'Ospedale di Santo Spirito, dei Cesi, dei Giustiniani, con la clausola che, all'estinzione della casata, sarebbe dovuto tornare in proprietà Orsini. Con l'esaurimento del ramo dei Santacroce di Viano, nel 1606 l'antica donazione in effetti rientrò sotto il controllo degli Orsini, i quali a loro volta la cedettero nel 1671 agli Altieri (assieme a Monterano), mente Rota venne acquistata dal banchiere Cesare Baldinotti (Bruschi, 1966; Lepri, 2003).

12. Sconfinata in epoca preistorica, sensibilmente ridotta già in età etrusca per lo sfruttamento del legname, la consistenza della cerreta si stabilizzò intorno alla metà del '500, quando il suo utilizzo venne disciplinato, raggiungendo un'estensione simile a quella attuale di circa 580 ettari (Stefani, 1998).

13. Con il probabile contributo del trattatista Ludovico Agostini e dell'architetto Troiano Schiratti (Bruschi, 1966, pp. 74-81; Cipollone, 2003; Guidoni, Lepri, 2005; Id., 2013).

14. Bruschi, 1966, p. 91.

15. Guidoni, Lepri, 2005, pp. 73-74; Benucci, Romagnoli, 2015, pp. 397-398; Michelini, 2023.

16. Lepri, 2003.

17. Anche promotori della riconfigurazione della parrocchiale di San Giorgio (Fasolo, 1962; Bruschi, 1966; Stefani, 1998, pp. 70-71; Turano, 1998, pp. 22-23; Piccioni, 2000; Debenedetti, 2001).

18. Sul palazzo di Oriolo, cfr. Bezzi, 1992; Epp, 2001; Cipollone, 2003; Bucci, 2004; Epp, Piccioni, 2023. Su Giuseppe Barberi (1746-1809), architetto di fiducia degli Altieri, cfr. Fasolo, 1962; Busiri Vici, 1964; Berliner, 1965; Pace, 1997 e 1998; Piccioni, 2012.

19. Impegnato negli stessi anni 1673-80 nell'esecuzione di più brevi olmate a Genzano, feudo dei Cesarini (Lucci, 2017, p. 200).

20. Bruschi, 1966, pp. 78-84.

21. Sull'Ospedale del Santo Spirito e le proprietà feudali, cfr. Canezza, Casalini, 1933; Cappelletti, Tagliarini, 2001; Colonna, 2009; Micciarelli, 2014.

22. Stefani, 1998, p. 63; Carafa, Curcio, 1978; Carafa, 2005.

23. Wasserman, 1961; 1966, pp. 5-6; Ricci, 2012, pp. 119-127; Salvagni, 2013, pp. 709-710.



Fig. 1. Montevirginio. Inquadramento territoriale del Santo Deserto, recintato da mura perimetrali, entro il contesto morfologico e insediativo preesistente (elaborazione dell'autore, 2002). Sono evidenziati gli assi delle olmate di collegamento con Oriolo e gli allineamenti incrociati dei percorsi di attraversamento dell'Eremo.

palazzo baronale, l'ampliamento della collegiata di San Giovanni Battista, alcune stecche di moderne residenze operaie e una cadenzata griglia di parcellizzazione delle concessioni enfiteutiche[24]. Un piano incentrato sulla regolarizzazione del tessuto, volto a riproporre nello snodo centrale un piazzale a doppio quadrato, verosimile allusione a un modello geometrico ideale già sperimentato da Vignola su ben altra scala in Piazza Maggiore a Bologna nel 1568, a sua volta riproposizione dell'archetipo del Foro mercantile, che ben poteva adattarsi alla capitale di un feudo agricolo[25]. Sulla piazza di Manziana, focalizzata su una fontana pubblica polilobata, si attesta la residenza feudale, configurata dal Mascherino con un solenne loggiato di affaccio pubblico, poi modificato in corso d'opera, una scenografica scala elicoidale, quasi una sigla dell'architetto, ricorrente in suoi celebri cantieri, come nel Palazzo del Quirinale (1577-85)[26], anch'essa omessa in fase esecutiva, e un giardino segreto all'ita-

24. Fiordispini, 1908; Silvestrelli, 1914, vol. II, pp. 586-588; Martinori, 1934, pp. 14-15, 71-72, 78-79; Vecchiarelli, 1962-1963; Wasserman, 1966, pp. 180-183; Tomassetti, 1976, pp. 111-116; Vecchiarelli, 1984; Prola, 1986; Sturm, 2014, pp. 33-42; Colonna, 2016.

25. Uno schema teorizzato da Leon Battista Alberti, e da questi probabilmente suggerito ad Eugenio IV per la riconfigurazione della piazza commerciale romana di Campo de' Fiori (Fagiolo, 2007, pp. 45-47).

26. Wasserman, 1961; 1963, pp. 219-220 e *passim*; 1966; Ricci, 2012, pp. 117-127; Paris, Ricci, Roca de Amicis, 2016.

liana, popolato di rare essenze e alberature antichissime, recintato da mura e dai corpi gregari di scuderie e granari, analogamente dimensionato sul modulo quadrato generativo della piazza antistante (fig. 2). Il margine sud-orientale dell'invaso urbano era originariamente perimetrato da un recinto murario che lasciava libera, tramite un'apertura centrale, una visuale indirizzata verso un vasto fondale territoriale, dal Castello di Bracciano alla piana alluvionale di Roma, fino ai Castelli Romani e al Monte Tuscolo con le sue ancestrali memorie sacrali. Una traiettoria ideale, poi condivisa anche dal vicino impianto di Montevirginio (figg. 3-4), memore di un allineamento storico-mitico, identificabile con l'*Axis Urbis Romae*, che in antico avrebbe orientato la fondazione di Roma (la *spectio* di tracciamento della Roma Quadrata sul Palatino da parte di Romolo) e che sarebbe stato recuperato in chiave antiquaria in età rinascimentale proprio da Vignola nel collegare idealmente le residenze e gli insediamenti feudali dell'area cimina con ville e templi romani sui Castelli Romani, in particolare sul Monte Albano, antico sedime del santuario di Giove Laziale[27].

Il feudo Altieri di Monterano: insediamenti e paesaggi rupestri

In questa cornice di nuclei insediativi e traiettorie fisiche e ideali su scala territoriale, si innesta l'avvento della casata degli Altieri nel momento della massima emersione sociale, coincidente con l'elezione al soglio pontificio, il 29 aprile 1670, dell'anziano Emilio Bonaventura Altieri (1590-1676), sotto il nome di Clemente X, e il conseguente acquisto da parte della famiglia, il 21 ottobre 1671, di una notevole porzione del declinante patrimonio Orsini, corrispondente al feudo di Veiano, Oriolo, Monterano e Montevirginio[28]. Il centro medievale di Monterano, sorto in età etrusca a circa 20 chilometri da Tolfa su un promontorio affiorante dall'alta valle del Mignone, probabilmente già in connessione con primordiali attività estrattive poi proseguite in età moderna fino alla fine del secolo XIX[29], incrementa la sua importanza politica e produttiva tra Cinquecento e Seicento, tanto da assurgere a capoluogo del nuovo feudo Altieri[30].

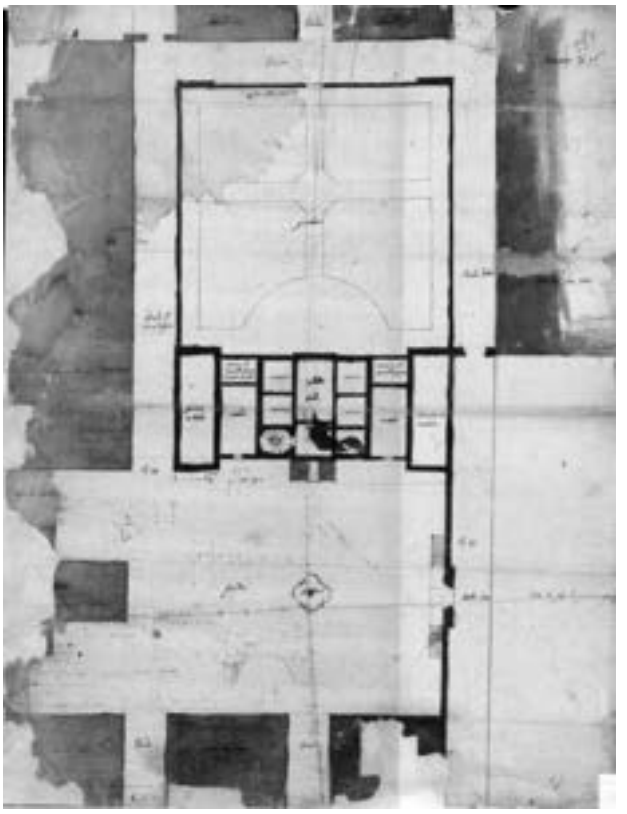


Fig. 2. Ottaviano Mascherino, *Pianta del sito e palazzo da farsi alla manciana*, 1590 ca. (Roma, Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, *Fondo Mascarino*, n. 2553).

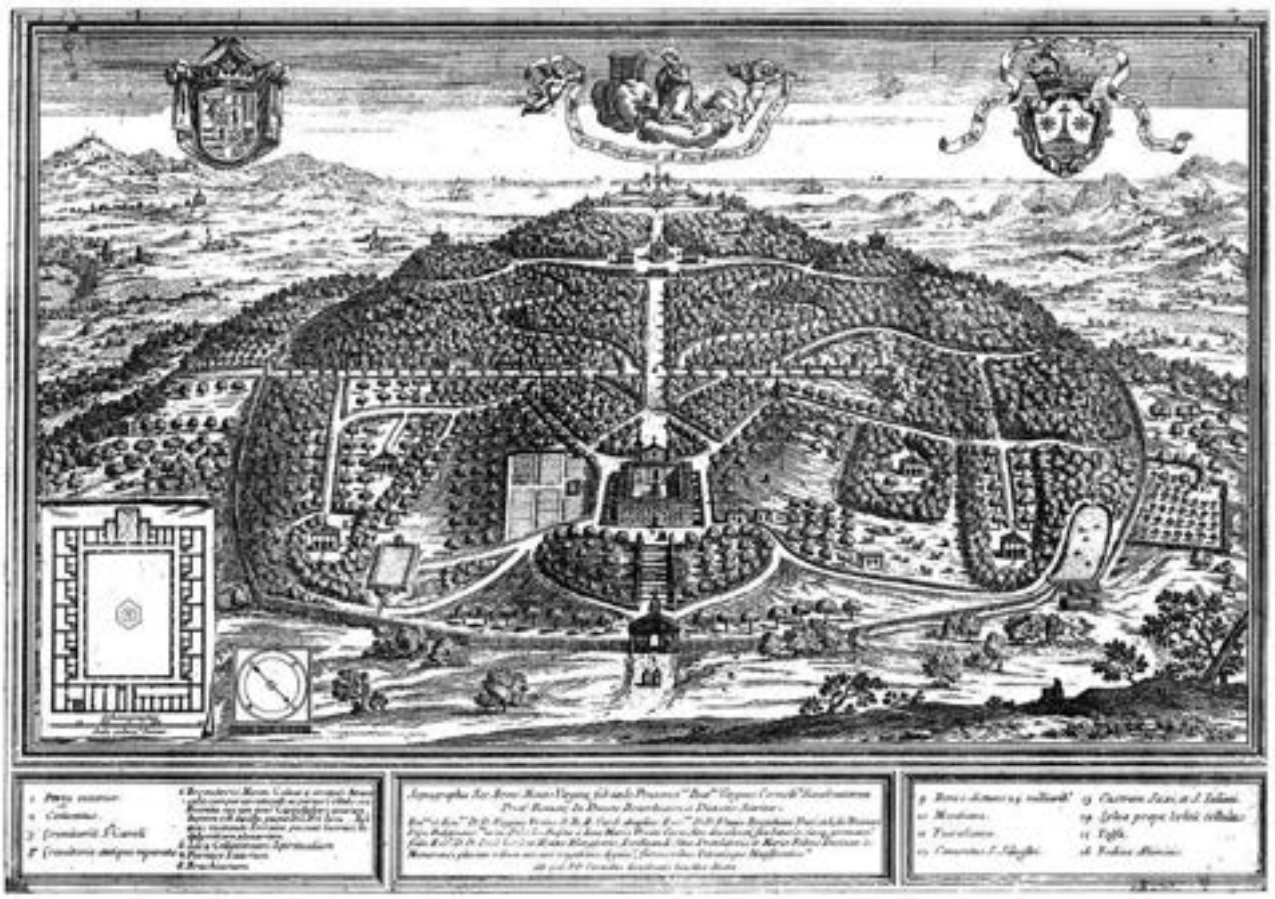
nella pagina a destra

Fig. 3. *Scenographia Sac.(ri) Eremi Montis Viriginij sub titulo Presentat(io)nis Beat(issi)ma Virginis Carmelit(a)nis discalceatorum Prov(incia)e Romanae in Ducatu Bracchianensi Diaecesis Sutrinae*, 1669 ca.

Fig. 4. *Scenographia Sac.(ri) Eremi Montis Virginij…*, 1669 ca. Particolare del fondale sud-est, raffigurante il castello di Bracciano (n. 8), Roma e l'area di San Pietro (n. 9), il convento carmelitano di San Silvestro (n. 11), il Monte Tuscolo (n. 12).

Nel 1672 il principe Gaspare affida all'ormai anziano Bernini l'incarico della sistemazione urbanistica del vecchio centro, un intervento di *renovatio urbis* realizzato entro il 1677 – praticamente il canto del cigno della lunghissima carriera berniniana – concentrato in particolare su due polarità[31]. La prima consiste nell'esecuzione, a partire dal 1675, di un convento esterno all'abitato, secondo un moderno disegno a corte aperta che Bernini affida all'esecuzione dell'assistente Mattia de Rossi (1637-1695), anch'egli a ser-

27. Carandini, 2007, pp. 44-47; Fagiolo, 2007, pp. 106-107; Norberg-Schulz, 2009, pp. 144-150; Sturm, 2015, pp. 176-178, 190-191.
28. La cessione del confinante feudo Orsini di Bracciano agli Odescalchi nel 1696 segnò la fine del ramo braccianese della famiglia, estintosi con la morte del duca Flavio nel 1698 (Recchia, 1976, p. 7).
29. Stefani, 1998, p. 14; Gasperini, 1999.
30. Bruschi, 1998, pp. 7-8.
31. Pascoli, 1729, I, p. 324; Barberi, 1785; Morra, 1953; Fagiolo, Fagiolo Dell'Arco, 1967, pp. 649-665; Pinelli, 1976; Portoghesi, 1984, p. 294; Di Noia, 1987; Bruschi, 1998, p. 8; Sturm, 2002, pp. 39-42; De Cesaris, Di Muzio, Morbidelli, 2016.





vizio degli Altieri, e alla supervisione di Carlo Fontana[32]. Integrato da una chiesa baricentrica a croce greca fiancheggiata da campanili, di cui è anche noto almeno un progetto dello stesso Fontana, il complesso introduceva nel piccolo centro di provincia l'archetipo del modello a pianta centrale sperimentato in più varianti da Bernini negli anni della maturità, dal Quirinale, ad Ariccia a Castel Gandolfo, e largamente adottato da diversi protagonisti del Barocco romano. Dedicato a San Bonaventura, in omaggio al pontefice regnante, anche la destinazione del cenobio è collegata alla politica promozionale perpetrata dalla famiglia pontificia: affidato inizialmente a una comunità di Scolopi, dal 1690 al 1710 vi subentrarono gli Agostiniani Scalzi[33], a loro volta sostituiti dai padri Serviti del vicino eremo di Cibona, convocati nel 1719 dal principe Girolamo Altieri (nipote di Angelo, duca di Monterano), in virtù dello speciale legame che li legava al pontificato[34]. Il 14 aprile 1671, infatti, Clemente X, tra i suoi primi provvedimenti, aveva canonizzato dopo un processo secolare il beato Filippo Benizi, uno dei fondatori dei Serviti, morto a Todi nel 1285[35]. Le effigi dei santi fondatori avrebbero

32. Hager, 1978; Portoghesi, 1984, p. 533; Turano, 1998, pp. 64-65; Benucci, Romagnoli, 2009, pp. 18-20.

33. Fagioli, 1979a, pp. 343-344; Nobile, 1991.

34. A causa della malaria, tra il 1721 e il 1723 i Servi di Maria si trasferirono in un piccolo 'ospizio' sulle pendici del colle di Montevirginio (Fagioli, 1979a, pp. 346-347; Di Salvio, 1980, p. 15). Con l'occupazione francese del borgo nel 1798, e le distruzioni e i saccheggi che ne seguirono, Monterano e l'eremo di San Bonaventura vennero definitivamente abbandonati (Delumeau, 1959, pp. 528 sgg.; Quercioli, 1992, pp. 258-263).

35. Fagioli, 1984, pp. 31, 80-81.



Fig. 5. Giuseppe Barberi, *Palazzo Altieri a Monterano*, affresco, 1781 ca., Oriolo, Palazzo Altieri.

nella pagina a destra

Fig. 6. Gian Lorenzo Bernini, La fontana del Leone sulla facciata a scogliera del palazzo Altieri a Monterano, 1672-1674 (fotografia di Francesco Stefani).

dovuto trovare posto nella scenica facciata 'staccata' di San Marcello al Corso, realizzata da Carlo Fontana nel 1682-84 accanto alla curia generalizia dei Serviti (già rinnovata dall'architetto della congregazione Antonio Casone tra il 1616 e il 1624)[36], concepita come un gigantesco impalcato capace di incorniciare i ritratti degli spirituali, dei quali in realtà solo il nuovo santo trovò effettiva raffigurazione nell'ovale a rilievo sopra il portale[37].

Un secondo intervento di rilievo nel borgo riguarda la modernizzazione della rocca ducale, già oggetto di progressivi accorpamenti nel corso di una secolare stratificazione, che grazie al progetto berniniano conosce un importante processo di trasformazione in un palazzo dinastico dai marcati richiami antiquari e paesaggistici. Tra il 1672 e il 1674 Bernini porta a termine la riconfigurazione del palazzo di Monterano, che assume l'aspetto e il significato di un vero e proprio fulcro di rappresentanza, in virtù della posizione dominante su un vasto orizzonte e della sua evoluzione da rocca fortificata a straordinario esempio di architettura naturalizzata, secondo un ideale a lungo inseguito dall'artista – dall'incompiuto Palazzo Montecitorio ai progetti irrealizzati per la fontana di Trevi e per il Louvre –, e che solo a fine carriera trova occasione di essere applicato compiutamente in un cantiere effettivo, una sorta di reggia in miniatura incastonata nel contesto rupestre del paesaggio etrusco. Bernini interviene inglobando in un nuovo fronte unitario le emergenze turrite che fiancheggiavano l'antica rocca, tramite l'inserimento di un loggiato rustico, collegato idealmente al vicino acquedotto, poggiante sul banco roccioso affiorante, e allestendo una facciata-scogliera, secondo un modello spesso perseguito dall'artista ma mai concretamente realizzato, sormontata da una simbolica scultura araldica del Leone nell'atto di percuotere la roccia, da cui scaturiva una copiosa fontana naturalizzata, allusione celebrativa alla magnanimità e liberalità della stirpe feudale (figg. 5-6). Lo sceno-

36. Antonio Casone (1559-1634), anconetano di cultura bolognese, a volte ricordato come "ingegnero", lavorò alle dipendenze degli Aldobrandini e degli Orsini (Gigli, 1977; Portoghesi, 1984, p. 537).
37. Sturm, 2004; 2008.



grafico prospetto della rocca-palazzo, mediazione tra la preesistenza attestata intorno a un ridotto giardino segreto e l'affaccio dominante su un paesaggio sconfinato, esteso fino alla costa tirrenica, assume così un ruolo di valore narrativo, secondo la consueta attitudine scenica delle architetture berniniane. Travalicando i ridotti confini del nucleo urbano, Bernini allaccia un dialogo diretto tra la facciata-scogliera e il circostante contesto rupestre, con le spettacolari depressioni, le tagliate tufacee, le pareti rocciose scavate da grotte, sepolture e rifugi antropici che fronteggiano il promontorio di Monterano, intercettando con pochi tratti eruditi lo spirito del luogo che aleggia in un sito reso oggi ancor più suggestivo dalla sua riduzione a rudere[38]. A mediazione tra facciata di rappresentanza, contesto ambientale e corte interna, un particolare snodo del nuovo prospetto costituiva peraltro un eccezionale punto visuale e connettivo tra palazzo e chiesa *extra muros*; proprio sull'angolo nord-ovest dell'antica torre quadrangolare inglobata nel fronte, i resti di un piccolo appartamento soprelevato potrebbero essere identificati con lo studiolo del principe Angelo Altieri, dotato di una finestra perfettamente allineata, in rapporto visivo assiale, con il portale di San Bartolomeo.

Significativamente, negli stessi anni, un altro cantiere civile degli Altieri conosce un simile processo di spettacolare ammodernamento per mano di Carlo Fontana, il quale, oltre che a Monterano e a Oriolo, nei primi anni Settanta risulta impegnato per gli Altieri anche a Montefiascone, dove su mandato del cardinal Paluzzo Albertoni Altieri, nipote adottivo di Clemente X e già vescovo della città, realizza il seminario vescovile e la ricostruzione del duomo di Santa Margherita (1670-73), congegnando un'originale cupola concavo-convessa inaugurata alla vigilia del giubileo il 16 dicembre 1674[39]. Intorno al 1675, l'architetto è forse coinvolto pure nella riconfigurazione della Rocca dei Papi, impostata su una preesistenza di origine etrusca, già oggetto di interventi di Antonio

38. Fagiolo, 1999, p. 143; Cesarano, Tetti, 2018.

39. Opera celebrata nel manoscritto *Dichiaratione Dell'operato nella Cuppola di Montefiascone Colla difesa della censura*, 1673, Modena, Biblioteca Estense, *ms. Campori*, 379, γB.1.16 (Hager, 1975). Cfr. anche Hager, 2003, pp. 240-241; Schlimme, 2017.

da Sangallo il Giovane[40]. L'imponente fronte loggiato affacciato verso la visuale nord-occidentale sul lago di Bolsena presenta analogie formali con il palazzo di Monterano, in virtù del possente maschio murario poggiante sulle preesistenze naturali e antropiche, fiancheggiato dalle tracce di due torrioni angolari. La parentela cronologica e tipologica tra le fabbriche di Monterano e Montefiascone trapela anche dagli autografi di Fontana, il quale, sullo stesso foglio in cui schizza il tamburo del duomo di Montefiascone, raffigura in margine un disegno della chiesa di San Bonaventura a Monterano[41] (fig. 7).



Il Santo Deserto di Montevirginio

Una delle emergenze di maggior peculiarità nel feudo di Monterano è rappresentata dal Deserto di Montevirginio, la cui fondazione sulla corona vulcanica del lago di Bracciano fu di tale rilevanza da imporre il toponimo, a partire dalla metà del Seicento, anche al nucleo abitato sviluppato alle sue pendici[42].
Il Santo Deserto costituiva un'originale tipologia eremitica, concepita alla fine del Cinquecento in Spagna nel contesto della riforma neocontemplativa dell'ordine Carmelitano[43], promossa a partire dal 1562 da Teresa d'Avila e Giovanni della Croce. Ispirato a esperienze medievali, in particolare certosine e camaldolesi, ma con possibili risonanze anche delle *lavre* slavo-ortodosse a impianto centralizzato, il modello ibridava in una singolare sintesi la rigida vita solitaria dell'anacoreta e la scansione collettiva di tradizione cenobitica, prevedendo la convivenza di un convento maggiore, attrezzato con stecche di celle indipendenti, e di una rete di romitaggi sparsi nel bosco circostante, dove i frati potevano ritirarsi per periodi di isolamento assoluto[44]. La diffusione della formula, caratterizzata da organismi fortemente gerarchizzati, con gli assi di connessione tra cenobio, romitori e cappelle spesso disposti secondo uno schema a *quincunx*, a richiamo della semantica liturgica di consacrazione di chiese e altari[45], rivela dichiarati intenti spettacolari, con i luoghi di fondazione aspri e selvaggi trasformati in rigogliosi giardini di meditazione[46], allusione all'archetipo del giardino monastico, inteso come prefigurazione del Paradiso, metafora attualizzante del deserto della Tebaide, delle grotte eremitiche sul monte Carmelo, e, in alcuni casi, deliberata trasposizione dei Luoghi Santi[47]. Una moderna 'macchina' anacoretica policentrica di estrema originalità, derivante dalla sua configurazione tipologica, dalla concezione utopica,

40. Già nel 1667 Fontana aveva eseguito dei rilievi del castello di Montefiascone, per conto di Alessandro VII, forse in previsione di una ristrutturazione (Zani, 2004, pp. 28-30; Sturm, 2004; 2008).
41. Stoccolma, Nationalmuseum, THC 6618 (Hager, 1975; 1978; 2003, pp. 241, 259, n. 21).
42. Una visita pastorale del maggio 1635 documenta ancora a quella data l'impiego dell'antico toponimo di «Montesassano» a indicare il borgo ai piedi del colle (Nepi, Archivio Storico diocesano di Sutri, *Beneficia et Civilia*, n. 34).
43. Muñoz Jiménez, 1989; 1990, pp. 353-354; de Pablo Maroto, 2001.
44. Zimmerman, 1927, pp. 18-20; Recchia, 1976, p. 52; Patetta, 1989, p. 212; 1994; Spinelli, 1996, pp. 428-429; Sturm, 2002, pp. 4-5; Johnson, 2005.
45. Schema frequentemente impiegato anche nella fondazione di impianti claustrali o missionari di alta valenza simbolica, come le coeve *reducciónes* gesuitiche in America Latina (Fagiolo, 1975, p. 54).
46. Grandiose compagini boscate attraversate da percorsi ascetico-contemplativi contrassegnano i Santi Deserti europei di fine Cinquecento e inizio Seicento, come il prototipo di Las Batuecas, vicino a Salamanca (1599), o i complessi di San Giovanni Battista a Varazze (1616), Sant'Elia a Czerna in Polonia (1631-34), Sant'Anna a Mannersdorf in Austria (1644-54); cfr. Spinelli, 1996.
47. Come nel caso del Deserto portoghese di San Juan de la Cruz, nel fitto bosco di Busaco presso Coimbra, realizzato tra 1627 e 1694 in forma di riproposizione a scala reale della "via dolorosa" di Gerusalemme (Silva, Lopez, 1875; Mendes Simões de Castro, 1883; Muñoz Jiménez, 1989; 1990, pp. 359-362; Sturm, 2002, pp. 10-11).

nella pagina a sinistra

Fig. 7. Carlo Fontana, *Schizzi decorativi*, 1672 ca. (Stoccolma, Nationalmuseum, THC 6618). In basso a destra compare il semiprospetto di San Bonaventura a Monterano; al centro, in orizzontale, il fronte del duomo di Montefiascone con un'ipotesi di cupola intradossata entro un tamburo a lati concavi.

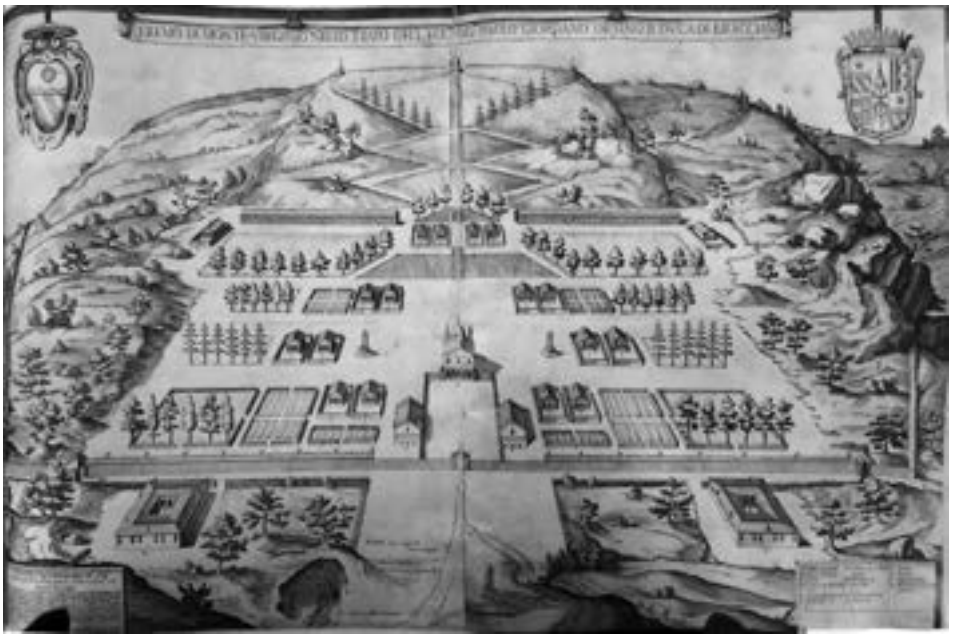


Fig. 8. Antonio Casone, Progetto per l'eremo dei Servi di Maria a Montevirginio, incisione di Francesco Falcara, 1618 ca. (Londra, British Library; da McDonald, 2019).

dalle valenze simboliche, ma anche per un fattore meramente quantitativo. Montevirginio è l'unico esempio superstite in Italia, assieme a quello di Varazze nel ponente ligure, di questa speciale variante del monachesimo occidentale a bassissima 'tiratura', tanto che se ne contano appena ventidue esemplari tra Europa e colonie latinoamericane tra XVI e XIX secolo, e appena quattro in Italia: ai due sopra citati, si aggiunsero nel corso del Seicento il Deserto di Cuasso al Monte presso Varese (1632), e quello di Sant'Agata sui due Golfi sulla penisola sorrentina (1679), in una spettacolare cornice ambientale, poi eletto a tappa obbligata del Grand Tour europeo, oggi praticamente irriconoscibili a causa di ingenti demolizioni e trasformazioni. Il complesso di Montevirginio ebbe origine intorno a una devozione mariana promossa alla fine del Cinquecento dal Granduca di Toscana Ferdinando I e dal nipote Virginio Orsini, duca di Bracciano, presso un sito conosciuto fin dall'antichità come Monte Sassano[48]. Poco dopo la morte di Virginio nel 1615, il figlio Paolo Giordano II dispose la donazione ai Servi di Maria (10 gennaio 1616) di un vasto appezzamento del sito di 300 x 350 canne (circa 670 x 780 metri), ribattezzato nell'occasione 'Monte Virginio'[49], per avviarvi un insediamento eremitico[50]. Nel 1618 prese forma un ambizioso programma, sotto il patrocinio di Cosimo II de' Medici e il disegno di Antonio Casone, architetto di fiducia del cardinale Alessandro Orsini[51] e dei frati Serviti, documentato da un'incisione di Francesco Falcara ora alla British Library di Londra[52] (fig. 8). Del progetto, che prevedeva un impianto terrazzato con chiesa baricentrica, sedici romitori accoppiati, cappelle sparse e uno scenografico percorso ascensionale fino alla vetta, vennero di fatto eseguiti solo due o tre romitori, poi ricompresi nel successivo insediamento carmelitano. Già nel 1623, infatti, l'impresa venne abbandonata a causa di irrisolte questioni economiche e delle ineludibili difficoltà di sbancare l'impervio pendio per adattarvi il vasto impianto stereometrico[53]. I Carmelitani Scalzi,

48. L'8 dicembre 1599 vi sarebbe attestata una celebrazione in onore della Vergine e, forse, la contestuale dedicazione di una primitiva cappella memoriale (Ivi, p. 31).

49. Tra la numerosa documentazione che attesta la mutazione del toponimo, si può segnalare a titolo di esempio la trascrizione di un libro mastro di rendite di foraggio prodotto sul monte, fino al 1616 nominato «Monte Sasso» e che dal 1617 inizia a essere chiamato «Monte Verginio» (trascrizione del 1693 della causa rotale "*Romana Censum*", relativa a un debito dei Carmelitani Scalzi verso il monastero di Santa Cecilia a Roma, in Archivio di Stato di Roma = ASR, *Carmelitani Scalzi, S. Maria della Vittoria*, fasc. 489).

50. Fin dal 1614 sono documentate trattative per la fondazione, forse nell'occasione di una visita del duca Virginio Orsini al Monte Senario, e una preliminare presa di possesso del Monte Sassano da parte dei padri Serviti tramite l'erezione di una croce e la posa della prima pietra del cantiere, la cui fabbrica sarebbe risultata attiva nel 1615 (Sturm, 2002, pp. 30-32).

51. Alessandro Orsini (1593-1626) era il fratello maggiore di Virginio (1600-1646, nipote dell'omonimo duca e zio del cardinale), il quale, entrato nella fila carmelitane col nome di Giovan Battista di Gesù Maria, viene considerato l'effettivo 'fondatore' dell'Eremo.

52. McDonald, 2019, pp. 118-119; Sturm, 2020. Secondo alcune fonti anche il progetto potrebbe risalire a qualche anno prima, al 1616 se non al 1614 (ASR, *Carmelitani Scalzi, S. Maria della Vittoria*, fasc. 489, memoriale della causa "*Romana Censum*", p. 3; Sturm, 2002, p. 32).

53. Poco dopo la morte del padre Bernardino Ricciolino, ultimo difensore dell'ambizioso programma, i Serviti rinunciarono alla donazione di Montevirginio e congiuntamente chiusero la residenza romana su via delle Quattro Fontane, sempre a causa



Fig. 9. Montevirginio, La corte del cenobio centrale, chiusa sul fondale dalla chiesa fiancheggiata dai campanili gemelli in pietra trachite (fotografia dell'autore).

nella pagina a destra

Fig. 10. Luca Fiammingo (attr.), *I santi Elia, Eliseo, Benedetto e Adalberto presentano alla Vergine l'Eremo di Montevirginio*, 1672 ca. (Eremo di Montevirginio, sagrestia; fotografia dell'autore, rielaborazione di Arianna de Angelis).

subentrati nella proprietà nel 1628 su chiamata del duca Paolo Giordano, svilupparono nel 1649 un nuovo piano[54], eseguito tra il 1651 e il 1668[55] in buona parte sotto la direzione – e forse il contributo ideativo – del capace frate-architetto Giovanni Angelo di San Timoteo (doc. 1644-1663), collaboratore di Francesco Contini tra Roma e il viterbese ed erede di una metodologia geometrizzante di stampo borrominiano[56]. Il vasto impianto quadrangolare centrale, delimitato da stecche di celle disposte a pettine attrezzate con orti-giardini recintati, ispirato ai modelli ispanici e all'importante precedente di Varazze[57], nel corso del cantiere subisce una contrazione dimensionale e lo slittamento della chiesa sulla testata della corte, snodo di saldatura tra il sistema direzionale dell'Eremo e il più vasto contesto territoriale, quale fondale del chilometrico cannocchiale di collegamento con il Palazzo Altieri di Oriolo (figg. 1, 9). L'incrocio con il ripido asse direttore del Deserto, compreso tra la portineria e la vetta detta del Calvario, intersecato dagli assi diagonali di collegamento con le cappelle aperte (dette 'fonti') e i romitori, produce un impianto distributivo evocativo della sigla del *chrismon*, schema cristologico non infrequente in giardini di meditazione e in ville antiquarie e del Barocco romano[58], capace di sugellare, metaforicamente e formalmente, la consacrazione del perimetro eremitico. Un segno tracciato nel contesto territoriale, dalle forti connotazioni simboliche, che esplicita l'ambizione di riconsacrare sotto il *signum* del monogramma cristologico il luogo, in antico conosciuto come *Mons Saxanus* e sede di culti femminili etrusco-romani, ora destinato a impianto contemplativo di devozione mariana sotto il titolo di 'Presentazione di Maria al Tempio', legittimando ulteriormente la mutazione del toponimo in Monte Virginio, con un duplice omaggio in memoria del fondatore Virginio Orsini, ma anche della Vergine, se inteso sotto la variante di *Mons Virginis*[59].

Bosco contemplativo, percorsi ascetici, autoraffigurazione

La consacrazione e la presa di possesso del territorio avvengono sotto un ulteriore paradosso semantico, che vede la trasfigurazione del 'deserto' fisico, qual era il Monte Sassano in origine, impervio, aspro e brullo, in un 'deserto' spirituale, il Santo Deserto carmelitano, plasmato come un rigoglioso giardino di meditazione. Le ingenti operazioni di rimboschimento condotte dai frati hanno infatti l'obiettivo di rinnovarne

di ingenti debiti accumulati negli anni precedenti (Sturm, 2002, pp. 34-39).

54. Archivio Generale dei Carmelitani Scalzi, Roma = AGOCD, plut. 86/b.

55. Il 2 ottobre 1651 il cardinale Virginio Orsini pose la prima pietra della chiesa, siglando l'inizio ufficiale della fabbrica, alla presenza di Ferdinando duca di Sangemini e altri esponenti della famiglia. I frati Eugenio di San Benedetto e Antonio della Resurrezione diressero i lavori fino al 1655, quando subentrò alla guida del cantiere il frate-architetto Giovanni Angelo di San Timoteo, fino alla morte nel 1663 (in singolare simultaneità con quella del committente il cardinale Orsini); cfr. Recchia, 1976, pp. 24-25; Di Ruzza, 1987, pp. 50-51; Id., 1996, pp. 92-93.

56. Angeli, 2005, pp. 175-176; Sturm, 2007; 2015, pp. 232-234.

57. AGOCD, plut. 7m/bis.

58. Ad esempio nella villa di Flavio Chigi al Cetinale presso Siena, dove nell'ultimo quarto del Seicento Carlo Fontana allestisce un parco secondo un impianto cristologico, una *Sylva sacra* intesa come nuova Tebaide, destinata ad ospitare cappelle e percorsi contemplativi allineati verso un romitorio di vetta, anche questo dedicato al Calvario (Fagiolo, Giusti, 1998, pp. 180-183).

59. Sturm, 2002, pp. 50-56.



l'assetto paesaggistico con un'alternanza di boschetti, aree agricole, fonti, peschiere, soste contemplative. Il monte sassoso e incolto viene convertito in una tenuta densamente coltivata, con vigne, orti, frutteti, macchie boscate di abeti, castagni, noci, noccioli, querce, viali fiancheggiati da filari di pini e cipressi, sentieri e cordonate tra spalliere di bosso[60], secondo una concezione ideale prefigurata in quella che può essere considerata l'icona programmatica del Deserto, raffigurata in una celebre incisione eseguita in almeno due varianti intorno al 1669[61], forse già in occasione dell'inaugurazione del 21 novembre 1668, nella ricorrenza mariana proprio dedicata alla Presentazione di Maria al Tempio, e riflessa nella tela celebrativa sull'altare della sagrestia, che ritrae l'offerta del Deserto alla Vergine da parte dei santi protettori dei Carmelitani e degli Orsini, dipinta intorno al 1672 dal prolifico pittore carmelitano Luca Fiammingo[62] (figg. 3, 10).

La trasformazione della tenuta in un metaforico paesaggio sacro viene sugellata dall'edificazione, tra il 1672 e il 1675, di uno scenografico romitorio di vetta dedicato al Calvario, oggi quasi completamente distrutto[63]. Rispondente alle esigenze di allineamento prospettico del complesso, il piccolo casino quadripartito da setti diagonali comprendeva, oltre alla cella, un itinerario devozionale dedicato alla *Via Crucis* culminante in una terrazza meditativa sul colmo della copertura, lungo una sequenza di sei cappelle su due livelli, portate a nove su tre quote in un progetto di ampliamento non eseguito di fine secolo[64] (fig. 11). Un meccanismo dettato da logiche geometrico-proporzionali che anche svela chiare influenze borrominiane, come dimostra un analogo impianto, progettato dal ticinese nel 1642 ma completato solo intorno al 1751, per un romitorio sul Monte Mario a Roma, destinato a ritiro del cardinale Antonio Barberini il vecchio, anch'esso ormai perduto[65].

Una serie di piante agrimensorie elaborate a partire dal 1674, volte a risolvere una duratura contesa di proprietà con i nuovi feudatari Altieri che si prolunga fin oltre la metà del Settecento, riflette indirettamente, attraverso raffigurazioni paesaggistiche, la progressiva densificazione delle aree boscate, agricole e produttive[66], nonché il consolidamento della toponomastica di natura contemplativa che ne definisce funzioni e

60. Come riportano documenti coevi, ad esempio quelli relativi alle piantumazioni di alberi ornamentali e oliveti eseguite da fra' Lorenzo intorno al 1671 (Archivio del Convento di Montevirginio = ACM, b. 5, IV A3, 6, pp. 59-60, e b. IV D3, 2, fasc. 6/a), o la dettagliata didascalia di un disegno in un manoscritto camaldolese (*Pianta dell'Eremitico Cenobio di M.(on)te Vergine nel Ducato di Bracciano, diocesi di Sutri, abitato dá Carmelitani Scalzi*, Ivi, b. 31, carte sciolte), probabilmente eseguito dopo la definitiva chiusura del cantiere nel 1675, che attesta tra l'altro: «All'intorno di questo cenobio vi è un'ampia clausura di muro, che (…) abbraccia Selve, orti, Romitorij e diversi Romitorietti solitarij (…) molti viali, fiancheggiati da cipresso, e spalliere di Bosso (…) peschiera, o laghetti».

61. Una prima versione, forse databile proprio al 1668 (di cui è noto un prezioso esemplare su seta a Bracciano, in collezione privata), porta la firma dell'incisore fiammingo Gerrit Donck (1608?-post 1668, spesso erroneamente confuso col pittore olandese Gerard Donck [o van Donck], doc. 1627-1640), autore di numerosi santini devozionali e di almeno una copia di una tela di Rubens già conservata in una cappella del Deserto di San Giuseppe a Marlagne (1619), presso Namur in Vallonia (Vlieghe, 1973, p. 102). Oltre a particolari naturalistici, l'incisione riporta realistici dettagli architettonici e contorni territoriali, presentando sullo sfondo l'orizzonte costiero chiuso tra le alture di Tolfa, Allumiere e Manziana a nord (sulla destra), il lago e il castello di Bracciano, lo *skyline* di Roma e il Monte Tuscolo con il convento carmelitano di San Silvestro a Montecompatri a sud (sulla sinistra), sotto la protezione simbolica della Vergine di Loreto, inginocchiata in preghiera al centro, tra le insegne degli Orsini e dei Carmelitani.

62. Charles Sibrecque (Nivelle, 1612 – Roma, 1682), anche noto come Lucas de la Haye o fra' Luca di san Carlo (Di Ruzza, 1996, pp. 266-274; Sturm, 2002, pp. 60-63).

63. Ivi, pp. 82-111.

64. Documentato dai disegni *Prospettiva del Romitorio di M.te Calvario nello stato presente* e *Prospettiva del Romitorio di Monte Calvario in stato mutato*, in ASR, *Carmelitani Scalzi, S. Maria della Vittoria*, fasc. 524, n. 10.

65. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 11256, *Virgilio Spada, disegni originali*, vol. I, f. 218 (Curcio, 1991; 1992).

66. Si viene a stratificare un ingente patrimonio arboreo, diffuso su una tenuta complessiva di 54 ettari, oggetto di progressivi interventi di integrazione, manutenzione, taglio e tutela di alberature storiche, ancora documentati nel corso dell'800 e del '900. In proprietà dell'Eremo rientravano anche una fornace, giacimenti di creta, rena e pozzolana, e un'importante cava di trachite, la celebre pietra manziana, in antico *lapis anitianus*, probabile radice etimologica del toponimo della vicina città di Manziana, e

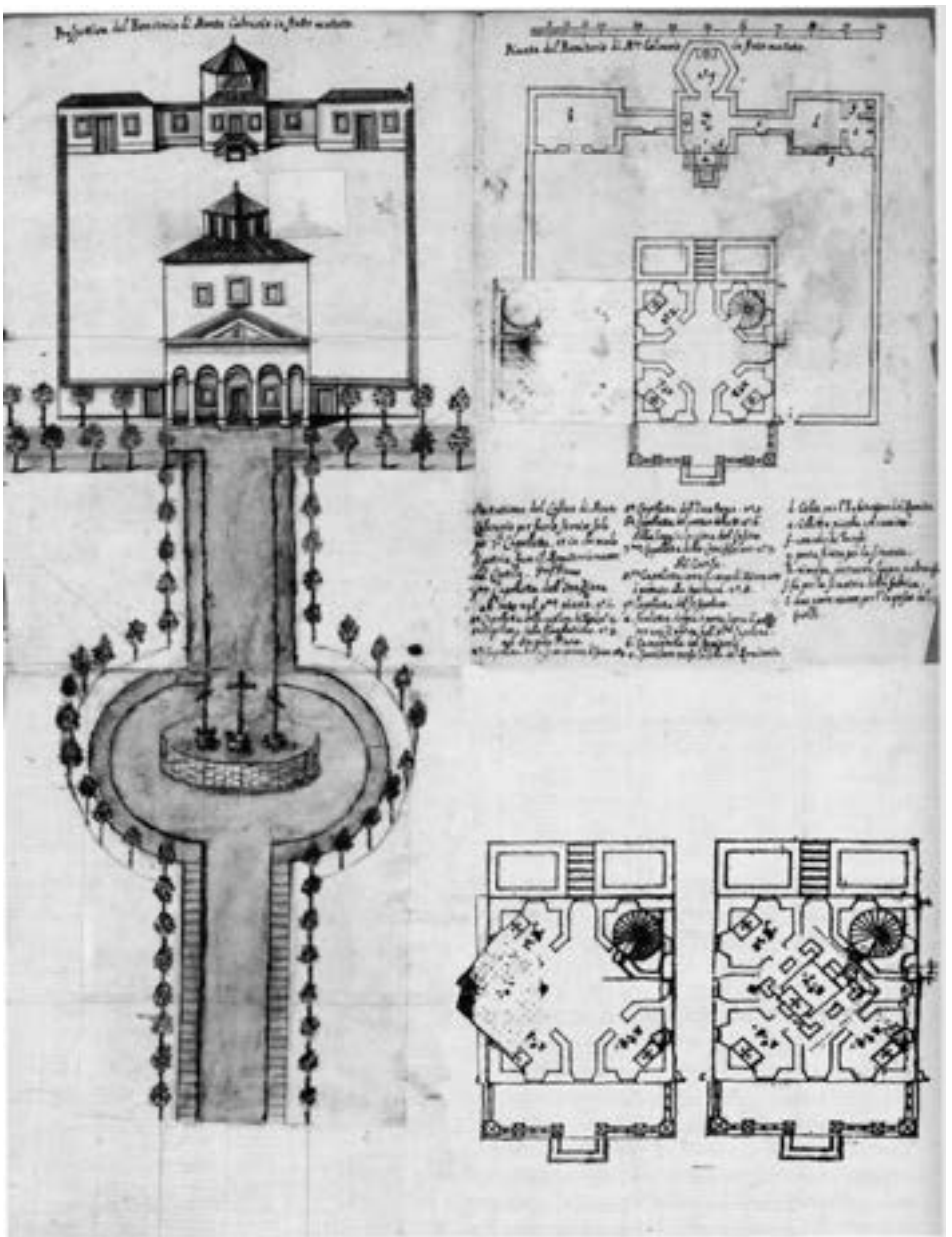


Fig. 11. Santo Deserto di Montevirginio, Progetto di ampliamento del romitorio del Monte Calvario e della cordonata di accesso: vista a volo d'uccello, piante del piano terreno, del primo e secondo piano, penna e acquerello, fine sec. XVII (Roma, Archivio di Stato, *Carmelitani Scalzi, S. Maria della Vittoria*, fasc. 524, n. 10).

nella pagina a destra

Fig. 12. Andrea de Angelis, *Misura effettiva del dicontro terreno goduto dalli RR. PP. dell'Er.mo di Montevirginio*, 1766 (Eremo di Montevirginio, Archivio conventuale, b. 24, *Mappe antiche*, IV D II 2, n. 6).

valori semantici: Viale della Contemplazione, Viale Oscuro, Macchia di San Carlo, Vigna del Calvario, Valle delle Noci, Bosco di San Giuseppe[67]. In particolare, una pianta giurata dell'agrimensore Andrea de Angelis del 9 gennaio 1766, commissionata e controfirmata dal cardinale Emilio Altieri e dal Provinciale dei Carmelitani Scalzi, a chiusura della lunghissima vertenza intercorsa tra i due contendenti, evidenzia con grande realismo i dettagli delle alberate, delle colture, dei viali di attraversamento della tenuta, dei percorsi di accesso[68] (fig. 12).

Il bosco si profila come un fondamentale strumento di autoraffigurazione del Deserto, elemento di governo del territorio, di modellazione del paesaggio, di costruzione di un immaginario ideale ed esistenziale della condotta anacoretica che imprime segni indelebili sul contesto ambientale, in una dialettica allegorica ed etimologica di rimandi e antinomie: ennesima sottolineatura del fondamento spirituale della mistica teresiana, intrisa della cosiddetta ' teologia della natura', del rapporto tra uomo e creato come via di perfezione e di comunione con il Creatore[69]. La riflessione

oggetto di rendite significative, contese e appetiti dei feudatari Altieri (Sturm, 2002, pp. 140-148; Id., 2014, pp. 7-8).

67. Sturm, 2002, pp. 158-163. Ancora a metà Ottocento, un disegno elaborato verosimilmente a finalità inventariali restituisce tramite una grafica semplificata ma efficacemente dettagliata l'articolata compagine dell'Eremo, con percorsi, accessi, essenze arboree, zone boscate, aree coltivate, elementi antropici (ACM, carte sciolte, con data 18 settembre 1851).

68. ACM, b. 24, *Mappe antiche*, IV D II 2, n. 6.

69. Sturm, 2006, pp. 66-70.



teologica che ha accompagnato la riforma dell'antico Ordine carmelitano, ricondotto attraverso l'esperienza di Teresa d'Avila e dei suoi seguaci alle inclinazioni contemplative delle origini medievali, condiziona pertanto la definizione di uno dei più originali assetti conventuali della Controriforma. Il disegno del territorio e dei giardini delle fondazioni carmelitane, e in particolare della compagine naturalizzata del Santo Deserto, con le sue pronunciate valenze allegoriche, evoca peraltro ancestrali riferimenti biblici, intrinseci alla stessa radice del nome *karmel*, interpretata nel revival anacoretico dell'Ordine secondo il suo significato letterale di 'frutteto' come 'vigna, giardino di Dio', secondo la traduzione latina del versetto di Geremia («*Introduxi vos in terram Carmeli ut comederetis fructum eius et bona illius*», Ger 50,19) cui Giovanni della Croce si ispirò nel concepire il celebre testo mistico *Subida al Monte Carmelo* (1578-83), méta fisica e trascendente dell'ascesi[70]. Dominante su un territorio adeguatamente pianificato, connotato da significativi elementi simbolici, il Carmelo riformato si presenta dunque come una trasposizione figurata di quella *terra Carmeli* preconizzata dalla profezia biblica e recuperata dai Carmelitani riformati come rinnovata prospettiva di vita ascetica e cammino spirituale[71].

Il complesso di Montevirginio ne è un'efficace esemplificazione, configurandosi come un inserto peculiare nell'ambito dei paesaggi antropici e naturalizzati della Tuscia d'età moderna. Manifestazione delle avanguardie spirituali della Controriforma, eredita secolari tradizioni contemplative e una concezione del giardino «come predicazione vivente, espressione del sacro, specchio di quel Paradiso cantato dalla teologia e dalla poesia», riprodotto tra Rinascimento e Barocco in multiformi contesti che, come nella fattispecie eremitica carmelitana, si distinguono per i pronunciati connotati scenografici e le profonde valenze semantiche[72].

70. Magnani, 1996, p. 414; Sturm, 2006, pp. 67-68.

71. Fornara, 1994.

72. Fagiolo, 2002, p. VII. Un'esperienza condivisa da innumerevoli generazioni del monachesimo contemplativo, dagli antichi padri del deserto alle espressioni medievali e moderne, fino all'età contemporanea, che conosce importanti recuperi, come il recentissimo restauro filologico dell'*Hortus Redemptoris*, il giardino cinquecentesco del convento cappuccino del Redentore a Venezia. Emblematico il caso del trappista americano Thomas Merton (1915-1968), uno dei maggiori spirituali del Novecento, il quale, figlio di pittori paesaggisti di origini celtiche, cresciuto nelle campagne francesi, si inserisce nel solco della tradizione cistercense e di millenarie suggestioni del monachesimo europeo e orientale concependo una originale formula di anacoresi del paesaggio, che suona oggi di estrema attualità. Ritiratosi nel primo monastero cistercense americano di Louisville, nello spettacolare scenario delle foreste del Kentucky, egli rivendicava come più autentica vocazione del monaco quella di divenire 'giardiniere del paradiso': «Trovato casa, i monaci non solo vi si stabilivano (…) ma affondavano le radici nel suolo e si innamoravano dei loro boschi. (…) Boschi e campi, sole e vento e cielo, terra e acqua, tutto parla lo stesso linguaggio silenzioso, ricordando al monaco che egli è lì per svilupparsi come le cose che crescono intorno a lui» (Merton, 1949, p. 273; Id., 2020, p. 23).

Angeli, 2005 = Angeli S., «La Cappella Brugiotti nella chiesa carmelitana dei SS. Giuseppe e Teresa in Viterbo», in: Lo Bianco A. (a cura di), *Palazzo Brugiotti in Viterbo*, Viterbo: Sette Città, 2005, pp. 169-181.

Baldini, 1987 = Baldini A., *Santuario Diocesano Madonna delle Grazie Allumiere*, Civitavecchia: Tipografia La Litografica, 1987.

Barberi, 1785 = Barberi G., «Lettera scritta dal signor Barberi architetto», *Giornale delle Belle Arti*, II, 1785, pp. 290-292.

Bellini, 2011 = Bellini F., *La basilica di San Pietro: da Michelangelo a Della Porta*, 2 voll., Roma: Campisano, 2011.

Benucci, Romagnoli, 2009 = Benucci M., Romagnoli G., *La chiesa di San Bonaventura a Monterano. Documenti, immagini, strutture materiali*, Vetralla: Ghaleb Editore, 2009.

Benucci, Romagnoli, 2015 = Benucci M., Romagnoli G., «Cantieri e industria edilizia nel feudo Altieri di Monterano. Note e documenti sull'attività di Carlo Fontana e Mattia De Rossi», in: Parlato E. (a cura di), *Curiosa itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero*, Roma: Ginevra Bentivoglio EditoriA, 2015, pp. 397-410.

Berliner, 1965 = Berliner R., «Zeichnungen des römischen Architekten Giuseppe Barberi», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, 16, 1965.

Bezzi, 1992 = Bezzi G., «L'araldica papale di Palazzo Altieri di Oriolo Romano», *Rivista del Collegio Araldico*, 85, 1992, pp. 59-112.

Branchesi, 1976 = Branchesi P.M., s.v. «Eremiti di Monte Senario», in: Pelliccia G., Rocca G. (a cura di), *Dizionario degli istituti di perfezione*, vol. 3, Milano: Edizioni Paoline, 1976, coll. 1176-1180.

Branchesi, 1979 = Branchesi P.M., «Rassegna di fonti per una ricerca storica sulla Congregazione degli eremiti di Monte Senario», *Studi Storici OSM*, 29, 1979, pp. 257-301.

Bruschi, 1966 = Bruschi A., «Realtà e utopia nella città del Manierismo. L'esempio di Oriolo Romano», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 73-78, 1966, pp. 67-108.

Bruschi, 1998 = Bruschi A., *Presentazione*, in Turano, 1998, pp. 7-8.

Bucci, 2004 = Bucci F., *Memorie dal castello; visita e storia di Palazzo Santa Croce a Oriolo Romano*, Manziana: Vecchiarelli, 2004.

Bureca, 2003 = Bureca A. (a cura di), *Il Santuario della Madonna di Cibona alle Allumiere. Tutela e valorizzazione di un monumento*, Roma: Gangemi, 2003.

Busiri Vici, 1964 = Busiri Vici A., s.v. «Barberi, Giuseppe», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Roma: Treccani, 1964, pp. 161-163.

Canezza, Casalini, 1933 = Canezza A., Casalini M., *Il Pio Istituto di S. Spirito e Ospedali riuniti di Roma*, Roma: [s.e.], 1933.

Cappelletti, Tagliarini, 2001 = Cappelletti V., Tagliarini F. (a cura di), *L'antico ospedale di Santo Spirito. Dall'istituzione papale alla sanità del Terzo millennio*, Atti del convegno internazionale di Studi (Roma, 15-17 maggio 2001), «Il Veltro», 45, 5-6, settembre-dicembre 2001.

Carafa, 2005 = Carafa G., *Manoscritti catastali riguardanti il territorio di Manziana "Tenimentum Castri Sanctae Pupae" dalla seconda metà del XVI alla metà del XIX secolo*, Manziana: [s.e.], 2005 (Roma: Centro Stampa).

Carafa, Curcio, 1980 = Carafa G., Curcio V., *Manziana. Evoluzione storico-sociale del Tenimentum Castri Sanctae Pupae*, Roma: S. Marcello, 1980.

Carandini, 2007 = Carandini A., *Roma il primo giorno*, Roma-Bari: Laterza, 2007.

Cesarano, Tetti, 2018 = Cesarano F., Tetti B., *Il Borgo di Monterano. Caratteri identitari e prospettive di valorizzazione*, Vetralla: Ghaleb Editore, 2018.

Cipollone, 2003 = Cipollone R.G. (a cura di), *Palazzo Altieri. Oriolo Romano*, Roma: Gangemi, 2003.

Colonna, 2009 = Colonna F., *L'Ospedale di Santo Spirito a Roma. Lo sviluppo dell'assistenza e le trasformazioni architettonico-funzionali*, Roma: Edizioni Quasar, 2009.

Colonna, 2016 = Colonna F., «Ottaviano Mascarino e la ridefinizione "alla moderna" del borgo di Manziana», in: Ricci M. (a cura di), *Mascariniana. Studi e ricerche sulla vita e le opere di Ottaviano Mascarino*, Roma: Campisano, 2016, pp. 135-154.

Curcio, 1991 = Curcio S., «Un'opera perduta di Borromini: il Casino Barberini a Monte Mario», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 14, 1991, pp. 85-96.

Curcio, 1992 = Curcio S., «Disegni di Virgilio Spada del Casino Barberini a Monte Mario», *Quaderni del Dipartimento del Patrimonio Architettonico e Urbanistico*, 2 (1), 1992, pp. 73-75.

Dal Pino, Dias, 1967 = Dal Pino A.M., Dias O.J. (a cura di), *Vera e certa origine del principio dell'eremo di Monte Senario (1593-1604)*, Roma: Archivio generale OSM, 1967 (*Archivia Ordinis Servorum. Documenta*, 1).

De Cesaris, Di Muzio, Morbidelli, 2016 = De Cesaris F., Di Muzio A., Morbidelli M., *Riserva naturale Monterano: lavori di restauro e consolidamento*, Vetralla: Ghaleb Editore, 2018.

de Pablo Maroto, 2001 = de Pablo Maroto D., *Batuecas: tierra mítica y desierto carmelitano*, Madrid: Editorial de espiritualidad, 2001.

Debenedetti, 2001 = Debenedetti E., *Il Borrominismo nell'Alto Lazio: la chiesa di San Giorgio ad Oriolo Romano*, in F. Gandolfo, M.T. Marsilia (a cura di), *Il Barocco a Viterbo*, Atti del convegno (Viterbo, 8-11 ottobre 1999), Viterbo: Tipografia Quatrini, 2001, pp. 27-44.

Delumeau, 1959 = Delumeau J., *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siécle*, II, Paris: de Boccard, 1959.

Delumeau, 1962 = Delumeau J., *L'alun de Rome, XV-XIX siècle*, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1962.

Dias, 1988 = Dias O.J., «Eremiti dei Servi alla Madonna delle Grazie di Allumiere (secoli XVII-XIX)», *Studi Storici OSM*, 38, 1988, pp. 83-126.

Di Noia, 1987 = Di Noia R., «Canale Monterano: la chiesa e il convento di S. Bonaventura», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 31, 1987, pp. 15-20.

Di Ruzza, 1987 = Di Ruzza O., *Sintesi storico-cronologica della Provincia Romana dei Padri Carmelitani Scalzi*, Roma: O.C.D., 1987.

Di Ruzza, 1996 = Di Ruzza O., *Quattro secoli di cultura. Profili Bio-Bibliografici degli Scrittori e Artisti della Provincia Romana dei Carmelitani Scalzi (1597-1997)*, Roma: O.C.D., 1996.

Di Salvio, 1980 = Di Salvio L., *La chiesa e il convento di S. Bonaventura a Monterano*, Bracciano: Associazione Forum Clodii, 1980 (*Quaderni della 'Forum Clodii'*, 7).

Epp, 2001 = Epp S., «Il palazzo Santacroce–Altieri di Oriolo Romano: cronologia e funzioni», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 33, 1999 (2001), pp. 77-88.

Epp, Piccioni, 2023 = Epp S., Piccioni M. (a cura di), *I Santacroce: una famiglia, un palazzo, a Oriolo Romano*,Vetralla: Ghaleb Editore, 2023.

Fagioli, 1979a = Fagioli R.M., «Gli eremi dei Servi di Maria nel Lazio, Cibona e Monterano», *Studi Storici OSM*, 29, 1979, pp. 335-420.

Fagioli, 1979b = Fagioli R.M., «Notizie di eremiti nella Provincia Romana», *Studi Storici OSM*, 29, 1979, pp. 428-433.

Fagioli, 1984 = Fagioli R.M., *1233-1983. I 750 anni dei Servi di Maria. Indagine cronologica sulle fondazioni dei Servi di Maria della Provincia Romana*, Roma: Tip. 'Leberit', 1984.

Fagiolo, 1975 = Fagiolo M., «La fondazione delle città latino-americane. Gli archetipi della Giustizia e della Fede», *Psicon: Rivista internazionale di architettura*, 5, 1975, pp. 35-58.

Fagiolo, 1999 = Fagiolo M., «La scena delle acque», in: Bernardini M.G, Fagiolo Dell'Arco M. (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio – 16 settembre 1999), Milano: Skira, 1999, pp. 137-146.

Fagiolo, 2002 = Fagiolo M., *Prefazione*, in Sturm, 2002, pp. vii-ix.

Fagiolo, 2007 = Fagiolo M., *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma: Gangemi, 2007.

Fagiolo, Fagiolo Dell'Arco, 1967 = Fagiolo Dell'Arco M., Fagiolo M., *Bernini. Un'introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma: Bulzoni, 1967.

Fagiolo, Giusti, 1998 = Fagiolo M., Giusti M.A. (a cura di), *Lo specchio del Paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*, Cinisello Balsamo: Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1998.

Fasolo, 1962 = Fasolo F., «Contributo alla conoscenza dell'opera dell'architetto Giuseppe Barberi (1736-1809). La chiesa di S. Giorgio in Oriolo Romano», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 52-53, 1962, pp. 24-90.

Fiordispini, 1908 = Fiordispini B., *Manziana e suoi dintorni. Bracciano, Oriolo Romano, Canale Monterano*, Roma: Tipografia Bodoni, 1908.

Forconi, Fagioli, 1973 = Forconi U.M., Fagioli R.M., *Chiese e conventi dell'ordine dei Servi di Maria*, 9, Viareggio: Tip. Bortolozzi & Figli, 1973.

Fornara, 1994 = Fornara R., «Il Monte Carmelo nella Bibbia», in: Giordano S., Salvatico G., *Il Carmelo in Terra Santa: dalle origini ai giorni nostri*, Genova: Sagep, 1994, pp. 75-80.

Gasperini, 1999 = Gasperini L., «Monterano. Un centro minore dell'Etruria meridionale», in: Id., *Archeologia e storia del territorio canalese*, Canale Monterano: Tipigraf, 1999 (*Quaderni del Bicentenario della distruzione di Monterano*, I), pp. 49-130.

Gigli, 1977 = Gigli L., *San Marcello al Corso*, Roma: Istituto di Studi Romani, 1977 (*Le chiese di Roma illustrate*, 131).

Guidoni, Lepri, 2005 = Guidoni E., Lepri G. (a cura di), *Oriolo Romano. La fondazione, lo statuto, gli abitanti e le case nel Catasto Gregoriano (1820)*,Vetralla: Ghaleb Editore, 2005.

Hager, 1975 = Hager H., «Die Kuppel des Domes in Montefiascone. Zu einem borrominesken Experiment von Carlo Fontana», *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15, 1975, pp. 143-168.

Hager, 1978 = Hager H., «Bernini, Matthia de Rossi and the Church of St. Bonaventura at Monterano», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 21, 1978, pp. 68-78.

Hager, 2003 = Hager H., «Carlo Fontana», in: Scotti Tosini A. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Milano: Electa, 2003, pp. 238-261.

Indrio, Zampa, 1981 = Indrio L., Zampa P., «Il territorio dei monti della Tolfa nel Seicento e la rete dei santuari», in: Amendolea B., Avarini F., et al. (a cura di), *Dall'abbandono al riuso: attività della Provincia di Roma per il recupero dei beni architettonici*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 9-24 maggio 1981), Roma: Savelli, 1981, pp. 70-75.

Johnson, 2005 = Johnson T., «Gardening for God: Carmelite deserts and the sacralization of natural space in Counter-Reformation Spain», in: Coster W., Spicer A. (a cura di), *Sacred Space in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 193-210.

Lepri, 2003 = Lepri G., «La committenza Santacroce del ramo di Viano: modi e realizzazioni», in: Bevilacqua M., Madonna M.L. (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma: De Luca, 2003, pp. 195-208.

Lepri, 2013 = Lepri G., «Fondazioni cinquecentesche nell'alto Lazio, tra sviluppo e utopia», in: Casamento A. (a cura di), *Atlante delle città fondate in Italia dal tardomedioevo al Novecento, 1: Italia centro-meridionale e insulare*, Roma: Kappa, 2013, pp. 113-126.

Lepri, 2018 = Lepri G., «Allumiere un borgo industriale del XVI secolo», in: *Centri di fondazione e insediamenti urbani nel Lazio, XIII-XX secolo: da Amatrice a Colleferro*, Roma: Kappa, 2018 (*Storia dell'urbanistica*, 36, s. III, n. 9, 2017), pp. 83-102.

Lucci, 2017 = Lucci M., *Carlo e Girolamo Fontana tecnici al servizio dei Colonna*, in: Bonaccorso G., Moschini F. (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto*, Atti del convegno internazionale (Roma, 22-24 ottobre 2014), Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2017, pp. 197-203.

Magnani, 1996 = Magnani L., «I Doria e il Carmelo di Loano», in: Giordano S., Paolocci C. (a cura di), *Nicolò Doria. Itinerari economici, culturali, religiosi nei secoli XVI-XVII tra Spagna, Genova e l'Europa*, Roma: Teresianum, 1996, pp. 407-422.

Martinori, 1934 = Martinori E., *Lazio Turrito. Repertorio storico ed iconografico di torri, rocche, castelli e luoghi muniti della provincia di Roma*, II, Roma: Tipografia Manunzio, 1934.

McDonald, 2019 = McDonald M., *Architecture, Topography and Military Maps*, I, *The Templa Diversa Romae: "Templa Diversa", "Popish Ceremonies II" and "Palazzi di Roma I" albums in the British Library*, London: Royal Collections Trust and The British Library & Harvey Miller Publisher, 2019.

Mendes Simões de Castro, 1883 = Mendes Simões de Castro A., *Guia Historico do viajante no Bussaco*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1883.

Merton, 1949 = Merton T., *The Waters of Siloe*, New York: Harcourt Brace, 1949.

Merton, 2020 = Merton T., *Gli abissi infiniti del cielo. Scritti sulla natura*, a cura di Kathleen Deignan, Brescia: Queriniana, 2020.

Micciarelli, 2014 = Micciarelli F., «Le pergamene relative all'espansione dell'ospedale Santo Spirito in Sassia nel ter-

ritorio di Bracciano», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 136, 2013 (2014), pp. 5-35.

Michelini, 2023 = Michelini D., *I viali alberati di Oriolo Romano*, in www.incass.it, 04.04.2023.

Mignanti, 1936 = Mignanti F.M., *Santuari della regione di Tolfa: memorie storiche,* Roma: Cremonese, 1936.

Morra, 1953 = Morra O., «L'eremo di S. Bonaventura a Monterano», *L'Urbe*, 16, 1, gennaio-febbraio 1953, pp. 14-23.

Morra, 1979 = Morra O., *Tolfa: profilo storico e guida illustrativa*, Civitavecchia: Cassa di risparmio di Civitavecchia, 1979.

Muñoz Jiménez, 1989 = Muñoz Jiménez J.M., «La arquitectura de los desiertos carmelitanos», *Monte Carmelo*, 97, 1989, pp. 407-431.

Muñoz Jiménez, 1990 = Muñoz Jiménez J.M., *La Arquitectura Carmelitana (1562-1800). Arquitectura de los Carmelitas Descalzos en España, Mexico y Portugal durante los siglos XVI a XVIII*, Avila: Diputación Provincial de Avila, Institución Gran Duque de Alba, 1990.

Nobile, 1991 = Nobile M.R., «Il progetto delle Scuole Pie a Monterano e Gian Lorenzo Bernini», *Il disegno di architettura*, 4, 1991, pp. 59-60.

Norberg-Schulz, 2009 = Norberg-Schulz C., *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Milano: Electa, 2009 (I ed. 1979).

Pace, 1997 = Pace S., «Disegni per un'accademia domestica. Note sull'opera architettonica di Giuseppe Barberi (Roma 1746-1809)», in E. Debenedetti (a cura di), *'700 Disegnatore. Incisioni, progetti, caricature*, Roma: Bonsignori, 1997, pp. 229-264.

Pace, 1998 = Pace S., «I disegni di Giuseppe Barberi: questioni aperte e ipotesi di ricerca», *Il disegno di architettura*, 8, 1998, 17, pp. 34-39.

Paris, Ricci, Roca de Amicis, 2016 = Paris L., Ricci M., Roca de Amicis A., *Con più difficoltà. La scala ovale di Ottaviano Mascarino nel palazzo del Quirinale*, Roma: Campisano, 2016.

Pascoli, 1729 = Pascoli L., *Vite dei pittori, scultori ed architetti, scritte e dedicate alla maestà di Vittorio Amedeo, re di Sardegna*, In Roma: Per Antonio de' Rossi, 1729.

Patetta, 1989 = Patetta L., La tipologia dei "Santi Deserti", in: Id., *Storia e tipologia, cinque saggi sull'architettura del passato*, Milano: Clup, 1989, pp. 203-221.

Patetta, 1994 = Patetta L., «Eremi e 'santi deserti': novità tipologiche nel XI-XVII secolo», *Arte Lombarda*, n.s. 105-107, 1993 (1994), 2-4, pp. 206-211.

Piccioni, 2000 = Piccioni M., *I figli del Pellicane. Storia della famiglia Santa Croce di Viano, Oriolo e Rota dal 1598 al 1604*, Capranica: Banca di Capranica e Bassano Romano, 2000.

Piccioni, 2012 = Piccioni M., *Giuseppe Barberi: un architetto per Oriolo 1746-1809*, Oriolo Romano: Comune di Oriolo, 2012 (*Quaderni di Storia dell'Oriolo*, 1).

Pinelli, 1976 = Pinelli A., «Bernini a Monterano», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 1-2, 1976, pp. 171-188.

Portoghesi, 1984 = Portoghesi P., *Roma barocca*, Roma-Bari, 1984[3] (I ed. Roma 1966).

Prola, 1986 = Prola G., *Guida naturalistica della Macchia Grande di Manziana*, Roma: Medaglie d'Oro, 1986.

Quercioli, 1992 = Quercioli M., *Le città perdute del Lazio*, Roma: Newton Compton, 1992.

Recchia, 1976 = Recchia P., *L'Eremo di Montevirginio. Due secoli di esperienza di Dio*, Montevirginio: [s.e.], 1976 (riedizione Bracciano: *Associazione 'Forum Clodii'*, 2018).

Ricci, 2012 = Ricci M., *Bologna in Roma, Roma in Bologna. Disegno e architettura durante il pontificato di Gregorio XIII (1572-1585)*, Roma: Campisano, 2012.

Rinaldi, 1978 = Rinaldi R., *Le Lumiere. Storia di Allumiere dalle origini al 1826*, I, Allumiere: [s.e.], 1978 (Civitavecchia: Litografica Pili).

Rinaldi, 1985 = Rinaldi R., *Le Allumiere. Dalla nascita del comune (1826) al 1944*, II, Allumiere: [s.e.], 1985 (Civitavecchia: La litografica).

Schlimme, 2017 = Schlimme H., *Carlo Fontana e la cupola di Montefiascone alla luce di nuovi rilievi*, in: Bonaccorso G., Moschini F. (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto*, Atti del convegno internazionale (Roma, 22-24 ottobre 2014), Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2017, pp. 344-349.

Salvagni, 2013 = Salvagni I., s.v. «Nonni, Ottaviano, detto Mascherino», in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma: Treccani, 2013, pp. 708-714.

Silva, Lopez, 1875 = Silva M., Lopez M., *O Busaco*, Lisboa: Lallemant Frères Typ., 1875.

Silvestrelli, 1914 = Silvestrelli G., *Città, castelli e terre della regione romana. Ricerche di storia medievale e moderna sino all'anno 1800*, Città di Castello: Tip. dell'unione arti grafiche, 1914 (ed. Roma: Istituto di studi romani, 1940).

Spinelli, 1996 = Spinelli F., «Il complesso del Deserto di Varazze nel suo insediarsi sul territorio: storia, politica e scelte (1616-1650)», in S. Giordano, C. Paolocci (a cura di), *Nicolò Doria. Itinerari economici, culturali, religiosi nei secoli XVI-XVII tra Spagna, Genova e l'Europa*, Roma: Teresianum, 1996, pp. 423-475.

Stefani, 1998 = Stefani F., *Monterano. Appunti sul territorio e la storia*, Canale Monterano: Ricciardi e Associati, 1998.

Sturm, 2002 = Sturm S., *L'Eremo di Montevirginio e la tipologia del Santo Deserto*, Roma: Gangemi, 2002.

Sturm, 2004 = Sturm S., s.v. «Fontana, Carlo», in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexicon*, 42, München-Leipzig: de Gruyter, 2004, pp. 135-142.

Sturm, 2006 = Sturm S., *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. Principii, norme e tipologie in Europa e nel Nuovo Mondo*, Roma: Gangemi, 2006.

Sturm, 2007 = Sturm S., s.v. «Giovanni Angelo di San Timoteo», in: *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon*, 54, München-Leipzig: de Gruyter, 2007, pp. 506-507.

Sturm, 2008 = Sturm S., s.v. «Carlo Fontana», in: Fagiolo M., Bonaccorso G. (a cura di), *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Roma: Gangemi, 2008, pp. 432-438.

Sturm, 2014 = Sturm S., *Sulla fondazione di Manziana. Dal* tenimentum castri Sanctae Pupae *al piano ideale del Santo Spirito,* Roma: Artemide, 2014.

Sturm, 2015 = Sturm S., *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca. La 'Provincia Romana': Lazio, Umbria e Marche (1597-1705),* Roma: Gangemi, 2015.

Sturm, 2020 = Sturm S., «Macchine di anacoresi nell'età della Controriforma. Nuove considerazioni sul modello del Santo Deserto carmelitano», in S. Bertocci, S. Parrinel-

lo (a cura di), *Architettura Eremitica. Sistemi Progettuali e Paesaggi culturali*, Atti del V convegno internazionale di Studi (Certosa di Galluzzo, Firenze, 19-21 marzo 2020), Firenze: Edifir, 2020, pp. 246-251.

Tomassetti, 1976 = Tomassetti G., *La campagna romana antica, medioevale e moderna*, III, nuova ed. a cura di L. Chiumenti, F. Bilancia, Firenze: Olschki, 1976 (ed. or. Roma 1910-26).

Turano, 1998 = Turano A., *Gli ultimi anni di Monterano*, Roma: Tecnoprint, 1998² (ed. or. Roma: Terenzi Menconi, 1987).

Vecchiarelli, 1962-1963 = Vecchiarelli V., «Il territorio di Manziana nell'antichità», *Bollettino di informazioni dell'associazione archeologica Centumcellae*, 1962-1963, pp. 23-29.

Vecchiarelli, 1984 = Vecchiarelli L., *La piazza della Manziana di Santo Spirito*, dattiloscritto, s.l., s.d., ma Manziana, 1984.

Vitalini Sacconi, 1982 = Vitalini Sacconi V., *Gente, personaggi e tradizioni a Civitavecchia dal Seicento all'Ottocento*, vol. I, Civitavecchia: Cassa di Risparmio di Civitavecchia, 1982.

Vlieghe, 1973 = Vlieghe H., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part VIII. Saints II*, Brussels: Arcade, 1973.

Wasserman, 1961 = Wasserman J., *Studies on Ottaviano Mascarino*, Ph.D. diss., New York University, 1961.

Wasserman, 1963 = Wasserman J., «The Quirinale Palace in Rome», *The Art Bulletin*, 45, 1963, pp. 205-244.

Wasserman, 1966 = Wasserman J., *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di San Luca*, Roma: Accademia di San Luca, 1966.

Zimmermann, 1927 = Zimmermann B., *Les saints déserts des Carmes déchaussés*, Paris: Librairie de l'Art Catholique, 1927.

Zani, 2004 = Zani S., *L'opera di Carlo Fontana nei Castelli Romani*, Roma: Gangemi, 2004.

Abstract (IT)

Una rete di nuove fondazioni urbane e complessi eremitici controriformati innerva in età moderna il territorio della Tuscia meridionale, spesso in relazione allo sviluppo di attività estrattive proto-industriali e allo sfruttamento di vasti feudi agropastorali. Sulla scorta delle principali fonti storiografiche locali e nazionali, di nuove acquisizioni documentarie e avanzati rilevamenti strumentali sul territorio, il saggio prende in considerazione lo sviluppo di tre emergenze urbane prossime al lago di Bracciano: le cinquecentesche fondazioni di Oriolo Romano nel feudo Santacroce-Orsini, e di Manziana nei possedimenti dell'Arciospedale del Santo Spirito, risultati di progettazioni ideali improntate alla trattatistica rinascimentale; e il centro di Monterano, di origine medievale, che conosce un intenso processo di *renovatio* in età barocca, in particolare con l'avvento dei nuovi feudatari Altieri nel 1671. Qui si concentrano episodi d'eccezione di qualificazione urbana e territoriale, come nel piano berniniano per l'ampliamento del borgo di Monterano e per il rinnovamento naturalizzato del palazzo Altieri (1672-77), o nella configurazione del vicino complesso eremitico del Santo Deserto di Montevirginio (1649-68), plasmato secondo i crismi neo-anacoretici adottati dalla riforma dei Carmelitani Scalzi, comprendendo l'allestimento di un rigoglioso bosco contemplativo, ricco di eruditi rimandi simbolici e scenografiche connessioni col più vasto sistema paesaggistico-territoriale del feudo Altieri.

Abstract (EN)

A network of new urban foundations and Counter-reformation hermitage complexes innervated the territory of southern Tuscia in the modern age, often in connection with the development of proto-industrial mining activities and the exploitation of vast agro-pastoral fiefs. On the basis of the main local and national historiographical sources, new documentary acquisitions and advanced instrumental surveys of the territory, the essay considers the development of three urban emergencies close to Lake Bracciano: the 16th-century foundations of Oriolo Romano in the Santacroce-Orsini fief, and of Manziana in the possessions of the Arciospedale del Santo Spirito, the results of ideal designs based on Renaissance treatises; and the centre of Monterano, of medieval origin, which underwent an intense process of *renovatio* in the Baroque age, in particular with the advent of the new feudal lords Altieri in 1671. Exceptional episodes of urban and territorial qualification are concentrated here, as in Bernini's plan for the enlargement of the village of Monterano and the naturalised renovation of the Altieri palace (1672-77), or in the configuration of the nearby hermitage complex of the Desert Sanctuary of Montevirginio (1649-68), shaped according to the neo-anachoretic chrisms adopted by the reform of the Discalced Carmelites, including the setting up of a luxuriant contemplative forest, rich in erudite symbolic references and scenographic connections with the broader landscape-territorial system of the Altieri feud.

Parole chiave (IT)

Monterano, Santo Deserto di Montevirginio, Manziana, Architettura carmelitana, Carlo Fontana

Keywords (EN)

Monterano, Desert Sanctuary of Montevirginio, Manziana, Carmelite architecture, Carlo Fontana

Profilo biografico (IT)

Saverio Sturm è professore associato di Storia dell'Architettura presso l'Università Roma Tre e segretario scientifico del Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Tra le pubblicazioni principali: la trilogia su *L'architettura dei Carmelitani Scalzi in età barocca* (2002; 2006; 2015); *Sulla fondazione di Manziana. Dal tenimentum castri Sanctae Pupae al piano ideale del Santo Spirito* (2014); *Monasteri di clausura a Roma. Dalle soppressioni unitarie alla nascita del Fondo Edifici di Culto* (con M. Bevilacqua, M. Caffiero, 2018); *Le corti europee del teatro barocco. Disegni di scenografie fra Italia, Francia e Impero: le collezioni di Stoccolma e di Budapest* (con M. Fagiolo, 2022); *Fra doppi muri. Cultura e arte claustrale femminile a Roma in età moderna* (con S. Norlander Eliasson, 2023); *Disegnare il Barocco. Tecniche, prassi e teorie dell'architettura nella Roma del Seicento* (con S. Roberto, A. Roca de Amicis, 2024).

Caprarola: archetipo del "Cinquecento" nella critica e nell'iconografia fra Settecento e primo Ottocento

ALESSANDRO SPILA

Già la magistrale penna di Paolo Portoghesi suggerì anni or sono riflessioni decisive sull'importanza che il Palazzo e i giardini del cardinale Alessandro Farnese (1520-1589) di Caprarola rivestirono per generazioni, contemporanee e future, di architetti, critici e storici[1]. A cominciare dallo stesso Vasari, a palazzo ancora *in fieri*, nella prima edizione delle Vite (Firenze, Torrentino, 1550) in quella di Taddeo Zuccari e nella seconda edizione (1568). Tanto l'originalità quanto la perfezione dell'architettura con la sua geometria, la corte, la scala, gli appartamenti, nonché il programma iconografico, che coinvolge anche l'allestimento dei giardini, vengono decantate da appassionate descrizioni soprattutto in esaltazione di Vignola, genio del suo tempo, cui si aggiungono anche le altrettanto lusinghiere parole dello stesso collaboratore Bartolomeo Ammannati (1573). Elogi a cantiere ancora aperto, come anche il celebre poema ecfrastico di Lorenzo Gambara (1495-1585) dato alle stampe nel 1569 con una seconda edizione corretta e ampliata uscita dodici anni dopo[2], o quello di Aurelio Orsi, segretario del cardinale Alessandro, *Descriptio Villae "Caprarolae"*[3]. Non di inferiore enfasi le narrazioni successive all'inaugurazione ufficiale, a partire dalla cronaca della celeberrima visita di papa Gregorio XIII il 10 settembre 1578, cui seguirono due anni dopo quelle altrettanto famose di due visitatori d'eccezione: Carlo Borromeo (1538-1584) e Michel de Montaigne (1553-1592). Dal XVII secolo l'apprezzamento sembra concentrarsi soprattutto sul valore scenografico della composizione urbanistica, a partire dal poemetto di Giovanni Antonio Liberati (1614), che succede di qualche anno alla celebre veduta di Jaques Lemercier (1608)[4] dedicata all'allora proprietario cardinale Odoardo. Un filone, quello iconografico, fortunatissimo, inaugurato dalla *Caprarola Arx et Horti farnesiani* edita ad Anversa e Colonia nel 1596 da Franz Hogenberg (1590m.) e Georg Braun (1542-1622fl.), e perdurante lungo tutto il Barocco. Fra le molteplici piante, assonometrie, sezioni e vedute generali ricordiamo le due tavole con pianta e spaccato di Francesco Villamena (1617)[5]; l'assonometria di Giacomo Lauro (1638)[6] e quella di Israel Silvestre (1654)[7]. Assai note le raffigurazioni di Giovanni Battista Falda (1655)[8] cui seguì una quarta a opera di Alessandro Specchi (1699)[9], nonché quelle di Pieter Mortier (1704)[10].

Agli inizi del XVIII secolo il palazzo e i suoi giardini vengono consacrati nel maggiore dei trattati di architettura barocca quale lo *Studio di Architettura civile* edito da Domenico De Rossi. Nel terzo volume (1721) *Sopra varie chiese, cappelle di Roma e Palazzo di Caprarola*, la villa farnesiana appunto è illustrata da un considerevole numero di tavole su disegno di Gabriele Valvassori e incise da Filippo Vasconi[11]. Oltre a una veduta generale, alla planimetria, alle piante dei tre livelli e sezioni del palazzo, ai particolari delle scale di accesso e della scala elicoidale[12], ampio spazio è dedicato per la prima volta alla 'palazzina nel giardino' o Casina del Piacere (prospetto, sezione e piante)[13], d'ora in avanti ascritta fra gli esempi maggiormente apprezzabili entro la tipologia del casino in villa; e infine all'edificio delle scuderie[14]. La celebrazione del capolavoro di Vignola dopo più di un secolo e nel mo-

1. Portoghesi, 1996. Fra la vastissima letteratura sul palazzo e i giardini, per la quale si rimanda ai diversi contributi in questo volume, ricordiamo almeno: Praz, 1975; Faldi, 1981; Fagiolo, 2007; Liserre, 2008. Da ultimo Adorni, 2023.
2. Da ultimo Gwynne, Owens, 2025.
3. Vedi Baumgart, 2008.
4. Vedi Mindeguía, 2009.
5. Villalmena, 1617, tavv. [11-14].
6. Lauro, 1638.
7. Entro la serie *Voicy un petit racourcy de cette grande ville De Rome* (1654).
8. Giovanni Battista Falda (1643-1678) incisore, e De Rossi Giovanni Giacomo editore (1627-1691): «Facciata e parte esteriore», «Parte interiore taglio et apertura di dentro del Palazzo di Caprarola», «Spaccato di Palazzo Farnese a Caprarola», opera facente parte della serie G.G. de Rossi, 1655, vol. II, tavv. 2-4.
9. Specchi, 1699.
10. *Ichnographia generalis Palatii Farnesiorum Caprarola dicti, 21. ab Urbe lapide / Plan du Palais des Farneses apellé Caprarola à 21 milles de Rome*. Edita per la prima volta da Joan Blaeu, fu ristampata con la propria sottoscrizione in Mortier, 1704-1705, tav. XXII.
11. D. de Rossi, 1721.
12. Ivi, tavv. 58-68.
13. Ivi, tavv. 69-72
14. Ivi, tav. 73.

mento culmine del Barocco, al pari di Michelangelo i cui Palazzi Capitolini trovano altrettanto spazio della stessa opera editoriale, non fanno che confermare la perduranza dei grandi modelli cinquecenteschi, senza soluzione di continuità, quali primari fondamenti di architettura della Controriforma di cui la stessa architettura barocca non fece che rappresentare una successiva declinazione. Emblematica in questo senso la acuta esegesi di un fine intellettuale come Mario Praz che identifica in Caprarola l'emblema stesso del Cinquecento, la sua 'formula suprema' così come la 'cattedrale di Chartes ci appare una sintesi del Medioevo'[15]. L'analisi di Praz s'incentra su un parallelismo fra teologia post tridentina e sua concretizzazione iconica attraverso il programma biblico-politico, rivisitato anche in chiave antiquaria, di Annibal Caro, Onofrio Panvinio e Fulvio Orsini, istoriato dai vari cicli di affreschi, su tutti la glorificazione del Concilio di Paolo III. La villa in tutto il suo insieme tuttavia pare rappresentativa più di ogni altra di una concezione artistica che sostituiva alla centralità un sistema di 'allegorie individuali' o, meglio ancora, un 'amalgama di concetti'; considerazioni parimenti riscontrabili nella sua architettura, perfetta sintesi di un percorso di ricerche: da quelle antiquarie del primo Rinascimento, a quelle manieriste sino alle istanze della Controriforma, i cui risvolti architettonici nacquero proprio sotto i Farnese attraverso Michelangelo e Vignola.

Si ritiene doverosa a questo punto una considerazione che in modo quanto mai puntuale colloca il sistema di Caprarola al centro di una pianificata e ben nota rinascita culturale, improntata sul richiamo del Cinquecento, cui si assiste a partire degli anni '30 del XVIII secolo fra Roma, Firenze, Napoli e la Spagna.

Nel 1731 tra le eredità Farnese, i nuovi Borbone di Spagna ricevono dalla regina Elisabetta (1692-1766), ultima discendente della casata e madre di Carlo (1716-1788), allora duca di Parma e Piacenza e dal 1734 re di Napoli[16], quelli che diverranno i 'reali effetti farnesiani in Roma': il palazzo romano a Campo de' Fiori, gli orti sul Palatino, villa Madama a Monte Mario e il palazzo di Caprarola. Soprattutto due fra tali massimi capolavori del Cinquecento romano rientrarono da subito ai più alti livelli nelle strategie rappresentative della nuova dinastia reale nell'Urbe: le rivisitate celebrazione annuali della Chinea trasferite in piazza Farnese, e gli archi trionfali eretti in Campo Vaccino, di fronte l'ingresso degli Orti durante le cavalcate del Possesso[17]. Ma in pochi anni anche il nuovo possedimento borbonico di Caprarola è oggetto di rinnovate attenzioni. Agli inizi degli anni '40 due ben note opere editoriali rappresentano di fatto la commemorazione di una rinascita, seppur transitoria, del complesso. Vengono date alle stampe la *Descrizzione e relazione istorica del nobilissimo, e real palazzo di Caprarola: suo principio, situazione, architettura, e pitture* (Roma, *per gl'Eredi del Ferri*, 1741) di Leopoldo Sebastiani cittadino romano e soprintendente del palazzo[18], dedicata a Don Carlo di Borbone re delle Due Sicilie; e soprattutto la sontuosa raccolta di incisioni *Illustri fatti farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo Federico e Ottaviano Zuccari* (Roma, s.e, 1748), del pittore e incisore Georg Caspar von Prenner (1720-1766) dedicate alla memoria del cardinale Trojano Acquaviva d'Aragona (1696-1747). Se la descrizione di Sebastiani spicca per erudizione e accuratezza delle notizie storiche, e soprattutto per le sorti più recenti dell'edificio, quella di Prenner si segnala per rappresentare il più ricco compendio illustrato delle pitture degli Zuccari "scolari di Michelangelo Bonarroti" nella sala dei Fasti e nell'anticamera del Concilio, cui si aggiunge una non meno importante serie di minuziose tavole architettoniche realizzate da Giuseppe Vasi. Troviamo quindi ruotare attorno a Caprarola una serie di personaggi tutti in un certo qual modo legati a una figura cardine di quegli anni quale Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775)[19], protagonista dell'universo culturale sotto l'egida di papa Clemente XII (reg. 1730-1740), il cui impegno per una rinnovata esaltazione del Cinquecento fiorentino e la creazione di uno 'stile Corsini', incentrato proprio sul mito di Michelangelo, è bene noto[20].

Originario della Svevia e formatosi a Vienna, Prenner giunse a Roma nel 1740 dopo aver soggiornato a Venezia, Torino, Milano e Genova e avendo, in particolare, stabilito fruttuosi rapporti con la corte sabauda. È probabilmente attraverso quest'ultima che poté da subito entrare nei favori della Curia papale, i cui rapporti col regno di Sardegna erano in quegli anni gestiti dal potente cardinale Alessandro Albani, che dal 1726 ne era Protettore per volere di Vittorio Amedeo II[21]. La nota

15. Praz, 1981.

16. Elisabetta Farnese (1692-1766), ultima erede della famiglia, aveva sposato nel 1714 Filippo V di Borbone re di Spagna. Carlo, che per parte di madre aveva ereditato i possedimenti Farnese, nel 1759 otterrà la corona di Spagna e assegnerà i beni dell'antico casato, insieme al regno di Napoli, al figlio Ferdinando IV.

17. Si rimanda da ultimo a quanto scritto in Spila, 2024, e relativa bibliografia.

18. Poche notizie sono state reperite circa il personaggio. Nel 1791 la stamperia Pagliarini di Roma curava una ristampa dell'opera, per ordine del conte Giuseppe e di don Carlo Sebastiani, ufficiale delle truppe di don Carlo di Borbone. La copia è analoga all'originale ma mancante della prefazione, cfr. Colonna, Fioravanti, 2008, p. 17.

19. L'apprezzamento delle pitture di Taddeo Zuccari a Caprarola è esplicitamente dichiarato, cfr. Bottari, 1768, tomo VI, p. 120.

20. Kieven, 2004; 2013.

21. Vedi da ultimo Borchia, 2024.

udienza accordatagli da Benetto XIV per un ritratto dal vivo[22] dovette necessariamente passare dalla prefettura dei Sacri Palazzi Apostolici, ufficio ancora in quegli anni pervaso da personalità gravitanti intorno l'*entourage* Corsini, fra cui lo stesso cardinale Acquaviva, maggiordomo pontificio sino al 1732. Trojano Acquaviva fu senz'altro una figura chiave nei rapporti diplomatici fra la famiglia Corsini, soprattutto il cardinale nipote Neri, e la nuova dinastia dei Borbone Spagna[23]. Rapporti che contribuirono oltretutto a prepararne l'ascesa in Italia attraverso don Carlo e la conquista di Napoli ben vista dallo stesso pontefice. Grande mecenate di letteratura, musica, arte e architettura, in stretti rapporti con Bottari, fra i molteplici artisti sotto la sua protezione figurano lo stesso Vasi[24] e soprattutto Ferdinando Fuga (1699-1782), fautore assieme ad Alessandro Galilei (1691-1737) del *revival* cinquecentesco a Roma, e in particolare di Michelangelo, a dispetto della ormai consolidata tradizione barocca. Attraverso Acquaviva, nel 1734 divenuto ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, Fuga ottenne nel 1736 la carica di responsabile dei reali effetti farnesiani a Roma spettanti a Carlo nuovo re di Napoli[25].

Dai recenti studi di Roberto Ricci è nota l'attività di Acquaviva spesa in nome di re Carlo per la rinascita del palazzo di Caprarola, che da tempo versava in mal condizione, e fra l'altro spogliato degli arredi al tempo del giovanissimo duca Ranuccio II (1630-1694) subito dopo la guerra di Castro e la conseguente annessione alla Camera Apostolica assieme a Ronciglione dal 19 dicembre 1649. Ricci ipotizza oltretutto che la vasta opera di restauro delle pitture registrata in quegli anni fosse stata portata avanti dallo stesso Prenner, di cui l'opera a stampa non sarebbe altro che la conclusione celebrativa[26]. Diversi passi della citata descrizione di Sebastiani elencano le opere di miglioria da lui stesso avviate nel novembre 1731 in qualità di soprintendente, in nome di Elisabetta Farnese e di suo figlio Carlo, dapprima per volere del cardinale Cornelio Bentivoglio d'Aragona (1668-1732), predecessore di Acquaviva quale ministro plenipotenziario di Filippo V a Roma dal 1726:

> Per sovrano comando si S.M. il Re fu risarcito detto R[eale] Palazzo ne muri, ne pavimenti delle descritte scale, e piazze esteriori, e ne bisogni interiori di Finestre, Porte, Ponti levatori, e suoi parapetti di balaustri rinuovati, e principalmente i tetti di tutta detta gran Machina fatti di nuovo con pjombi rigettati, ed accresciuti di Molte converse e Canali di Rame, per raccogliere; e unire i scoli, con grandissima spesa di Esso Magnanimo Sovrano[27].

La relazione prosegue con i lavori avviati da Acquaviva, cui re Carlo concesse in usufrutto il palazzo e i giardini sino alla morte. Sotto di lui, nel 1741, anno in cui la relazione viene data alle stampe venivano avviati ulteriori restauri dei giardini e soprattutto delle decorazioni interne:

> si dispongono ora i materiali per risarcire, e respettivamente riedificare le longhe mura che circondano il Giardino, o Giardini […]. Questo Eminentiffimo Principe nel godersi detto Palazzo, lo fa risarcire negli abbellimenti de stucchi che han patito, e nelle colle delle Pareti, dove sono le più riguardevoli pitture facendole riattaccare a essi muri, con chiodi di metallo, meffi a maraviglia, e senza che si vedino, né apportino a dette Pitture alcun detrimento, anzi col farle ripulire, e ritoccare nelle parti patite, da mano di grandissima abilità, rinuova esso Palazzo nel formale, e con mobili Io adorna a sue spese degne del suo grand animo[28].

La condivisibile ipotesi di Ricci nell'identificare in Prenner l'artista celebrato per la mirabile opera di restauro pittorico pone oltretutto in luce la nuova vita della villa, dopo decenni di decadimento, per iniziativa di Acquaviva che, riportando Caprarola ai fasti precedenti, come suo personale luogo di villeggiatura tornò ad essere al centro di nuovi incontri e avvenimenti diplomatici[29]. Se l'opera celebrativa a stampa, purtroppo edita soltanto dopo la dipartita di Acquaviva, è in massima parte incentrata sui temi pittorici eseguiti dagli scolari di Michelangelo, l'appendice strettamente architettonica a opera di Giuseppe Vasi[30] non da meno pare commemorare la rinascita dell'edificio e dei giardini questa volta a esaltazione di Vignola quale altro supremo esponente del Cinquecento controriformato. Il nome di Michelangelo riecheggia più volte nella relazione di Lombardi nel descrivere il disegno e la scuola che contraddistinguono le statue e i rilievi del giardino; tuttavia, l'indiscusso protagonista dell'architettura non può che essere Barozzi.

Vasi firma cinque grandi tavole: una veduta generale, planimetria, pianta e sezione del palazzo, e la planime-

22. Ivi, p. 129 dove si riporta la notizia comparsa anche sul Diario dei Crachas.
23. Fra la vasta letteratura sul personaggio si rimanda da ultimo agli studi di Roberto Ricci, storico della famiglia: Ricci, 2017; 2019.
24. Nello stesso anno degli *Illustri fatti farnesiani*, Vasi assieme a Piranesi e Le Lorrain dà alle stampe la celebre *Narrazione delle solenni feste fatte celebrare in Napoli da Sua Maestà il Re delle Due Sicilie Carlo infante di Spagna … per la nascita del suo primogenito Filippo*, vedi Gallottini, 2009.
25. Simal López, 2008, p. 38.
26. Si rimanda al recente intervento: Ricci, cds.
27. Sebastiani, 1741, pp. 115-116.
28. Ivi, pp. 116-117.
29. La relazione prosegue con un elenco di, principi, nobili e diplomatici accolti nel palazzo a partire dal 1739, ivi, pp. 117-118.
30. Scalabroni, 1982, pp. 55-56.





tria della Casina del Piacere con i giardini superiori (figg. 1-3). In tutte pone la firma «Giuseppe Vasi da Corleone Diocesi di Monreale in Sicilia disegnò ed inc. in Roma l'anno 1746» (rimarcando oltretutto il legame con Acquaviva, arcivescovo di Monreale dal 1739) tranne che per la sezione, datata 1748, dove dichiara la paternità soltanto come incisore. Per questa tavola, dalla complessità architettonica maggiore, si presuppone l'intervento di un architetto di maggiore esperienza che con ogni probabilità coordinò i citati restauri, forse lo stesso Fuga. Lo spaccato risulta infatti diverso rispetto alla precedente e analoga tavola di Valvassori e Vasconi, andando a sezionare l'intero asse centrale e quindi anche il torrione con la colombaia, la scala del cartoccio e il complesso sistema ingegneristico dei bagni e relativi forni cui si voleva evidentemente dare conto. Spicca inoltre, per la prima volta, l'intera rappresentazione planimetrica dei giardini superiori e Casina del Piacere, con il complesso sistema di portici, ninfei, cascata con catena di delfini e giardini dei fiori, secondo un assetto ascrivibile a Giacomo Del Duca e Girolamo Rainaldi, subentrati successivamente alla morte di Vignola. Un sistema che andò più che mai a fare scuola nell'acceso dibattito sulla concezione dell'arte dei giardini cui si assiste proprio a partire dalla metà del XVIII secolo, improntato tanto sui richiami antiquari che cinquecenteschi, testimoniati su tutti a Roma dai giardini di palazzo Corsini alla Lungara e dalla Coffee House di Benedetto XIV nei giardini del Quirinale, entrambi a opera di Ferdinando Fuga[31]. Oltre ai temi del casino e dei giardini, lo stesso soggetto del 'palazzo in villa' pare al centro di nuove ricerche compositive, come attestato dal Concorso Clementino di seconda classe del 1754 di cui si attribuirono i primi tre premi rispettivamente a Ermenegildo Sintes, Giovanni Antinori e Giacinto Ballerini[32], dove paiono ancora dominare temi incerti e contrastanti, che mescolano classicismi, retaggi juvarriani e neo cinquecentismi. Questi ultimi ravvisabili soprattutto nel progetto di Ballerini, mediocre architetto gravitante nell'orbita Corsini, improntato sulla rielaborazione del romano palazzo Farnese e del suo vignolesco prospetto verso i giardini sul Tevere. Il palazzo di Caprarola rimane comunque come riferimento per la sua monumentalità, la mole, gli elementi distributivi che lo collocano inevitabilmente al centro di tale tipologia. Gli stessi Antinori e Ballerini redigeranno in quegli anni analoghe proposte progettuali per il cardinale Neri Corsini: magniloquente quanto disorganica nella sua

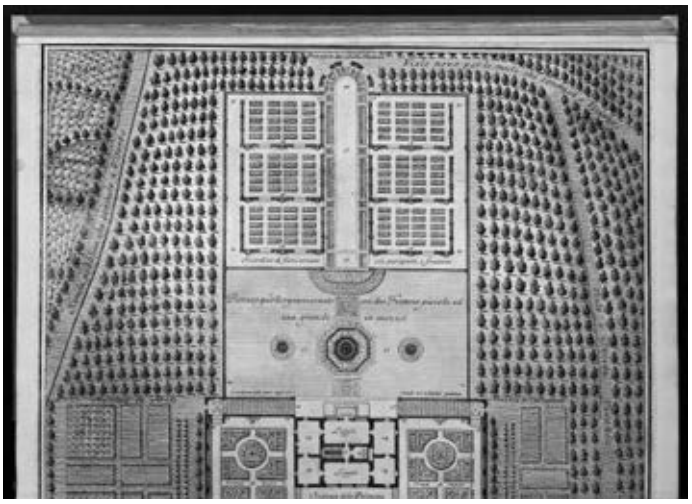
31. Vedi da ultimo, Cremona, 2012.
32. Marconi, Cipriani, Valeriani, 1974, I, nn. 509-529.

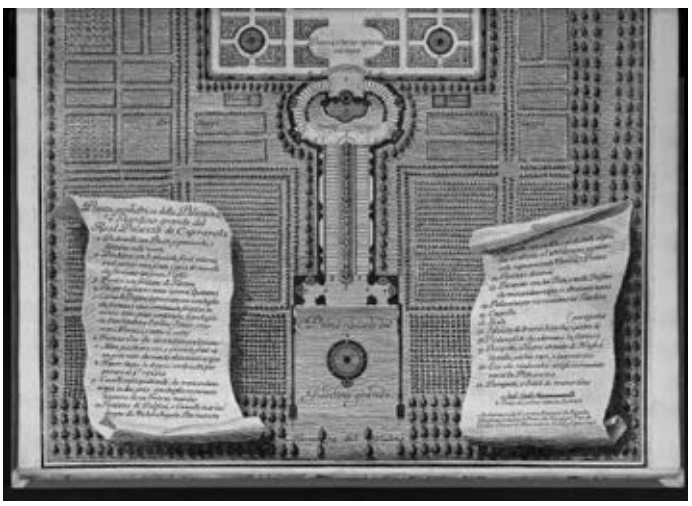
nella pagina a sinistra

Fig. 1. Giuseppe Vasi, *Prospetto principale del celebre Palazzo di Caprarola…*, da Prenner, 1748.

Fig. 2. Giuseppe Vasi, *Pianta geometrica della palazzina e giardino grande…*, da Prenner, 1748.

Fig. 3. Giuseppe Vasi, *Spaccato geometrico del regio palazzo*, da Prenner, 1748.









ponderosa profusione di elementi quella di Ballerini[33] (sebbene paia generalmente ispirata a un generale linguaggio prebarocco); maggiormente uniforme quella di Antinori[34] con il suo volume puro a pianta triangolare e cortile circolare, che tiene senz'altro a mente il palazzo di Caprarola, mediandolo col celeberrimo progetto di Juvarra del «Regio Palazzo in Villa per il diporto di tre personaggi» di cinquant'anni prima (Concorso Clementino del 1705, prima classe di architettura, primo premio).

Il nuovo Rinascimento dei Corsini genererà una propaggine i cui echi da Roma, Napoli e Madrid arriveranno, soprattutto verso il finire del secolo e per tutt'altre ragioni, nella Francia rivoluzionaria alla ricerca di nuovi repertorio consoni ai cambiamenti politici nonché amministrativi, dove nel frattempo l'opera di architetti come Michelangelo, Vignola, e lo stesso Palladio, attraverso contemporanei come il citato Galilei o Ottavio Bertotti Scamozzi in Veneto, diverrà patrimonio culturale architettonico diffuso[35].

In questo panorama, la sintesi operata da Vignola tanto per il ritorno alla «forma architettonica in quanto specifica struttura» come ebbe a dire Tafuri[36], quanto per la fondamentale normazione e semplificazione del canone antico, comunque al centro delle sue ricerche sin dai tempi del sodalizio con Marcello Cervini e l'Accademia vitruviana delle Virtù[37], ne decreterà il successo. Soprattutto per la capacità di trarre dalla ricerca antiquaria declinazioni e nuovi significati da riadattare ai contesti e alle esigenze della contemporaneità, proprio come lo era stato per gli architetti della Controriforma.

Pochi decenni dopo l'opera di Prenner si registra a Roma un'altra pubblicazione, questa volta esclusivamente architettonica dedicata all'altro capolavoro vignolesco quale la Villa Giulia: *Piante elevazioni profili e spaccati degli edifici della villa suburbana di Giulio III Pontefice Massimo fuori la Porta Flaminia, misurati e delineati da Giovanni Stern* (Roma, per Antonio Fulgoni, 1784). Edita tuttavia su iniziativa inglese, a testimonianza di come ormai il Cinquecento anche al di fuori di Palladio potesse rientrare nei repertori per la formazione di giovani architetti oltremanica[38].

In ambito francese, circa negli stessi anni, fra i maggiori architetti che dimostreranno particolare interesse per le ville del Cinquecento di Ligorio e soprattutto Vignola, spicca sicuramente Charles Percier, nel cui sterminato corpus di disegni molti ritraggono Caprarola (figg. 4-6). Figurano poi rilievi e restituzioni degli Orti Farnesiani e di Villa Giulia (anch'essa poi inserita nell'opera pubblicata nel 1809 assieme a Pierre-François-Léonard Fontaine *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, il Palazzo Farnese di Piacenza e il portico dei Banchi a Bologna[39]. Il giudizio su Caprarola nel testo edito è dei più esaltanti:

> […] *la distribution ingénieuse des appartements, la belle ordonnance de la grande cour, la décoration des intérieurs, la disposition générale des dépendances, et sur-tout l'immensité de ce superbe édifice, le font regarder comme l'un des plus beaux monuments modernes de l'Italie*[40],

nonostante lo stato di conservazione in quegli anni fosse nuovamente pessimo, ricaduto in totale abbandono. Sorte che in quegli anni la accomunava alla celeberrima Villa Madama e che doveva in un certo qual modo renderle assai somiglianti agli occhi di un forestiero, per il quale le 'rovine moderne' non apparivano probabilmente tanto dissimili dalle rovine della stessa antichità[41]. Un particolare interesse rivolto anche alle pitture, sebbene incentrato sulle decorazioni a grottesche, è attestato da un ulteriore cospicuo numero di disegni dal vero, mentre nel libro stampato parole altrettanto appassionate sono spese per La Casina del Piacere:

> *Il règne dans l'ensemble de cette charmante maison, et dans toutes les parties qui la composent, une finesse et une justesse de goût que l'on ne sauroit trop vanter; et nous pensons que de tous les ouvrages de Vignole, celui qui a le plus contribue à lui mériter la haute célébrité dont i jouit, c'est peut-être, après l'achèvement du grand palais, la construction du* palazzuolo di Caprarola[42].

In pieno neoclassicismo pertanto, se si esclude la Villa Madama quale unica effettiva espressione di villa rinascimentale all'antica (e del resto modello di riferimento per tutte le successive), nella *Choix* di Percier e Fontaine è il Cinquecento post tridentino a dominare la ricerca di nuovi modelli da riproporre e in particolare in quella molteplicità di componenti che ne caratterizzavano i giardini nel loro impianto generale, da cui poter selezionare gli scenari, gli scorci, gli anfratti ritenuti di maggior gusto. Degli unici due esempi di ville settecentesche, Villa Bolognetti di Nicola Salvi e Villa Albani, è soprattutto la seconda a catalizzare l'attenzione. Certamente in quanto scrigno della sterminata raccolta di antichità del cardinale Alessandro, ma

33. Kieven, 1988, cat. nn. 90-95.
34. Ivi, cat. nn. 85-89.
35. Vedi ad esempio Garric, 2011; S. Frommel, 2016.
36. Cfr. Tafuri, 1967, p. 385.
37. Vedi almeno Günther, 2002.
38. Pasquali, 2015.
39. Cfr. S. Frommel, 2016, p. 24.
40. Percier, Fontaine, 1809, p. 59-60.
41. Pasquali, 2015, p. 101.
42. Percier, Fontaine, 1809, pp. 61-62.

Fig. 4. Charles Percier, *Palais Farnèse à Caprarola, et coupe d'une modénature*, 1786-1791. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, MS 1009 fol 68 num 116.

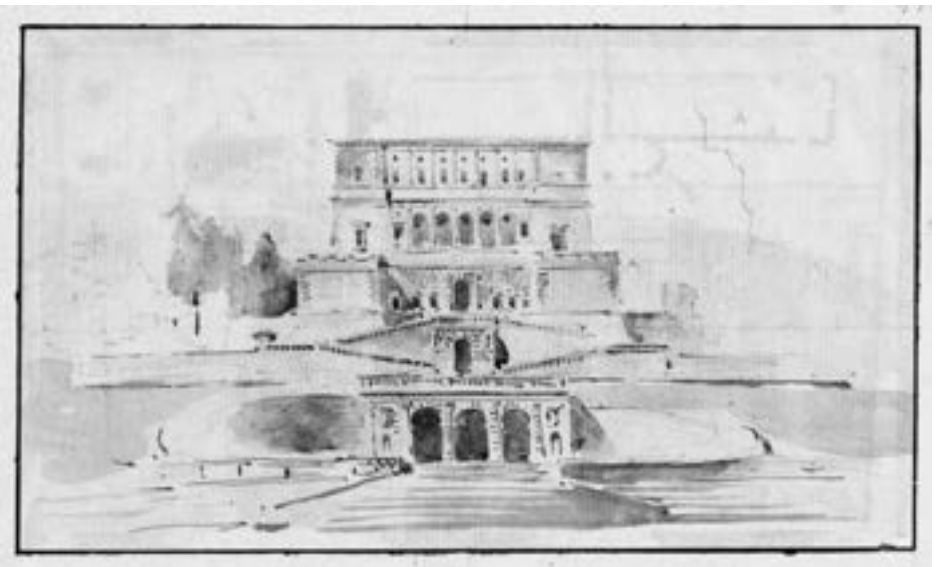


Fig. 5. Charles Percier, *Pavillon du Plaisir dans le jardin du palais Farnèse à Caprarola*, 1786-1791. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, MS 1009 fol 77 num 143.

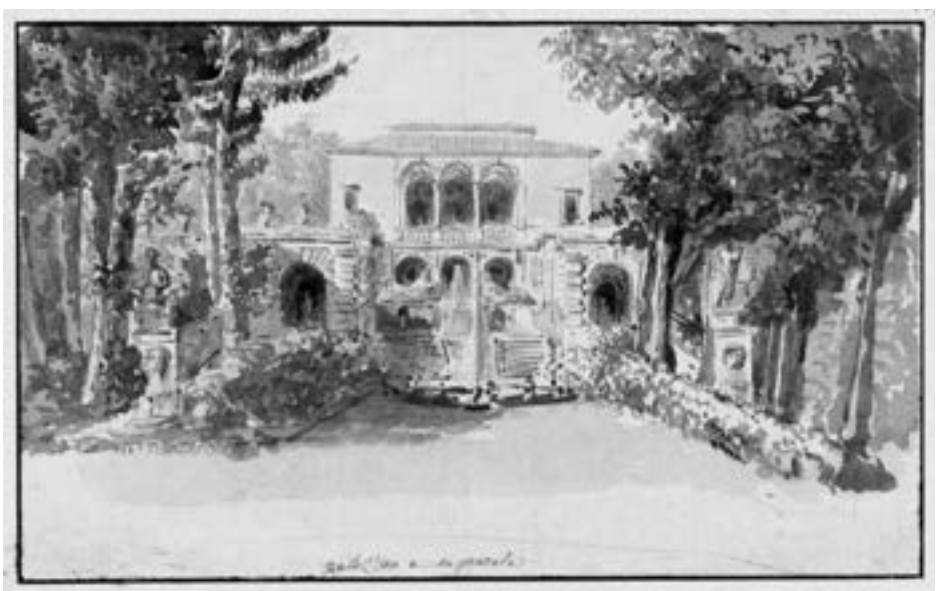
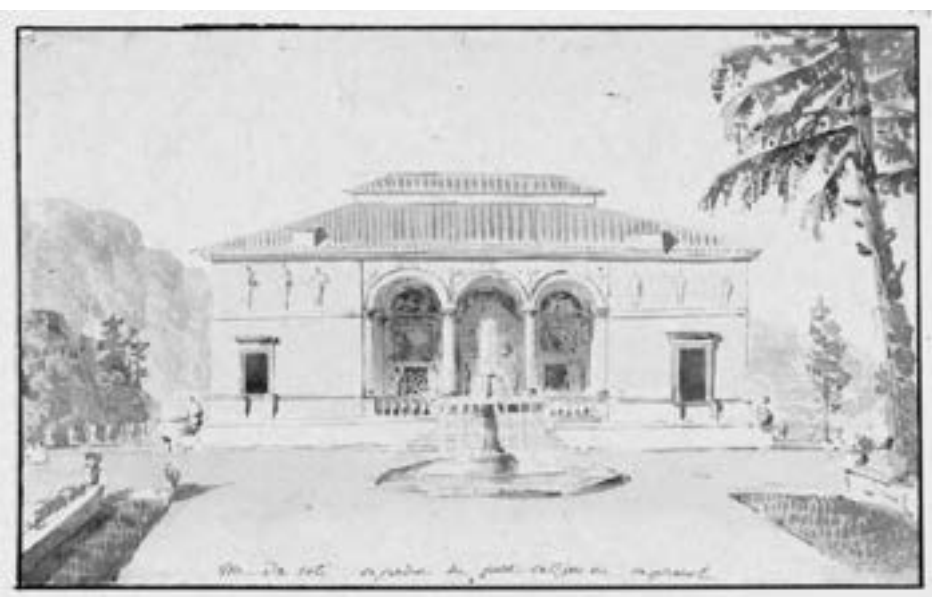
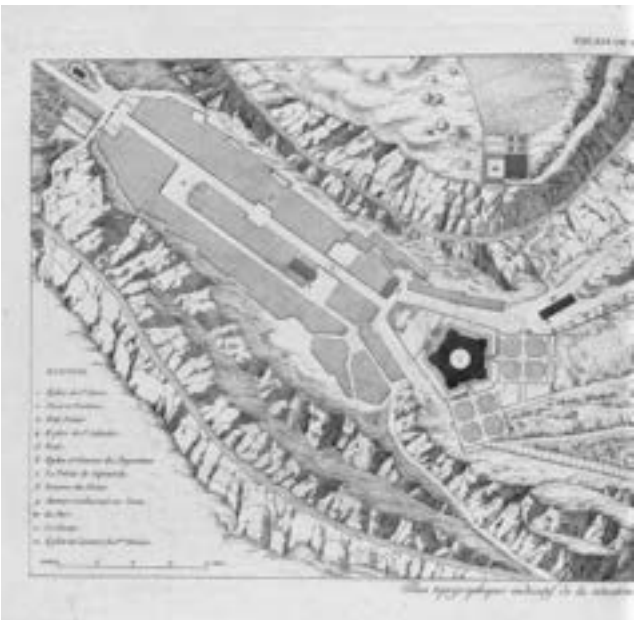
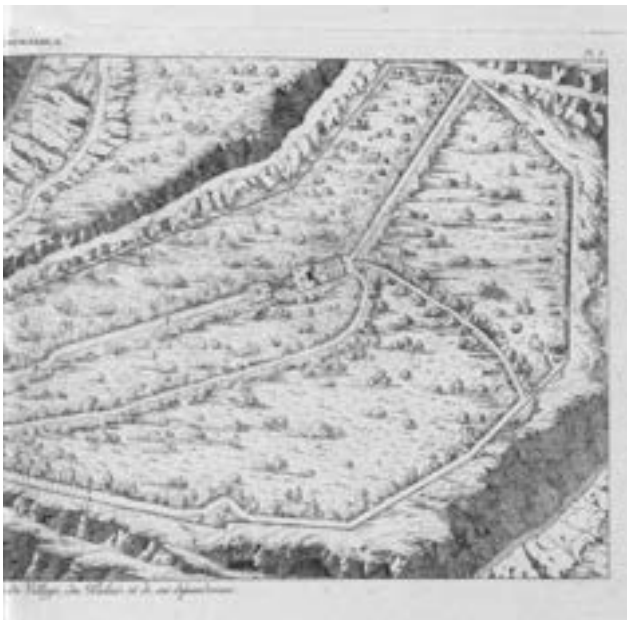


Fig. 6. Charles Percier, *Façade latérale du pavillon du Plaisir dans le jardin du palais Farnèse à Caprarola*, 1786-1791. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, MS 1009 fol 79 num 148.







anche per il contesto architettonico che la esibisce, fortemente ecclettico, ormai lontano dai contesti più marcatamente barocchi nei suoi modelli più esemplari (si pensi al Pigneto Sacchetti di Pietro da Cortona o alla vicina Villa Patrizi di Sebastiano Cipriani), e che rimescola per lo più prototipi dalle ville di Ligorio e di Vignola. Soprattutto nel sistema ascensionale dei terrazzamenti di fianco al *parterre*, le diverse tipologie di scalinata progettate da Marchionni[43], a tenaglia e a forbice (quest'ultima effettivamente realizzata), sembrano direttamente derivare da quelle di Caprarola, come anche del successivo Ninfeo di Vasanzio di Villa Mondragone a Frascati. E del resto è lo stesso Milizia (*Le vite*…, 1758) a spendere parole più che lusinghiere sulla villa viterbese, fra le quali osserva come «il dettaglio della decorazione è in tutte le regole della Buona Architettura»[44].

Tornando alle testimonianze grafiche, altrettanto significativa l'attenzione di uno fra i più brillanti allievi di Percier, Louis-Hippolyte Lebas (1782-1767), autore di un meno imponente ma altrettanto importante corpus grafico realizzato negli anni trascorsi a Roma, probabilmente accorpato in vista di una pubblicazione mai realizzata. A Villa Madama sono affiancate le ville del Cinquecento maturo come le ville Giulia, Medici, Colonna a Marino, Ludovisi, Pamphilj e la settecentesca Albani[45]. In questa raccolta non compare Caprarola, tuttavia, Lebas diede alle stampe assieme al compagno di studi François Debret (1777-1850) la prima opera celebrativa su Vignola in lingua francese: *Oeuvres complete de Jacques da Vignole* (1815) con il fine di dare vita a un repertorio sistematico delle opere[46]. Opera che contribuì non poco a decretare la fortuna dell'architetto in Francia, oltre la *Regola*[47], com'è noto già tradotta in francese (assieme all'inglese e al tedesco) nella celebre edizione di Utrecht del 1629, poi consacrata dal monumentale *Cours d'architecture* di Charles Augustin d'Aviler (1691)[48]. La fondamentale raccolta di Lebas e Debret si compone di 84 incisioni di cui ben 48 dedicate esclusivamente a Caprarola (figg. 7-9), con riproduzioni che vanno dall'inquadramento a scala territoriale sino ai dettagli delle modanature; ancora oggi il repertorio più completo mai realizzato sul complesso, se si esclude quello di Ernico Maccari ascrivibile agli anni '70 del XIX secolo[49]. E del resto l'originalità planimetrica aveva già colpito personaggi del calibro di Jean-Jacques Lequeu, visionario interprete della corrente utopico-illuminista che del sintetismo e dell'esaltazione della volumetria aveva fatto il proprio linguaggio. Nel suo 'immaginario' *Vojage d'Italie*, raccolta manoscritta (ante 1825) sintomo stesso di una moda ma anche di una esigenza del tour nella vagheggiata penisola che non tutti gli architetti riuscirono a compiere, una tappa di mezza giornata è dedicata a Caprarola celebrata attraverso la composizione di un prospetto verosimilmente ricavato dall'opera di d'Aviler, della grande scala a lumaca e alcuni dettagli di modanature della Casina del Piacere

43. Sui numerosi disegni progettuali, la maggior parte dei quali rimasti su carta, si veda Debenedetti, 2021.
44. Cfr. Portoghesi, 1996, p. 179.
45. Vedi Boifava, 2012.
46. Vedi D'Amia, 2002; 2007.
47. Vedi su tutti Thoenes, 2002.
48. D'Aviler, 1691. Nel primo volume le tavole relative a Caprarola riprendono quelle di Falda.
49. Iannoni, Maccari, s.d.

nella pagina a destra

Fig. 7. Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Plan topographique indicative de la situation du Village de Palais et de ses dépendances*, da Lebas, Debret, 1815.

Fig. 8. Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *Vue generale prise du bas del Cascades,* da Lebas, Debret, 1815.

Fig. 9. Louis-Hippolyte Lebas, François Debret, *dettagli architettonici*, da Lebas, Debret, 1815.



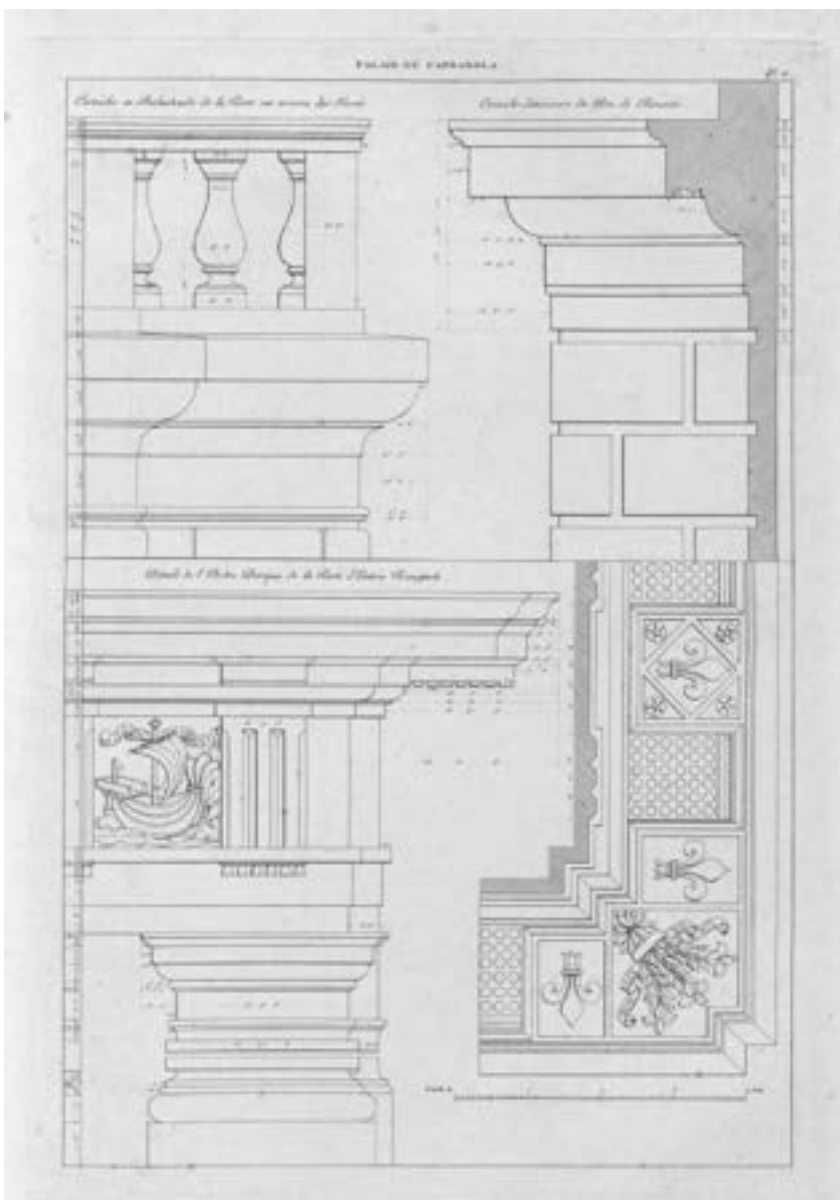




Fig. 10. Ludovico Caracciolo, *Caprarola*, 1829. Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte.

(di cui è abbozzata una parte del prospetto) con ogni probabilità presi dall'opera di Debret e Lebas[50].
In conclusione, tornando alla panoramica di Portoghesi e inoltrandoci verso il pieno Ottocento, dai temi strettamente architettonici l'attenzione si estende a tutto il paesaggio circostante, fra i luoghi più straordinari d'Italia come puntualizza la descrizione dello scrittore e pittore inglese Augustus J.C. Hare (1834-1903) nel suo celebre *Days Near Rome* (Daldy, Isbister & Co., 1875). Qui, la descrizione del palazzo non è altro che il coronamento della percezione naturalistica del contesto:

> *As we emerge from our rocky way the wonderful position of the place bursts upon us at once. The grand, tremendous palace stands backed by chestnut woods, which fade into rocky hills, and it looks down from a high-terraced platform upon the little golden-roofed town beneath, and then out upon the whole glorious rainbow-tinted view, in which, as everywhere we have been, lion-like Soracte, couching over the plain, is the most conspicuous feature. The buildings are so vast in themselves, and every line so noble, every architectural idea so stupendous, that one is carried back almost with awe to the recollections of the great-souled Farnese who originated the design, and the grand architect who carried it out*[51].

Un passaggio che sembra davvero descrivere in parole gli scorci che diversi decenni prima (1829) il raffinato paesaggista e incisore romano Ludovico Caracciolo (1761-1842) aveva tratteggiato a ricordo di due gite nell'estate dello stesso anno, con diverse piccole vedute ritratte fa Ronciglione, Faleri e Caprarola (fig. 10)[52]. Dei molteplici panorami impressi sul taccuino dove la componente antropica è ridotta al minimo, l'eccezionale visione del maestoso palazzo «si erge spalleggiato dai boschi di castagni che sbiadiscono pian piano nelle colline rocciose». Una consonanza fra immagini e parole che immortalano con particolare efficacia lo spettacolo agli occhi di un visitatore, forestiero o meno, della penisola italica, dominata al centro dal suo grandioso Cinquecento.

50. Boeri, 2019, pp. 31-33.
51. Hare, 1875, II, pp. 68-69; Portoghesi, 1996, pp. 180-182.
52. Roma, Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Ms. Lanciani 14. Vedi Muzzioli, 1991/1992, *ad indicem*.

Adams, 2000 = Adams N., «U775A recto», in Frommel C.L., Adams, 1994-2000, vol. II, pp. 149-150.

Adorni, 2023 = Adorni B., «Il giardino grande a Caprarola», in: Adorni B., Mambriani C. (a cura di), *I FARNESE E L'ARCHITETTURA/Corte, città e territorio da Paolo III a Elisabetta regina di Spagna*, Roma: GBE Ginevra Bentivoglio Editoria, 2023, pp. 189-191.

Baumgart, 1935 = Baumgart F., *La Caprarola di Ameto Orti*, Roma: Cuggiani, 1935.

Boeri, 2019 = Boeri E., *L' utopia dell'antico: il viaggio in Italia di Jean-Jacques Lequeu*, Milano: Franco Angeli, 2019 (Architectural design and history; 5).

Boifava, 2012 = Boifava B., «Lo splendore moderno di villa Madama nella memoria ottocentesca di Louis-Hippolyte Lebas», in: Brodini A., Curcio G. (a cura di), *Porre un limite all'infinito errore. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, Roma: Campisano, 2012, pp. 203-212.

Borchia, 2024 = Borchia M., «Un pittore tedesco nella Roma del Settecento: Georg Caspar Prenner e il suo rapporto con il cardinale Alessandro Albani», in: Bevilacqua M., Cola M.C., Tabarrini M. (a cura di), *In Arcadia, saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti*, Roma: Edizioni Quasar, 2024, pp. 129-134.

Bottari, 1768 = Bottari G.G., *Raccolta di lettere sulla pittura: scultura ed architettura*, Roma: Pallade, 1768.

Colonna, Fioravanti, 2008 = Colonna P., Fioravanti M., «La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola», *Biblioteca e società*, 27, 2008, pp. 5-19.

Cremona, 2012 = Cremona A., «Alla ricerca di nuovi spazi: le ville dei cardinali tra rinnovamento e nuova fondazione», in: Campitelli A., Cremona A. (a cura di), *Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, 1, Milano: Jaca Book, 2012, pp. 169-184.

D'Amia, 2007 = D'Amia G., «I disegni di L. H. Lebas, storiografo di Vignola», *Il disegno di architettura*, 33, 2007, pp. 34-38.

D'Amia, 2022 = D'Amia G., «La "riscoperta" di Vignola nell'opera di Lebas e Debret, tra documentazione e patrimonialisation», *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 12, 2022, pp. 48-63.

D'Aviler, 1691 = d'Aviler C.A., *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, vol1, avec des commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtimens, & de ceux de Michel-Ange … & tout ce qui regarde l'art de bâtir : avec une ample explication par ordre alphabetique de tous les termes; vol. 2 Explication Des Termes D'Architecture,* Paris: N. Langlois, 1691.

D. de Rossi, 1721 = de Rossi D., *Studio d'Architettura civile: opera de più celebri architetti de nostri tempi, 3. Sopra varie chiese, cappelle di Roma, e palazzo di Caprarola, et altre fabriche con le loro facciate, spaccati, piante e misure*, Roma: presso l'autore, 1721.

G.G. de Rossi, 1655 = de Rossi G.G., *Nuovi disegni dell'architetture et piante de' Palazzi di Roma dé più celebri architetti*, Roma: Pietro Ferrerio e Giovanni Giacomo de Rossi, 1655.

Debenedetti, 2021 = Debenedetti E., «Villa Albani nei Taccuini Torlonia», in: Bevilacqua M., Hornsby C. (a cura di), *Cardinal Alessandro Albani, collezionismo, diplomazia e mercato nell'Europa del Grand Tour*, *Studi sul Settecento Romano*, 37, 2021, pp. 261-275.

Fagiolo, 2007 = Fagiolo M., *Vignola. L'architettura dei principi*, Roma: Gangemi, 2007.

Faldi, 1981 = Faldi I., *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino: Seat, 1981.

S. Frommel, 2016 = Frommel S., «Lo sguardo di Charles Percier sul Rinascimento attraverso la villa romana», in: Frommel S., Garric J.F. (a cura di), *I disegni di Charles Percier, 1764-1838. Emilia e Romagna nel 1791*, Roma: Campisano, 2016, pp. 13-40.

Gallottini, 2009 = Gallottini A., «Vasi, Piranesi e Bottari: un'impresa editoriale fra Napoli e Roma», *Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei*, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, 20, 2009, 1, pp. 181-213.

Garric, 2011 = Garric J.F., «La Renaissance perfectionnée: le Cinquecento dans Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome de Charles Percier et Pierre Fontaine», *Ricerche di storia dell'arte*, 105, 2011, pp. 25-41.

Günther, 2002 = Günther H., «Gli studi antiquari per l'"Accademia della Virtù», in: Adorni B., Frommel C.L., Thoenes C., Tuttle R.J. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano: Electa, 2002, pp. 126-128.

Gwynne, Owens, 2025 = Gwynne P.G., Owens P.M., *Lorenzo Gambara's Caprarola and On Poetic Composition*, Leiden-Boston: Brill, 2025.

Hare, 1875 = Hare A.J.C., *Days Near Rome*, Daldy: Isbister & Co., 1875.

Iannoni, Maccari, s.d. = Iannoni G., Maccari E., *Il Palazzo di Caprarola: in 60 tavole incise in rame*, Roma: Maccari, senza data (Saggi di architettura e decorazione italiana; [1]).

Kieven, 1988 = Kieven E., *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento: i disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma: Multigrafica, 1988.

Kieven, 2004 = Kieven E., «*Lo stile corsiniano: il mecenatismo della famiglia Corsini*», in: Gambardella A. (a cura di), *Ferdinando Sanfelice, Napoli e l'Europa* (Studi sul Settecento Napoletano; 1), pp. 35-39.

Kieven, 2013 = Kieven E., «Il mecenatismo di Clemente XII e Neri Corsini», in: Kieven E., Prosperi Valenti Rodinò S. (a cura di), *I Corsini tra Firenze e Roma*, atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2005), Roma: Studi della Bibliotheca Hertziana, 7, 2013, pp. 9-11.

Lauro, 1638 = Lauro G., *Palazzi diversi nell'Alma Città di Roma et altre,* Roma: Giombattista de Rossi in piazza Navona, 1638.

Liserre, 2008 = Liserre F.R., *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Gangemi editore, Roma: Gangemi, 2008.

Marconi, Cipriani, Valeriani, 1974 = Marconi P., Cipriani A, Valeriani E., *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma: De Luca, 1974.

Mindeguía, 2009 = Mindeguía F.M., «Anatomía de un dibujo: el Palacio de Caprarola, de Lemercier», *Annali di architettura*, 21, 2009, pp. 115-125.

Mortier, 1704-1705 = Mortier P., *Nouveau theatre d'Italie*, Amsterdam: chez Pieter Mortier, 1704-1705.

Muzzioli, 1991/1992 = Muzzioli M.P., «Schede dei manoscritti Lanciani», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 14/15, 1991/1992, pp. 399-422.

Pasquali, 2015 = Pasquali S., «*I*l Cinquecento osservato nel Settecento: un libro di architettura dedicato a Villa Giulia in Roma (1774-1784)», in: Frommel S., Brucculeri A. (a cura di), *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle*, Roma: Campisano, 2015, pp. 101-111.

Percier, Fontaine, 1809 = Percier C., Fontaine P.F.L., *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, mesurées et dessinées*…, Paris: de l'imprimerie de P. Didot l'Aîné, 1809.

Portoghesi, 1996 = Portoghesi P., «La fortuna critica del Palazzo Farnese di Caprarola», in: Portoghesi P., *Caprarola*, Roma: Manfredi, 1996, pp. 171-191.

Praz, 1975 = Praz M., *Il Giardino dei Sensi*, Milano: Mondadori, 1975.

Praz, 1981 = Praz M., «Caprarola», in: Faldi, 1981, pp. 11-14.

Prenner, 1748 = Prenner G.C., *Illustri fatti farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo Federico e Ottaviano Zuccari;* Roma, 1748.

Ricci, 2017 = Ricci R., «Identità familiare e scelta borbonica nei cardinali Acquaviva e Bentivoglio d'Aragona ambasciatori a Roma», in: D'agostino G., Fodale S., Miglio M., Oliva A.M., Passerini D., Senatore F. (a cura di), *La Corona d'Aragona e l'Italia*, Atti del XX Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Roma-Napoli, 4-8 ottobre 2017), Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2017 (Nuovi Studi Storici; 119), pp. 979-983.

Ricci, 2019 = Ricci R., «I cardinali Francesco e Troiano Acquaviva d'Aragona nella cultura di corte del Settecento romano», in: Yordanova I., Cotticelli F. (a cura di), *Diplomacy and the aristocracy as patrons of music and theatre in the Europe of the ancien régime*, Wien: Hollitzer, 2019, pp. 189-201.

Ricci, cds = Ricci R., «Il palazzo di Caprarola tra i Farnese e Borbone: l'opera del cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona», in: *Otium nobile e diplomazia informale. Le ville come spazi di socialità, sapere e negoziazione politica*, convegno a cura di Gómez C., Agüero C. (Roma, Escuela Española de Historia y Arqueología – CSIC, 28-29 aprile 2022), atti in corso di stampa.

Scalabroni, 1982 = Scalabroni L., *Giuseppe Vasi: (1710 - 1782)*, Roma: Multigrafica, 1982 (Studi sull'arte del Sei e Settecento).

Sebastiani, 1741 = Sebastiani L., *Descrizione e relazione istorica del Nobilissimo e Real Palazzo di Caprarola, dedicato alla sacra maestà di Carlo Borbone, Re delle due Sicilie*, Roma, 1741.

Simal López, 2008 = Simal López M., «El Palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla», *Archivo español de arte*, 81, 2008, pp. 31-48.

Specchi, 1699 = Specchi A., *Il Quarto libro del Nuovo teatro delli palazzi in prospettiva di Roma moderna dato in luce sotto il felice pontificato di nostro signore papa Innocenzo XII*, Roma: Domenico De Rossi, 1699.

Spila, 2024 = Spila A., «*Fuga architetto delle corti di Napoli e Madrid a Roma*», in: Manfredi T., Mangone F., Moschini F. (a cura di), *Ferdinando Fuga architetto di Corte*, Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2024, pp. 61-84.

Tafuri, 1967 = Tafuri M., «J. Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma», *Bolletino del CISA Andrea Palladio*, 9, 1967 (1968), pp. 385-398.

Thoenes, 2002 = Thoenes C., «La fortuna della "Regola"», in: Adorni B., Frommel C.L., Thoenes C., Tuttle R.J. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano: Electa, 2002, pp. 362-366.

Villamena, 1617 = Villamena F., *Alcune opere d'architettura di Jacomo Barotio da Vignola Raccolte e poste in luce da Francesco Villamena l'anno MDCXVII*, Roma, 1617.

Abstract (IT)

La fama del palazzo di Caprarola e dei suoi giardini nella critica e nell'iconografia fu grandissima sin dai tempi della sua edificazione, continua e senza battute d'arresto sino ai nostri giorni. A metà Settecento, tuttavia, dopo un periodo di decadenza materiale, il nuovo *status* di reggia conseguente al passaggio dai Farnese ai Borbone di Napoli e Spagna offre un frangente di vitalità e di rinnovato splendore, testimoniato dalla monumentale opera a stampa *Illustri fatti Farnesiani* a opera di Georg Caspar von Prenner e Giuseppe Vasi. Per quanto effimero, seguito da una nuova fase di abbandono dopo la partenza di Carlo di Borbone alla volta di Madrid, il momento è quanto mai significativo per la riaffermata centralità del Cinquecento nei temi di ricerca architettonica già promossi da Clemente XII Corsini, al termine della lunghissima stagione del Barocco romano. La breve rinascita di Caprarola e la celebrativa opera a stampa sembrano oltretutto contribuire alla straordinaria fortuna europea delle ville cinquecentesche e di Vignola in generale, soprattutto il Francia al volgere del XIX secolo.

Abstract (EN)

The fame of the palace of Caprarola and its gardens in critics and iconography was great from the time of its construction and has continued unabated to the present day. In the mid-18th century, however, after a period of material decadence, the new status of the palace following the passage from the Farnese to the Bourbons of Naples and Spain offered a juncture of vitality and renewed splendour, witnessed by the monumental, printed book *Illustri fatti Farnesiani* by Georg Caspar von Prenner and Giuseppe Vasi. Although ephemeral, followed by a new phase of abandonment after the departure of Charles of Bourbon for Madrid, the moment is highly significant for the reaffirmed centrality of the 16th century in the themes of architectural research already promoted by Clement XII Corsini, at the end of the very long season of Roman Baroque. The brief revival of Caprarola and the celebratory printed work also seem to contribute to the extraordinary European fortune of 16th-century villas and Vignola in general, especially in France at the turn of the 19th century.

Parole chiave (IT)

Palazzo e Giardini Farnese di Caprarola, Elisabetta Farnese, Carlo III di Borbone, Giuseppe Vasi, Georg Caspar

von Prenner, Ferdinando Fuga, Giovanni Gaetano Bottari, Charles Percier, Luois-Hippolyte Lebas

Keywords (EN)

The Farnese Palace and Gardens in Caprarola, Elisabeth Farnese, Charles III of Bourbon, Giuseppe Vasi, Georg Caspar von Prenner, Ferdinando Fuga, Giovanni Gaetano Bottari, Charles Percier, Luois-Hippolyte Lebas

Profilo biografico (IT)

Alessandro Spila, architetto, specialista in Beni architettonici e del Paesaggio (dal 2008), dottore di ricerca (dal 2010), è stato ricercatore a tempo determinato presso il Politecnico di Torino (2019-2022) e dal 2023 è professore associato di Storia dell'Architettura (SSD ICAR 18) presso il Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica dell'Università degli studi di Sassari. La sua attività di ricerca si concentra sull'architettura italiana ed europea principalmente fra i secoli XVI e XVIII. È incaricato di ricerca presso il Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma, membro del Comitato Editoriale della rivista 'Studi sul Settecento romano' (Anvur, classe A) e degli 'Annali dell'Accademia di San Luca'. È stato titolare di contratti di docenza presso l'Università La Sapienza di Roma e di incarichi da parte del Ministero della Cultura. Nel 2015-2017 è stato Marie Curie Individual Fellow presso la Humboldt-Universität di Berlino, dove ha ricevuto nel 2018 il premio Humboldt Talent Award. È autore di numerosi studi su storia dell'architettura e della città apparsi in volumi miscellanei e riviste internazionali.

Iscritto all'Anagrafe della ricerca MiUR:
CAR N. 61122TDQ

"Centro Studi E Laboratori Tecnologici sulle Innovazioni Tecnologiche del nuovo Millennio" – CSELT new millennium

CSELT new millenium nasce nel 2012 dall'incontro di persone che hanno dedicato anni di lavoro nell'ambito della ricerca industriale e che intendono fornire contributi al sistema paese italiano, tesi a favorire una crescita economica e sociale.
CSELT new millennium, che si configura come "Organismo di Ricerca e di diffusione della conoscenza", ha come finalità principale lo svolgimento di attività di ricerca industriale e di sviluppo sperimentale e la diffusione dei risultati, mediante l'insegnamento, la pubblicazione e l'accompagnamento tecnologico alle imprese.
CSELT new millenium è regolarmente iscritto all'Anagrafe Nazionale della Ricerca del Ministero dell'Istruzione dell'Università e della Ricerca, con il Codice Anagrafe Ricerca 61122TDQ.
CSELT new millenium è focalizzato sulle Tecnologie del nuovo millennio. La missione del centro è promuovere, condurre e potenziare la ricerca e l'alta formazione contribuendo all'applicazione, valorizzazione e diffusione dei risultati delle ricerche ed al sostegno tecnologico delle imprese. Oggi il centro si avvale delle competenze tecnologiche e di processo di circa 20 ricercatori che lavorano in stretta cooperazione con le imprese.
Il centro opera secondo il modello della gestione della conoscenza, cioè interviene non solo nella creazione dell'innovazione, ma ne segue anche la fase implementativa e la successiva evoluzione.
Il centro è organizzato con tre Aree di Ricerca orientate ai seguenti aspetti: Area servizi ed applicazioni tecnologiche (ServiceLab), Area sviluppi tecnologici (TechLab). Area servizi IT interni ed esterni (ITLab)

Gli attuali indirizzi della ricerca sono orientati ai seguenti scenari:

1) Tecnologie ICT per le attività di monitoraggio dell'ambiente/territorio e aspetti energetici.
2) Tecnologie per la qualità della vita della terza e quarta età.
3) Tecnologia dell'Internet dei Dati
4) Tecnologie innovative per l'ingegneria e per l'architettura per l'ambiente costruito e del digital Heritage.

Numerosi sono i progetti di accompagnamento tecnologico a favore delle imprese. Il portafoglio clienti è costituito da oltre cento aziende italiane.

CSELT new millenium supporta e patrocina diversi progetti legati alle attività di ricerca e alla disseminazione scientifica.

Sul sito www.cselt.org si possono trovare le ultime informazioni aggiornate sui risultati e sulle attività del centro, mentre per comunicare con noi è disponibile la mail: info@cselt.eu.