

Biblioteca Farnesiana

Testi - 2

Comitato scientifico

Antonio Ciaralli, Giuseppe Crimi, Gigliola Fragnito, Harald Hendrix,
Chiara Lastraioli, Carlo Mambriani, Paolo Marini, Anna Modigliani,
Enrico Parlato, Stefano Petrocchi, Paolo Procaccioli, Patrizia Tosini



Biblioteca Farnesiana – Testi

GIOVANNI ANTONIO LIBERATI

LA CAPRAROLA
IN VERSI TOSCANI E LATINI

a cura di Pietro Giulio Riga
con un saggio di Adele Trani



VECCHIARELLI EDITORE

Il volume è pubblicato con il contributo del
Dipartimento di studi linguistico-letterari,
storico-filosofici e giuridici (DISTU)



Allestimento a cura di Melissa Di Vittorio

© Vecchiarelli Editore – 2023
Piazza dell'Olmo, 27
00066 Manziana (Roma)
Tel. 06.99674591
vecchiarellieditore@gmail.com
www.vecchiarellieditore.it

ISBN 978-88-8247-487-4

Associazione culturale

INDICE

Introduzione	7
Nota al testo	27
<i>La Caprarola in versi toscani</i>	31
<i>Caprarola latina</i>	109
«Il superbo, real, famoso tetto di Caprarola» nei versi di Giovanni Antonio Liberati, <i>di Adele Trani</i>	133
Regesto bibliografico	165
Indice dei nomi	177

INTRODUZIONE

A partire dai primi decenni del Cinquecento, all'interno del contesto aristocratico e curiale romano, riprese slancio un genere letterario di tradizione latina e umanistica, rivolto alla descrizione e alla celebrazione poetica di ville e palazzi nobiliari.¹ La tipologia classica della *laus villae* e *domorum*, efficacemente definita da Carlo Caruso 'poesia di villa',² assunse nella Roma rinascimentale una fisionomia letteraria autonoma, coinvolgendo a vario titolo numerosi letterati, i quali, finanziati e protetti dalle casate aristocratiche locali, ebbero modo di cimentarsi nell'esaltazione delle tante iniziative artistiche e architettoniche promosse dai loro committenti.³ Palazzi cittadini e ville suburbane, oggetto di svariate teorizzazioni quattro-cinquecentesche, divennero l'epicentro di un'*ars* elogiativa in versi correlata sia a determinate occasioni celebrative sia alle parabole biografiche e professionali degli autori coinvolti, offrendosi al lettore come una specializzazione tematica di quel genere descrittivo che proprio nel Cinquecento approdava a un suo proprio statuto teorico.⁴

Nella varietà, per tipologia ed estensione, di proposte sul tema della villa, prendono corpo, entro una dimensione articolata e sfaccettata, gli elogi letterari della Villa Farnese di Caprarola, che illustrano, nella sua complessa articolazione figurativa e allegorica, l'imponente forza pentagonale commissionata al Sangallo da Alessandro Farnese *senior*, futuro Paolo III, portata a compimento e infine ripensata nella

¹ I modelli per le descrizioni poetiche di ville e palazzi sono essenzialmente latini: Ovidio, autore di una descrizione della reggia del Sole all'inizio del secondo libro delle *Metamorfosi*, alcune *epistulae* di Plinio il Giovane e lo Stazio delle *Silvae*. Descrizioni di ville anche in epoca tardo antica, in cui spiccano quelle di Claudiano del *De Epitalamium de nuptiis Honorii et Mariae* e del *De raptu Proserpinae*, modello che, com'è noto, ecciterà la fantasia di Giovan Battista Marino. Per un quadro si veda RAVENNA 1974. Sul versante letterario italiano si annoverano numerosi trattati sulla villa, nonché descrizioni di palazzi e giardini, sia in prosa sia in versi, sia in latino sia in volgare: VENTURI 1982; BASILE 1993; RINALDI 2004; *La letteratura di villa* 2004. Sulla tradizione dei trattati dedicati alla villa, a partire dalla suddivisione tipologica offerta nelle *Ville* del Doni, si veda la sezione dedicata in *Scritti d'arte* 1977: 3315-3429.

² CARUSO 1997.

³ Cfr. MANZOLI 2008.

⁴ Cfr. almeno BRAGANTINI 1988 e POZZI 1989.

sua funzione principesca e cerimoniale dal nipote, il Gran Cardinale Alessandro Farnese *junior*. Per realizzare la villa, che avrebbe dovuto riassumere in sé e amplificare i pregi e la fastosità delle altre residenze farnesiane, Alessandro si affidò al Vignola,⁵ che oltre ad apportare sostanziali modifiche all'impianto sangallesco sottopose Caprarola a una organica ristrutturazione urbanistica introducendo un asse viario rettilineo che avrebbe condotto il visitatore, in una dimensione di graduale progressione scenografica, verso la maestosa mole del palazzo.⁶

Indicata dai contemporanei come supremo esempio della magnificenza e del mecenatismo farnesiani,⁷ la dimora caprolatta, con il suo sistema decorativo costituito dall'alternanza di pittura storica e mitologica, costituisce, all'interno della tradizione discorsiva e retorica dell'*ut pictura poësis* rinascimentale, un *case study* esemplare dell'intreccio tra parola e immagine, la cui prima tappa è testimoniata da due note missive di Annibal Caro, da più parti poste in rilievo nell'ambito degli studi iconologici: in due relazioni inviate rispettivamente a Taddeo Zuccari il 2 novembre 1562 e a Onofrio Panvinio il 15 maggio 1565 l'umanista marchigiano, su richiesta di Alessandro *junior*, collaborava alla redazione del programma iconografico dell'appartamento estivo del piano superiore della villa:⁸ nella prima lettera forniva dettagliate

⁵ Sugli intensi rapporti tra l'architetto e la famiglia Farnese si veda *Vignola e i Farnese* 2003.

⁶ Nel 1504 il Cardinale Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III, acquistò da Francesco Maria Riario della Rovere la terra di Caprarola, con l'obiettivo di riunire e consolidare i feudi di Casa Farnese in Toscana. Dopo il 1521 fu affidato l'incarico della progettazione della fortificazione della Rocca a Baldassarre Peruzzi e in un secondo momento ad Antonio da Sangallo il Giovane, già architetto del Palazzo Farnese a Roma, che ideò una struttura pentagonale con cinque bastioni angolari difensivi ed un fossato perimetrale di difesa. Quando nel 1534 Alessandro Farnese diventò papa col nome di Paolo III i lavori furono improvvisamente sospesi. Sarebbero ripresi soltanto nel 1559, dieci anni dopo la morte di Paolo III, per volere del nipote del papa, Alessandro, nato nel 1520 da Pierluigi Farnese e Gerolama Orsini e nominato cardinale a soli 15 anni. L'incarico fu affidato al Vignola, il cui progetto trasformò il palazzo in una sontuosa residenza principesca. Dalla ponderosissima bibliografia sul palazzo mi limito a segnalare LABROT 1970; FALDI 1981; FAGIOLO 1988; ROBERTSON 1992: 74-130, 215-228; MARINI 1996; *Il Palazzo Farnese* 1999.

⁷ Si veda diffusamente GAMRATH 2007. Per ripercorrere l'azione politica e culturale dei Farnese alla luce dei materiali epistolari si veda diffusamente *Per un epistolario farnesiano* 2022.

⁸ Le due lettere si leggono in CARO 1957-1961: III, pp. 131-140, lett. 676; pp. 237-240, lett. 764. La lettera allo Zuccari fu edita per la prima volta nella biografia vasariana dedicata

istruzioni relative alla scelta dei soggetti e all'articolazione iconografica della Camera dell'Aurora, la camera da letto del cardinale, tratte solo parzialmente in pittura nel 1563 da Taddeo «con molta grazia e bellissima maniera»;⁹ nella seconda discuteva le «invenzioni per dipingere lo studio di Monsignor illustrissimo Farnese», ossia la Stanza della Solitudine o dei Filosofi, con l'annesso Gabinetto dell'Hermathena, ultimata dopo il 1566 da Federico Zuccari, che, in seguito alla morte del fratello Taddeo, si era offerto di continuare i lavori di decorazione parietale del palazzo. Sfruttando con maestria il *medium* epistolare e un linguaggio di tipo tecnico e didascalico, Caro traduceva in visualizzazione pittorica un'immagine letteraria, illustrava gli spazi della scena, le caratteristiche e i rapporti prospettici, la disposizione interna delle figure, nonché l'attitudine psicologica ed emotiva dei personaggi ritratti. E la funzione svolta dall'umanista marchigiano sembra essersi spinta anche oltre l'ideazione dei cicli pittorici dal momento che i luoghi e le scene degli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* sembrano aver influenzato l'ideazione e il progetto dei giardini segreti di Caprarola, a rafforzare l'indiscutibile centralità che Caro ha assunto nella realizzazione della villa del Gran Cardinale.¹⁰

Publicando la missiva di Caro allo Zuccari nel medaglione a questi dedicato nell'edizione giuntina delle *Vite*, Giorgio Vasari avrebbe offerto una prima, analitica descrizione della struttura architettonica e del programma iconografico del palazzo nato «dal capriccio, disegno ed invenzione del Vignola», soffermandosi in particolare sugli affreschi di soggetto storico della Sala dei Fasti Farnesiani e dell'Anticamera del Concilio. Veniva configurandosi dunque, attorno alle decorazioni pittoriche di Palazzo Farnese, una sinergia tra competenze e pratiche, una triangolazione tra committente, letterato e artista da ritenersi esemplare, in cui le iconografie dei singoli ambienti sviluppano tematiche mitologiche, storiche, sacre e dinastiche pianificate dagli

allo Zuccari, che leggo in VASARI 2021: 63-118. Sulle due missive e sul contributo dato dal Caro al programma iconografico del Palazzo di Caprarola si veda GAREFFI 1981, ROBERTSON 1982, CASINI 2008 e 2009. Secondo la Robertson, Caro avrebbe fornito allo Zuccari anche indicazioni per la decorazione del Gabinetto dell'Hermathena, per la cui struttura e per i modelli iconografici rinvio al documentato studio di PARLATO 2000.

⁹ Sono parole di VASARI 2021: 114.

¹⁰ Sui punti di contatto tra l'ambientazione e i personaggi dell'opera di Caro e l'architettura dei giardini caprolatti si veda LISERRE 2008: 122-127.

umanisti della corte farnesiana;¹¹ a monte vi era la genesi delle immagini, i modelli iconografici ideati, su richiesta del Farnese, dal Caro (e con lui da altri letterati come Fulvio Orsini¹² e il Panvinio, che ricoprirono un fondamentale ruolo consultivo nella progettazione degli spazi interni), che grazie al supporto dei più autorevoli manuali mitografici allora disponibili – dalla *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio, volgarizzata da Betussi nel 1545, al *De deis gentium* di Lilio Gregorio Giraldi alle *Immagini degli dei* di Cartari¹³ – trasformava le fonti letterarie in immagini artistiche, fornendo dettagliata materia per la creazione dei cicli decorativi, dal disegno alla resa pittorica; a valle, come vedremo, sarebbe fiorito un filone di encomi ed ecfraresi letterarie che fungevano da illustrazione e, al contempo, ermeneusi di quel vario e complesso materiale architettonico e figurativo.

Al novero delle escussioni testimoniali sul palazzo caprolatto vanno poi aggiunti i materiali desumibili da due lettere scritte in occasione di un soggiorno a Caprarola, nel settembre del 1578, della corte papale di Gregorio XIII, che si appoggiano ai precedenti di Caro e Vasari: quella di un inviato gonzaghese, Lorenzo Giorgi, recentemente rinvenuta nell'Archivio Gonzaga e inviata alla corte il 20 settembre 1578,¹⁴ e quella di Fabio Arditio, che in una relazione inviata a Lavinia Feltria della Rovere il 30 luglio 1579 descrive la sosta del pontefice a Caprarola indugiando, secondo moduli pliniani, sul «bellissimo et ornatissimo palazzo» farnesiano, di cui sono illustrati tanto gli aspetti architettonici quanto quelli propriamente ornamentali e pittorici.¹⁵

¹¹ L'interrelazione tra il Gran Cardinale, Taddeo e Caro è posta in rilievo anche da Vasari: «Di questa si entra nella seconda camera, dedicata al Sonno, la quale quando ebbe Taddeo a dipingere, ebbe queste invenzioni dal commendatore Aniballe Caro, di commissione del cardinale» (VASARI 2021: 104). Sul piano della riflessione metodologica rinvio a SETTIS 2010.

¹² Bibliotecario, antiquario e iconografo del cardinale Ranuccio Farnese fino al 1565, poi del cardinale Alessandro (1565-1589) e infine del cardinale Odoardo (1589-1600), Orsini, a partire dal 1562, collaborò con Caro all'ideazione del programma iconografico di Palazzo Farnese scegliendo le personificazioni della Virtù per l'Anticamera del Concilio e contribuendo all'elaborazione dei cicli pittorici delle sale del Mappamondo e di Ercole.

¹³ Caro richiese una copia della raccolta di Cartari edita da Marcolini nel 1556 al Panvinio, allora di stanza a Venezia, in una lettera del 1558. Per ulteriori approfondimenti si veda GAREFFI 1981.

¹⁴ SOGLIANI 2017.

¹⁵ La missiva, conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urb. Lat.* 818, cc. 211 sgg., si legge in ORBAAN 1920.

Assai più organici e articolati, invece, si mostrano i componimenti poetici sulla villa caprolatta, in cui la descrizione è finalizzata a un esplicito messaggio encomiastico. Se da una parte il Caro iconografo rappresenta un indizio del contributo prestato dai letterati interni alla cerchia farnesiana alla progettazione del piano decorativo del palazzo, dall'altra orienta, anche grazie alla mediazione vasariana, un filone di *ekphraseis* poetiche ispirate agli affreschi di Caprarola. Primo tassello di questa encomiastica farnesiana fondata sul nesso tra testo e immagine è un poema in esametri di Lorenzo Gambara, attivo a Roma al servizio del Gran Cardinale e in contatto con i maggiori letterati di orbita farnesiana. Pubblicato per la prima volta con il titolo *Arcis Caprarolae descriptio* in una miscellanea del 1569,¹⁶ il poema fu sottoposto a un ampliamento e a una capillare rielaborazione in chiave religiosa – in linea con lo *status* sacerdotale dello scrittore bresciano – e nuovamente mandato alle stampe a Roma in un volume autonomo nel 1581, con dedica ad Alessandro Farnese e con il titolo mutato in *Caprarola*,¹⁷ successivamente riproposto nel 1586 in una versione lievemente ritoccata.¹⁸ Entro una *fabula* di ambientazione bucolica, Gambara mette in scena un sommario percorso di visita nella villa di due pastori, il siculo Ladone e il calabrese Aceste, che dalla Sicilia si dirigono a Roma per ammirare le proprietà farnesiane e le loro collezioni artistiche, giungendo infine a Caprarola dove visitano le magnifiche sale affrescate e i giardini del palazzo condotti dal custode Licorma e dalla sua consorte Egle. Alla descrizione delle fontane, delle uccellerie, dei fiori, dei frutti, delle colture e degli animali del giardino è riservato un segmento significativo del poema, entro cui sono evocate anche le cacce, i banchetti e le declamazioni poetiche che si svolgevano alla presenza del cardinale. La guida agli interni della residenza si svolge negli appartamenti del piano nobile, di cui sono sinteticamente illustrati i soggetti degli affreschi, le immagini dipinte e la loro allegoresi, in una continua oscillazione retorica tra notazione ecfrastica e digressione narrativo-mitologica. La *fictio* pastorale permetteva a Gambara di conferire alla narrazione la valenza di un itinerario didattico tra i luoghi

¹⁶ GAMBARA 1569.

¹⁷ GAMBARA 1581. Occorrerebbe porre a confronto prima e seconda redazione del poema, la cui versione seriore indugia maggiormente sul ricco apparato di pitture a soggetto religioso che caratterizza l'ala invernale dell'edificio.

¹⁸ GAMBARA 1586.

e i simboli dell'epopea farnesiana, alludendo ai protagonisti della cerchia di Caprarola, coinvolta direttamente nell'esaltazione virtuosa di Alessandro e della sua residenza estiva.¹⁹

Sopravvissuta allo stato manoscritto e composta entro il 1588 è invece la *Caprarola* di Aurelio Orsi, altra figura interna alla cerchia farnesiana di Alessandro, nonché membro dell'Accademia perugina degli Insensati, che in una raccolta di 240 epigrammi conduce il lettore negli spazi interni ed esterni della villa caprolatta.²⁰ Si trattava anche qui, come nell'omologo di Gambara, di una allegoria dei rapporti e delle vicende politiche e culturali della Caprarola farnesiana stretta intorno al suo *princeps*; tuttavia la *Caprarola* orsiana presenta una struttura differente rispetto al poemetto di Gambara, aderendo a una tipologia di descrizione ecfraistica di tipo analitico ed esegetico che avrà larga fortuna (si pensi, sul versante volgare, alla *Galeria* del Marino, per il quale la poesia orsiana potrebbe aver esercitato una funzione modellizzante), in cui i singoli elementi iconografici trascelti liberamente dall'intero complesso decorativo e illustrati nella misura autonoma dell'epigramma vanno letti in successione, come fasi progressive di un itinerario artistico e allegorico condotto all'interno delle sale del palazzo e dei suoi giardini. Orsi articola la periegesi della villa in maniera settoriale, per dettagli o aspetti specifici, concentrandosi non soltanto sugli ambienti monumentali ma anche sulle strutture di servizio della villa (la guardaroba ricca di pregiati suppellettili e arazzi, le stalle, la dispensa, la cucina), allo scopo di mostrare la funzionalità e la sapiente organizzazione della vita di corte. Tenuto fermo l'obiettivo di celebrare la dinastia e le imprese di Casa Farnese, l'opera si caratterizza per un marcato gusto della catalogazione erudita, dell'enumerazione di forme d'arte (il singolo affresco o pannello, la scultura, la fontana, il giardino ecc.), mentre sul piano stilistico si nota una spiccata tendenza alla sperimentazione artificiosa e concettistica.

¹⁹ Gambara dedicò altri versi alla residenza farnesiana: 11 *carmina* sulle fontane della villa raccolti in *In fontes Caprarolae Alexandri Farnesii cardinalis Laurentii Gambarae Brixiani carmina* (Padova 1569) e il carme *Ad Alexandrum Farnesium cardinalem* (Viterbo 1583) che si concentra in particolare sul ciclo pittorico della Sala del Mappamondo.

²⁰ Attestazioni manoscritte dell'opera in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat.* 1794 e *Chig.* I V 191. Il poema è stato pubblicato in BAUMGART 1935. Sulla genesi dell'opera di Orsi si veda CASTAGNETTI 2003.

Nel 1589, anno della morte di Alessandro, è la volta di un *Lamento di Caprarola et conforto d'Amaranto ambi pastori* del servita fiorentino Alessandro Zanobi, uscito in versione autonoma a Roma e parallelamente in una *Raccolta d'orationi, et rime di diversi [...] nella morte dell'illustrissimo e Reverendissimo Cardinal Farnese*.²¹ L'esile componimento lirico mette in scena un dialogo tra i pastori Amaranto e Caprarola, che piange la morte del Gran Cardinale, evocando lo strazio e le lagrime dei «Caprei monti», infusi dall'«immortal gloria» della famiglia rappresentata ora dal giovane erede Odoardo Farnese. E proprio nell'orbita politico-culturale di quest'ultimo occorre inquadrare la *Caprarola* di Giovanni Antonio Liberati, edita nel 1614 dai torchi di Domenico Dominici,²² tipografo attivo a Ronciglione dal 1609 grazie al patrocinio finanziario e alle committenze del cardinale Odoardo.²³

Misurandosi soprattutto nella stesura di commedie, tragedie e favole pastorali, i letterati attivi nei circuiti farnesiani contribuirono allo sviluppo di una intensa attività teatrale ed editoriale che si legò strettamente al patrocinio culturale ed economico di Alessandro Farnese *junior* prima e di Odoardo Farnese poi.²⁴ E proprio nel *milieu* intellettuale di quest'ultimo gravitò Liberati, che fu personalità molto attiva

²¹ Cfr. ZANOBI 1589 e *Raccolta* 1589.

²² Dalla sua stamperia uscirono in particolare testi teatrali (commedie, sacre rappresentazioni, tragedie) e opere di carattere medico, militare, letterario e musicale. Per il catalogo rimando a FRANCHI 1994: 225-234. Si veda poi D'ORAZI 1991: 39-62; *Stamperie, carte e cartiere* 1996.

²³ Pronipote del Gran Cardinale Alessandro, dal quale ereditò l'usufrutto degli edifici cinquecenteschi di proprietà farnesiana, tra cui la residenza caprolatta, Odoardo incaricò intorno al 1620 Girolamo Rainaldi di ristrutturare e ammodernare il cosiddetto 'barchetto', ossia la zona dei giardini riservata alla caccia.

²⁴ Protettore dell'Accademia di Caprarola e dei Desiderosi di Ronciglione, Odoardo risulta dedicatario di diverse edizioni, tra cui il trattato sul buon governo ecclesiastico *Del cardinale* di Fabio Albergati (Roma, Ruffinelli, 1598), la *Tragedia di Santo Eustachio* (Viterbo, Discepolo, 1606) e *La Caprarola* (Ronciglione, Dominici, 1614) di Liberati, la «tragicommedia» *Il Dario coronato* di Pietro Cioffi da Castel Madama (Ronciglione, Dominici, 1611), la commedia *Le meraviglie d'amore* di Alessandro Guarnelli (Ronciglione, Dominici, 1612) e la favola pastorale *Amaranta* di Giovanni de Nobili (Viterbo, Discepolo, 1618). In Tuscia Odoardo patrocinò alcune importanti rappresentazioni teatrali: *Il pastor fido* di Battista Guarini a Ronciglione nel 1596, gli *Intrichi d'amore* attribuiti a Tasso a Caprarola nel 1598 e il *San Bartolomeo apostolo* di Alessandro Donzellini a Ronciglione nel 1604.

negli ambienti politici e culturali della Tuscia a cavaliere tra i due secoli, accanto ad altri letterati di riconosciuto spessore, Alessandro Guarnelli, Alessandro Donzellini e Scipione Perini, per lo più attivi fra i Desiderosi di Ronciglione e gli Accademici di Caprarola.²⁵ Dopo gli studi giuridici esercitò la professione di notaio, dapprima a Valterano, dal 1582 al 1586, poi fino al 1626 a Caprarola, dove fu maestro di scuola e ricoprì la carica di Cancelliere della Comunità nel 1588, nel 1590 e dal 1596 al 1621.²⁶ Divenne uno dei membri più attivi e prolifici dell'accademia patrocinata da Odoardo a Caprarola, contribuendo alla messa in scena degli *Intrichi d'amore*, rappresentati in occasione della festa del patrono S. Egidio Abate, il 1° settembre 1598. Pur non volendo toccare l'intricata questione attributiva e le polemiche sviluppatesi a favore o contro la paternità tassiana del presunto manoscritto revisionato e riadattato dagli accademici caprolatti, risalta il ruolo di primo piano assunto da Liberati, accanto all'amico Perini, nelle cure prestate al testo e alle scene: compose le parti mancanti, il prologo e gli intermedi per musica, e vestì in scena i panni del personaggio del vecchio padre Manilio.²⁷ Il successo della commedia sollecitò Liberati a cimentarsi in altre opere teatrali, a cominciare dalla «favola boscareccia» *Herillo* (Viterbo, Discepolo, 1605) «composta in Caprarola [...] ad instantia dell'Accademia de Musici per recitare nelle veglie» del carnevale, nella cui dedicatoria all'amico «Perini da Caprarola Fisico in Viterbo», datata 19 gennaio 1605, Liberati allude a una «Pastorale compita di cinque atti composta adesso» che allo stato risulta dispersa. Più impegnativa e ambiziosa invece è la *Tragedia di Santo Eustachio* «in verso heroico», uscita nuovamente dai torchi di Discepolo nel 1606, composta sempre a Caprarola durante la Quaresima del 1604 con

²⁵ Su Guarnelli e Donzellini disponiamo di una base critica e bio-bibliografica di partenza: GUARNELLI 2003, RUSSO 2003, *Alessandro Donzellini* 1994 e GALLI 2004.

²⁶ Per un profilo biografico aggiornato rinvio alle informazioni raccolte da Anna Maria De Angelis in LIBERATI 2020: 15-18.

²⁷ Nella dedicatoria di Perini al cardinale Odoardo dell'edizione, a cura degli accademici caprolatti, degli *Intrichi d'amore, commedia del signor Torquato Tasso, rappresentata in Caprarola* (Viterbo, Discepolo, 1604) si fa riferimento alla paternità tassiana dell'opera, sostenendo che il testo, abbozzato da Tasso, sia stato sottoposto a revisione integrale dai membri dell'accademia. Ricordo anche che Perini, come Liberati, prese parte alla rappresentazione nel ruolo del finto servo Flavio.

l'obiettivo di omaggiare Odoardo, che dal 1595 aveva ottenuto il titolo cardinalizio di S. Eustachio.²⁸

Ultima opera data alle stampe da Liberati, la *Caprarola* nasce dalla giustapposizione di due componimenti omologhi: una «Caprarola [...] in versi toscani» affiancata da una più esile «Caprarola latina». Come puntualizzato nella lettera di dedica a Odoardo firmata da Liberati, il poemetto in ottave era interamente dedicato alla «descrizione del [...] famoso Palazzo con le pitture, giardini et altri diporti di Caprarola», un omaggio alla «Serenissima Casa Farnese» che fioriva dall'ampia revisione di una precedente versione composta «in più fresca età» e rimasta inedita. Ne deriva un'opera dalla strategia composita, capace di unire la retorica della *descriptio loci* di sapore umanistico alla celebrazione del feudo farnesiano quale segno di virtù e magnificenza principesca. I cicli decorativi del palazzo interagiscono con i colori del paesaggio circostante, ponendo in contrappunto la natura artificiosa del giardino con le allegorie mitologiche degli affreschi. Anche in questo caso il panegirico in versi di Liberati ha il valore di un atto politico, inscrivendosi all'interno di un paradigma storico e culturale molto chiaro: la villa costituiva la massima espressione visiva del potere politico e culturale della dinastia farnesiana, e in particolare della virtù del suo nuovo erede Odoardo, del quale sono esaltate il mecenatismo e le vocazioni artistiche.

Sunteggiando parzialmente quanto enunciato nella *Caprarola* volgare, la *Caprarola* latina sviluppa in 347 esametri il tema delle origini mitiche del borgo e del lago di Vico per mano di Ercole, svolgendo una serie di digressioni sulle peculiarità naturalistiche del sito, sulla composizione della società caprolatta e sulle imprese di alcuni tra i maggiori esponenti di Casa Farnese (secondo uno schema ricavato in larga parte dal programma iconografico della Sala dei Fasti Farnesiani del Palazzo), che si conclude con l'elogio rituale del nuovo committente, il cardinale Odoardo. Focalizzata invece sulla villa e sui giardini è la più ambiziosa *Caprarola* volgare, che occorre inserire a buon diritto in quel filone letterario di *descriptiones domorum* ampiamente diffuso, come detto, nel contesto papale tra Cinque e Seicento, in parallelo alla fervida attività artistica ed edilizia promossa dalle potenti famiglie ecclesiastiche locali. Optando per il volgare e passando dagli esametri

²⁸ Del testo è disponibile un'edizione moderna: LIBERATI 2020.

alle ottave – scelta innovativa, che vantava tuttavia un precedente cinquecentesco²⁹ –, Liberati operava uno slittamento all'interno del genere della poesia di villa, sottoponendolo a una capillare rielaborazione di modelli e moduli retorico-stilistici. Per celebrare Odoardo, il «cortese eroe», Liberati realizzava una programmatica sostituzione della materia epico-guerresca («Cantar l'arme, e gli onor non m'è concesso»; «Cantin gli altri con stil dotto et ornato / le vostre lodi») – tra le cui costanti topiche e strutturali vi erano appunto segmenti 'figurativi' e inserti ecfrastici, di natura tuttavia immaginaria³⁰ – con la descrizione di un referente figurativo reale («il superbo, real, famoso tetto / di Caprarola»), configurando una sorta di epillio ecfrastico, immune da divagazioni romanzesche, dove la tipologia descrittiva assume un ruolo strutturante nella costruzione encomiastica del discorso rispetto alla narrazione dinamica propria dell'epica. Nella *Caprarola* le sequenze ecfrastico-laudatorie, che nei poemi epici rappresentavano una deviazione rispetto all'asse epico-militare, si amplificano fino a diventare la struttura stessa dell'opera, un sistema organico e progressivo.

Impiegando le classificazioni elaborate da John Hollander,³¹ dall'ecfrasi tipica del genere epico, avente per oggetto opere d'arte mai veramente esistite, frutto di una generica suggestione artistica e letteraria, transitiamo, nel poemetto di Liberati, ad un'ecfrasi di tipo mimetico, che rende *per verba* referenti reali, ossia l'architettura, le gesta dipinte e i cicli celebrativi del palazzo di Caprarola, che diventano la *fabula* stessa del poemetto.³² Nella *Caprarola* l'ecfrasi è l'elemento nucleare dell'edificio testuale, non più una componente posta ai margini della

²⁹ Mi riferisco al *Magno Palazzo del Cardinal di Trento descritto in ottava rima* di Pietro Andrea Mattioli (Venezia, Marcolini, 1538), su cui cfr. ROSSI 1995.

³⁰ La descrizione di opere d'arte è un *topos* del genere epico, dalla descrizione omerica dello scudo di Achille, alla descrizione virgiliana dello scudo di Enea, fino alle architetture, ai giardini e ai padiglioni ornati dei romanzi cavallereschi; cfr. BALDASSARRI 1982 e BRUSCAGLI 2004.

³¹ HOLLANDER 1988 e 1995.

³² Nello stesso torno di anni che vede l'uscita della *Caprarola*, la *descriptio villae* si afferma in volgare anche nello *Stato rustico* di Giovan Vincenzo Imperiale, la cui Parte X è dedicata alla descrizione degli ambienti interni e dei giardini di Villa Imperiale a Sampierdarena. Lo *Stato rustico* fu pubblicato per la prima volta nel 1607 e, corretto e ampliato rispetto alla prima redazione, fu nuovamente stampato nel 1611 a Genova e nel 1613 a Venezia; cfr. IMPERIALE 2015.

diegesi, posto che i confini tra narrazione e descrizione restano ampiamente permeabili. La *narratio* si muove con le immagini, la *descriptio* degli elementi architettonici e decorativi della villa possiede una valenza strutturale, per cui l'*intentio* del testo è, al contempo, di natura descrittiva e interpretativa («Da sinistra del quadro ecco Ierone; / so-lingo veggio star se ben discerno»; II 64, 1-2).

Nella *Caprarola* l'ecfrasi non si limita a essere semplice descrizione verbale ma fa leva, attraverso la sua potenza evocativa, sulla fantasia del lettore, trasformandolo in un visitatore e, al contempo, nello spettatore di una rappresentazione teatrale in cui le vicende, i personaggi e i miti scolpiti o dipinti sulle pareti acquistano una precisa valenza politica e celebrativa. L'*ékphrasis* ha anche qui come caratteristica qualificante l'*enargheia*, la vividezza, che permette di rendere quasi tangibili gli oggetti e le situazioni descritte. Liberati ci conduce in un *tour* attraverso gli ambienti, interni ed esterni, della villa, una sequenza variata di spazi architettonici e iconografici che, secondo una progressione narrativa, trasforma il lettore in ospite e visitatore. Pertanto, all'ecfrasi si combina un'altra condizione retorica, quella periegetica, che presuppone l'idea di un movimento spaziale intorno al referente descritto. E ciò accade in ragione di un frequente richiamo a elementi che rimandano alla sfera sensoriale, primi tra tutti i *verba videndi* («vedesi», «si vede», «vedrai», «veggonsi», «scorgesi» ecc.) e dell'ampio ricorso a un lessico icastico, ad avverbi di tempo («or», «prima», «poscia» ecc.), di luogo («altrove», «sopra», «sotto», «oltra», «là», «qua», «quivi», «quinci» ecc.) e a verbi di moto («segue», «tornando», «ritornando», «s'entra», «s'ascende» ecc.), che tratteggiano sia il percorso all'interno dell'edificio sia la dislocazione delle immagini, rendendo la narrazione dinamica e dominata dalle relazioni spaziali tra gli ambienti.

Contraddistinta da una struttura tripartita (ogni parte consta rispettivamente di 37, 95 e 63 ottave), tradizionale della poesia umanistica ed encomiastica, la *Caprarola* si apre con una visione da lontano del sito del Palazzo, secondo un modulo descrittivo di origine pliniana, che muove dal più ampio ambito geografico ad una inquadratura sull'edificio, consentendo di illustrarne la struttura messa a punto dal Vignola, con gli ingressi, la piazza antistante, la facciata, la torre, il «doppio ordine di scale» esterne e il «cupo fosso». Ciò prelude all'ingresso nell'«atrio dipinto», la Sala delle Guardie, che accoglie, nella

parete frontale, le raffigurazioni del porto di Messina e dell'Isola di Malta assediata dai Turchi, e ai lati lunghi della volta due vedute di Caprarola «con grotteschi, e paesi ameni e grati». Dalla Sala delle Guardie si accede al «rotondo cortile», di cui Liberati descrive il «mascherone» che raccoglie l'acqua piovana, circondato da un porticato, le cui pareti circolari ospitano gli stemmi di famiglie nobiliari legate ai Farnese e la cui volta a botte, ossia il «curvo cielo che sostengono gli archi», è affrescata, secondo prassi invalsa nelle decorazioni di villa, con elementi floreali e ornitologici. Dal cortile Liberati ci conduce negli appartamenti estivi del Piano dei Prelati, inaugurati dalla Sala di Giove, che raffigura, lungo la volta, la nascita di Giove, trasportato dalla madre a Creta al fine di sottrarlo alla ferocia di Saturno, nell'ovale l'episodio della Capra Amaltea che allatta Giove e nei due riquadri laterali il viaggio della ninfa Melissa con la capra verso il Monte Ida e la sua assunzione per volere di Giove in cielo, «ove divenne / segno di stelle lucido e felice». Inutile sottolineare come l'iconografia, con la scelta della Capra Amaltea per celebrare il *genius loci*, abbia una forte ed esplicita valenza allegorica, alludendo a Caprarola, il *locus amoenus* della corte farnesiana, arcadico regno di delizie pastorali e rinnovata età dell'oro, celebrata per aver accolto e nutrito Giove, controfigura di Alessandro *junior*, e dunque ricompensata con il dono della sontuosa villa. Da questa sala, in cui le quattro pareti sono decorate con «varie e vaghe prospettive» e sfondati *à trompe-l'œil*, si accede all'area privata degli appartamenti estivi costituita da quattro stanze che rappresentano le stagioni, personificate e contornate da elementi naturalistici e dalle consuete decorazioni a grottesca. A questo punto Liberati passa alla descrizione della Scala Regia, cui si accede dalla porta di sinistra della Sala delle Guardie conducendo al loggiato circolare del piano nobile, e indugia sulla maestria del suo artefice, quel «Vignola immortal» che Liberati cita a più riprese nel corso del poemetto con epiteti incensanti, da «mastro egregio» a «divin fabro» a «fabro gentil». Della spettacolare scala elicoidale ispirata da quella 'a lumaca' del Bramante, paragonabile alla perfezione celeste di una «angelica magione», Liberati descrive in una manciata di ottave tanto la complessa dinamica architettonica quanto gli elementi pittorici; motivi a grottesca, paesaggi ideali, figure allegoriche, imprese, emblemi e virtù dipinte, allusive alle doti morali e politiche del Gran Cardinale e della sua famiglia.

Il sontuoso scalone vignelesco segna uno spartiacque tra la prima e la seconda parte del poema, dedicata agli appartamenti estivi del piano nobile, i cui saloni di rappresentanza sono rivolti all'esaltazione di episodi reali o allegorici legati alla storia del casato. Offrendoci un resoconto dettagliato dei soggetti dipinti, comprensivo di precise indicazioni sulla posizione degli affreschi³³ e sulla scansione spaziale degli ambienti,³⁴ Liberati continua il proprio itinerario entrando nell'«ampia loggia» di Ercole, di cui tratteggia con vena esornativa³⁵ la fontana rustica del Maccarone che decora uno dei lati brevi della sala, nonché la volta affrescata da Federico Zuccari e dal Bertoja, che rievoca la nascita mitica del lago di Vico ad opera di Ercole, ennesima controfigura allegorica del cardinale Alessandro. Transitando attraverso la Cappella circolare, ornata da «sacre istorie, getti e fregi d'oro», il poeta conduce il lettore nell'epicentro celebrativo del palazzo, la «magnifica e reale sala» dei Fasti, di cui descrive in 15 ottave la galleria di immagini ideata da Paolo Manuzio e Onofrio Panvinio ed eseguita da Taddeo Zuccari e aiuti, costituita dalle maggiori «istorie» che hanno contribuito all'affermazione della potenza farnesiana, sulla cui descrizione agisce il *topos* delle logge e dei padiglioni istoriati largamente diffuso, in funzione di encomio dinastico, nei poemi cavallereschi. In modo analogo, attraverso una sintetica illustrazione dei soggetti in forma paratattica, si sviluppano le ottave dedicate all'Anticamera del Concilio, dedicata interamente alla memoria di Paolo III Farnese, descrivendo prima l'incoronazione al centro della volta e poi le quattro raffigurazioni parietali, che immortalano celebri iniziative politico-militari e spirituali intraprese dal papa durante il suo pontificato, tra cui la convocazione del Concilio tridentino. Da qui in avanti

³³ Si veda per esempio un'ottava che offre precise indicazioni sull'iconografia della Sala di Giove: «Ecco ne l'alta volta poi si scorge / de l'ampia sala il generoso infante» (I, 21 3-4).

³⁴ Di rilievo una notazione di Liberati, che in un'ottava rammenta come la Stanza dei Lanifici, con funzione di spogliatoio, metta in comunicazione l'appartamento estivo con il cortile e con il giardino all'italiana: «Quindi al giardin di questo appartamento / si va pe 'l ponte suo fatto di legno, / che sopra l'alto fosso in un momento / si distende e ritrae con vago ingegno» (II, 59 1-4).

³⁵ «Sorge da capo in un paese ameno / di bel musaico dilettevol fonte, / che d'arbori odorati intorno è pieno, / dov'Amor dorme a piè di picciol monte; / l'erbe e i fior gli fan letto, e in molle seno / sostengon la lasciva e vaga fonte / due colombette, i cui fecondi rostri / irrigano i zafir, le perle e gli ostri» (II, 3).

Liberati attraversa, descrivendone i soggetti affrescati sulle volte, le camere degli appartamenti estivi del Palazzo, la Camera dell'Aurora – la cui descrizione si avvale largamente della lettera del Caro allo Zuccheri edita nelle *Vite* vasariane – la Stanze dei Lanifici, lo Studiolo, il Gabinetto dell'Ermatena e infine la Camera del Torrione, dedicando poi l'ultima sezione della seconda parte a una descrizione degli esterni della villa, il giardino, le fontane e le grotte naturalistico-allegoriche («Or tempo è ben che del giardino io cante»), facendo ampio ricorso alle convenzioni espositive del 'luogo di delizie' proprie della poesia epica, da Boiardo a Tasso. La sequenza di ottave che chiude la seconda parte fornisce significativi elementi per la ricostruzione della forma originaria dei giardini, indulgiando su dati ornamentali che oggi risultano non visibili o irrimediabilmente degradati, come appare il caso del Ninfeo del Pastore, che Liberati descrive nella sua originale funzionalità ornamentale, accennando ai rivestimenti parietali, alle statue, alle nicchie e alla dinamica di caduta dell'acqua.

La terza e ultima parte prende avvio con l'ingresso nella Sala della Cosmografia, speculare a quella dei Fasti e collocata sul lato meridionale del piano nobile, che rappresenta uno dei cicli pittorici più affascinanti della villa: le poderose carte geografiche di Giovanni Antonio da Varese che si dispiegano sulle pareti, la rappresentazione del planisfero sulla parete di fondo, la mappa celeste che ricopre interamente la superficie della volta e i ritratti in finte nicchie dei cinque esploratori e navigatori più celebri dell'epoca sono riferiti in maniera piuttosto sbrigativa da Liberati, non attratto probabilmente dal carattere scientifico delle rappresentazioni pittoriche, prive di elementi allegorici e decorativi. A questo punto la narrazione del poemetto procede percorrendo gli appartamenti invernali, in cui dominano i temi della storia sacra, come la Camera dei Sogni, perfettamente simmetrica alla camera da letto dell'appartamento estivo, in cui la volta decorata dal Bertoja accoglie nuovamente soggetti relativi al sonno e al sogno, ricavati però dalle Sacre Scritture e non dalla mitologia profana: la visione del sogno profetico di Giacobbe che dorme in «placida quiete» occupa il centro della volta, mentre agli angoli sono dipinti «sogni e vision del Testamento Vecchio», tra cui la «statua» di Nabucodonosor 'esposta' dal profeta Daniele. L'itinerario tracciato dal poema procede con una nuova digressione sulle «delizie immense» dei giardini («Or

torno al ponte et al giardino ameno»), in una dimensione secentesca-mente edenica e pastorale, che si rivela in tutta la sua grazia animata, chiudendosi su un boschetto di castagni, una «selvetta amena» da cui si accede ai Giardini Alti, che accolgono la Fontana dei Fiumi, esaltata da Liberati per gli splendidi giochi d'acqua, *topos* tra i più frequentati della poesia barocca:

La fontana maggior fra dui poggietti
versa in più giochi il gorgoglioso argento
ch' esce qui da dui fiumi, ivi in spilletti
saltella, or bolle, or va veloce, or lento,
ora si stagna in limpidi laghetti.
Risuona in tanto un musico contento
che fanno i fiumi, i spilli, i bolli e 'l vago
canal, che forma alfin più largo lago.³⁶

Sfruttando il modulo filostrateo della visita guidata,³⁷ Liberati riesce, attraverso una sapiente resa mimetica dell'impianto decorativo della villa, a coinvolgere il lettore, rendendolo partecipante attivo, complice il ruolo dell'immaginazione, e illudendolo di trovarsi effettivamente di fronte ai luoghi descritti. La narrazione oscilla tra un'attenzione alle singole immagini, di cui sono talvolta descritti in modo analitico gli attributi e i dettagli espressivi, e un più sintetico racconto dei soggetti raffigurati, secondo procedimenti di elencazione che mirano più ad offrire una visione complessiva, 'allineata' della variegata ricchezza del programma iconografico che non a tradurre le strutture, le forme e gli stili delle decorazioni. La prassi descrittiva di Liberati si concentra sulla funzione e sull'efficacia narrativa dell'episodio figurativo piuttosto che sui caratteri specificamente pittorici, ignorando dettagli tecnici relativi al disegno, alle luci, alle ombreggiature e ai colori. Si tratta, dunque, di un procedimento descrittivo tradizionale, di impronta poetico-letteraria, largamente presente nell'epica volgare, in cui gli eventi raffigurati si succedono, in maniera più o meno sintetica, secondo un percorso di visita puntellato da indicazioni locative («Qui» e «v'è», su tutti), che complessivamente segue l'ordine degli

³⁶ III, 58.

³⁷ Le *Images* di Filostrato si possono leggere in edizione moderna e traduzione francese in FILOSTRATO 1991.

ambienti e i nessi stabiliti dalla disposizione delle immagini dipinte o scolpite nello spazio artistico che le accoglie. Quel che tuttavia occorre sottolineare è l'impiego disinvolto del lessico tecnico dell'architettura, che Liberati avrà mutuato agevolmente, a partire dall'archetipo vitruviano, da scritti e trattati che davano voce al sapere di architetti, artigiani e stuccatori (si pensi anche alle *Vite* del Vasari, che avevano offerto una descrizione analitica di Palazzo Farnese certamente nota a Liberati), come pure dalle descrizioni di palazzi della tradizione epica, *Furioso* in testa.³⁸ Liberati ne sfrutta le potenzialità in relazione alle geometrie degli spazi («lato», «angolo», «quadrato», «basi» ecc.) e alle parti del complesso edilizio («colonne», «balaustri», «cornicion», «cornici», «capitelli», «archi», «ionici lavori», «pilastri», «fregi», «loggia», «volta», «terminetti», «nicchi», «stucchi» ecc.), facendone un uso insistito e puntuale nella sequenza relativa alla Scala vignolesca:

Or tornando a le scale che v'ho detto,
nuovo stupor de' secoli novelli;
larghe e poco erte il nobile architetto
le fe' con nicchi adorni e fregi belli,
et accoppiò nel giro suo più stretto
colonne con lor basi e capitelli
tra ricchi balaustri e ben distinti
che son da torto cornicion recinti.

[...]

S'aggiran sopra l'altre con bel cinto
di balaustri e di cornici adorno,
fra colonne e pilastri, ond'è distinto
l'ordin de gli archi al minor cerchio intorno.
Il corridoro è in nuova guisa pinto.
Fan nova pompa al ricco alto soggiorno,
fra molte porte e ionici lavori,
i dodici romani imperadori.³⁹

³⁸ Sulle descrizioni di architetture nel *Furioso* si veda CONTE 2004.

³⁹ I, 33-36.

Nella *Caprarola*, a una descrizione propriamente ecfrastica, che elenca *in itinere* le caratteristiche della raffigurazione, per accumulo di dettagli, si sommano due differenti tipologie descrittive: la prima di tipo 'spaziale' o architettonico, che si concentra sul passaggio tra gli ambienti del palazzo e dei giardini, evidenziando i legami dei singoli dettagli iconografici con il contesto; la seconda di carattere 'esplicativo', che mira a chiarire le allegorie celate dietro le immagini, attraverso cui la scrittura assume l'obiettivo, oltre che di descrivere *sic et simpliciter*, anche di esplicitare il loro generale e più ampio significato. Nel passaggio dalle camere dedicate alla vita privata del principe, con scene mitologiche, sia profane sia sacre, alle sale di rappresentanza, dedicate invece alla vita pubblica e alla glorificazione della famiglia del committente, assistiamo a una transizione dal discorso mitografico a quello storiografico. Mentre i versi dedicati alla Sala di Ercole, il cui programma iconografico si deve con ogni probabilità all'Orsini, descrivono una delle più classiche e diffuse modalità dell'impiego del repertorio mitologico in funzione encomiastica,⁴⁰ nel quale Ercole e il tempio dedicatogli nell'affresco del Bertoja sono esplicita allegoria del cardinal Alessandro e della sua residenza caprolatta, gli spazi dove risulta più forte ed esplicito il nesso tra le figure dipinte e la storia della famiglia sono la Sala dei Fasti Farnesiani e l'Anticamera del Concilio, dipinte da Taddeo Zuccari tra il 1563 e il 1565, nelle quali la glorificazione dinastica passa attraverso la rievocazione degli esponenti e delle vicende più illustri del casato farnesiano.

In alcuni casi l'*expositio* delle immagini non si limita al referto descrittivo, ma assume un valore narrativo, che si sviluppa in forma autonoma rispetto alla realtà visiva. La digressione sul mito descritto ha pertanto la funzione di implementare le conoscenze pregresse del lettore, andando ad arricchire l'immagine e ad attivare il meccanismo dell'immaginazione letteraria. Alla mimesi subentra la diegesi. Per esempio, la contesa tra Pallade e Aracne affrescata da Taddeo Zuccari nel riquadro della volta della Stanza dei Lanifici ritrae Minerva che lavora al telaio e Aracne che la osserva, mentre nella lunetta sottostante sono raffigurati i telai distrutti e la trasformazione della superba fanciulla in un ragno. Nei versi della *Caprarola* l'immagine di-

⁴⁰ Sulla raffigurazione erculea del potere principesco si veda almeno QUONDAM 2003.

pinta è sottoposta a un *excursus* mitologico, che trascende la realtà pittorica, attraverso cui Liberati racconta una sequenza assente dal ciclo zuccaresco, ossia la dea che punisce Aracne squarciandone l'arazzo con la lancia:

Con l'asta, che già prese dal Citoro,
squarcia l'irata dea le pinte vesti,
rotti l'ordigni e a le figure e a l'oro
confonde in un la forma e i fregi intesti.
Così disface l'emulo lavoro
ch'offendea Giove et altri dei celesti;
già mutata in Aragna ha la nemica,
che disutile tela ancora intrica.⁴¹

Dal punto di vista stilistico, nella costruzione dell'ottava Liberati attinge prevalentemente alla tradizione poetica premariniana: ai prevedibili stilemi e alle movenze liriche di memoria petrarchesca si alternano ampie riprese e riscritture dai poemi di Ariosto e Tasso, talvolta citati alla lettera, con scoperti prelievi lessicali, che esibiscono in particolare una conoscenza puntuale delle sezioni descrittive relative ad architetture, sculture, bassorilievi, cicli pittorici, giardini e fontane. In questo senso agiscono largamente da ipotesto anche le *Metamorfosi* di Ovidio volgarizzate dall'Anguillara, in particolare la sequenza ecfrastica del secondo libro in cui è descritto il Palazzo del Sole, da cui Liberati ricava immagini, sintagmi e tessere preziose.⁴²

Sebbene non abbia goduto di ristampe, il poemetto di Liberati dovette avere una certa diffusione nel contesto romano; altamente probabile, infatti, risulta l'influenza esercitata su quel Ludovico Leporeo che, oltre ad aver immortalato le bellezze di Caprarola in un suo leporambo, soffermandosi in particolare sulla Sala dei Fasti Farnesiani,⁴³

⁴¹ II, 57.

⁴² Sulla diffusione iconografica della descrizione ovidiana si veda CIERI VIA 2003: 32-62.

⁴³ «Lasciate i sacri colli, o dee parnasie, / e venite a goder delizie cresie / de le sabine fabriche farnesie, / e le fontane limpide pegasie. / Di primavera gigli e colocasie / fiorir vedrete a le dolci aure etesie, / e pitturate in auree sale efesie / immagini d'eroi, zeusie e parrasie; / pontifici trofei, vittorie frisie, / varrane imprese, mediche e vallosie, / austri imenei, e fazzion parisie. / De' flisci colli e de le spiagge rosie / liete godrete su le mense elisie / nettare succhi e liquid'ambre ambrosie» (LEPOREO 1993, p. 99).

mandava alle stampe a Roma nel 1628 la *Villa Borghese*, un esile poemetto encomiastico in sestine dedicato integralmente alla descrizione delle bellezze della novella residenza nobiliare – le statue, i busti, i giardini, le fontane, le grotte artificiali e infine le magnificenze artistiche della Galleria di Scipione⁴⁴ –, in cui delle ospiti immaginarie, rivelatesi poi essere le «canore Muse», sono condotte in un *tour* all'interno della villa.⁴⁵

Nella prima metà del Seicento la poesia di villa (e di palazzo), esprimendosi sempre più spesso in volgare, registrava forme e modi del tutto originali rispetto alla prassi umanistica, in linea con l'evoluzione del gusto e delle poetiche, assumendo altresì una funzione specifica nelle invenzioni iconografiche della nuova epica barocca (si pensi allo *Stato rustico* dell'Imperiale e all'*Adone* mariniano). Nella rigogliosa tradizione della poesia celebrativa ed ecfrastica secentesca, ancora tutta da esplorare nelle sue peculiarità discorsive e retoriche,⁴⁶ la *Caprarola* di Liberati si colloca pertanto in una posizione di assoluta originalità.

Pietro Giulio Riga

⁴⁴ La collezione artistica del cardinal nepote era stata già celebrata nel 1613 da Scipione Francucci, nell'inedita *Galleria dell'Illustriss.mo e Rev.mo S. Scipione cardinale Borghese* ([Roma 1613], Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Borghese*, IV, 102), un poema in ottave, articolato in otto canti, in cui veniva descritta la collezione del cardinale allora custodita nel Palazzo di Campo Marzio.

⁴⁵ Così Leporeo descrive la propria opera nella dedicatoria: «sbozzo povero di colori poetici per ritrarre a pennello il mirabile di dentro, ed il bello di fuori collocato nell'augustissimo palagio e teatrale recinto delle Borghesiane muraglie» (LEPOREO 2005: I 100). Sul poemetto si veda DONATI 1977.

⁴⁶ Occorrerà dunque ampliare e dettagliare il quadro tipologico offerto in *Forme e occasioni* 2011.

NOTA AL TESTO

La *Caprarola* è trādita unicamente dalla *princeps* secentesca, composta da due sezioni tipograficamente autonome che ospitano i due poemetti in ottave volgari e in esametri latini. La stampa adotta una paginazione contigua ma soggetta a frequenti errori di numerazione. Questi gli estremi bibliografici:

LA | CAPRAROLA | DI | GIO: ANTONIO LIBERATI | da Vallerano,
| In Versi Toscani, e Latini. | All'Illustriss. & Reuerendiss. Sig. | D.
ODOARDO AMPLISS. | CARDINAL FARNESE. | In Ronciglione,
Appresso Domenico Dominici. | Con licenza de' Superiori. 1614.

Eiusdem Io: Antonij Liberati | CAPRAROLA | LATINA | AD EUN-
DEM | ODOARDUM FARNESIUM | Principem, & Cardinalem Am-
plissimum. | Roncilioni, Apud Dominicum de Dominicis. 1614. | Supe-
riorum permissu.

pp. 87, [1] p.; A-D₈ E₄ F₈; 8^o.

Esemplari noti: Roma, Biblioteca Vallicelliana, VI 5.B 23; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Capponi, V.752; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, C.098C.242.

La presente edizione si basa sul testo trasmesso dall'esemplare conservato in Vallicelliana, che risulta parzialmente mutilo alle pp. 7 e 8. Le lacune sono state sanate per confronto con l'esemplare capponiano della Vaticana.

Fornisco la lista dei refusi emendati per congettura:

- II 54, 1 Alcidalio] Acidalio
- II 62, 8 achor] anchor
- II 63, 6 stolco] stolto
- II 69, 1 Herseni] Hesseni
- II 80, 3 Simplegladi] Simplegadi
- II 83, 4 guardigno] guardingo

III 3, 6 abonbante] abundante
III 16, 2 Gedon] Gedeon
III 27, 2 ricca amena] riva amena
III 55, 5 Primanera] Primauera

§ 3 vire] vere
v. 1 Dieite] Dicite
v. 65 Montiolae] Monticolae
v. 305 prome] prone

Per la trascrizione sono stati adottati i seguenti criteri:

- distinzione *u/v*;
- trasformazione di *j* in *i* (*esempij* > *esempii*; *propij* > *propii*);
- resa conforme all'uso moderno di accenti e apostrofi (*né* > *né*; *cosi* > *così*; *hò* > *ho* ecc.);
- introduzione dell'accento semantico (*glia*);
- scioglimento delle abbreviazioni senza indicazione. La nota tiro-niana è sciolta in *e* davanti a consonante, *et* davanti a vocale;
- eliminazione dell'*h* etimologica (*hora* > *ora*; *honor* > *onor*; *havea* > *avea* ecc.) e, conseguentemente, trasformazione secondo l'uso moderno dei digrammi *ch*, *ph*, *th*, *rh* (*authore* > *autore*);
- la grafia *c'hor* è trasformata in *ch'or*;
- trasformazione del nesso *ti* o *tti* + vocale in *z* (*giuditio* > *giudizio*, *descrittione* > *descrizione*);
- conservazione del *ci* + vocale;
- conservazione delle geminazioni o scempiature improprie dialettali e in genere di tutte quelle diverse dall'uso moderno (ad es. la *ss* da *x* latina);
- conservazione della *i* palatalizzante (*faccie*; *loggie*);
- abbassamento delle maiuscole a inizio verso;
- abbassamento delle maiuscole, tranne che in nomi propri, personificazioni, antonomasie;
- conservazione della grafia distinta delle preposizioni articolate quando presente nell'originale (*a i*; *ne la*; *da i*); nel caso di preposizioni articolate con scrittura unita ma senza raddoppiamento fonosintattico si è proceduto a separazione (*nela* > *ne la*; *dala* > *da la*; *dela* > *de la*);

- conservazione di tutte le altre grafie analitiche (come *però che*) ma separazione della scrizione unita priva di raddoppiamento fonosintattico (*peroché* > *però che*, non *perocché*; *percioche* > *perciò che*, non *perciocché*);
- ammodernamento dell'interpunzione;
- il discorso diretto è stato introdotto con due punti e virgolette caporali («»).

LA CAPRAROLA IN VERSI TOSCANI

All'Illustrissimo et Reverendissimo Signore
e Padrone Colendissimo il Signore Don Odoardo Cardinal Farnese¹

Quintilio Vario (lo dice Orazio nella Poetica), udendo recitare l'altrui composizioni, soleva notare quei versi ch'egli non approvava di buon numero, essortando l'autore a rinovarli.² Ma io, amplissimo Signore, non ho voluto aspettare l'avviso di qualche nuovo Quintilio in questa mia descrizione del suo famoso palazzo con le pitture, giardini et altri diporti di Caprarola che già feci in più fresca età e pure a Vostra Signoria Illustrissima dedicai. Perciò che, conoscendo io stesso con quel giudizio che 'l tempo m'ha recato più perfetto, che poteva esser di maggior spirito di poesia e di miglior concento, mi son posto a rinovarla per porgerla altresì a lei, quasi novello parto, come ora fo.³ E se bene so certo (io lo confesso) che pur picciolo è il dono misurandolo con la grandezza di tanto prencipe, nondimeno spero ch'ella ricevendolo dalla mia buona volontà et umil divozione, lo stimarà per avventura grande et accorderà questa disuguaglianza ad imitazione del buono

¹ Nacque l'8 dicembre 1573 dall'unione di Alessandro, duca di Parma e Piacenza, e Maria di Braganza-Guimarães. Nel 1580 fu inviato a Roma, affidato alle cure del cardinale Alessandro Farnese *junior* e agli insegnamenti di Fulvio Orsini, che ne sarebbe diventato anche bibliotecario. Dal prozio Odoardo ereditò l'usufrutto degli edifici farnesiani nel Lazio (il romano Palazzo Farnese, gli Orti Farnesiani sul Palatino e la Villa di Caprarola), nonché l'attitudine al mecenatismo artistico e letterario. Nonostante godesse di un reddito considerevolmente inferiore a quello del Gran Cardinale, se ne dimostrò degno erede contribuendo a diffondere, nell'area romana dei primi decenni del Seicento, il gusto e lo stile dei coevi artisti emiliani, tra cui i fratelli Annibale e Agostino Carracci e il Domenichino. Sul piano delle committenze architettoniche, si adoperò in ampliamenti di edifici preesistenti: incaricò l'architetto Girolamo Rainaldi di intervenire sui giardini del Palazzo di Caprarola e di ampliare gli edifici degli Orti Farnesiani, entro cui insediò un orto botanico. A Rainaldi fu commissionato nel 1620 il progetto della Chiesa di Santa Teresa a Caprarola. Sul versante delle committenze letterarie e teatrali, in qualità di protettore degli Accademici di Caprarola, dell'Accademia dei Desiderosi e della tipografia Dominici di Ronciglione, si vedano le informazioni *supra*.

² Nell'*Ars Poetica* (vv. 438 sgg.) Orazio indica il poeta e amico Quintilio Varo quale supremo esempio di censore e critico letterario.

³ Liberati allude a una precedente descrizione poetica di Villa Farnese, mai data alle stampe e dedicata sempre a Odoardo, da ritenere alla base del testo della *Caprarola* offerto nuovamente in dono al cardinale. Tale opera, tuttavia, non è presente nel Fondo Farnesiano della Biblioteca Nazionale di Napoli, dove invece si conserva il manoscritto autografo della *Tragedia di Santo Eustachio* (cfr. *Nota al testo*, in LIBERATI 2020: 31-32).

Augusto, il quale et i gran scrittori ammirava e l'affetto de' piccoli gradiva. Onde diè cagione a molti in quel felicissimo secolo d'essercitare i loro ingegni in diverse scienze. Ma che dico Augusto, se non mancano nella Serenissima Casa Farnese simili essempii? Paolo Terzo, che non fece egli in favor de gli amatori delle buone lettere?⁴ Taccio gli altri, ché non voglio entrare nel mare delle lodi e glorie vostre, non conoscendomi sì esperto nocchiero che ne potessi mai uscire. Qui dunque fo fine, e a Vostra Signoria Illustrissima m'inchino, e prego dal Cielo l'istessa felicità di quel sommo imperadore, anzi, per dir meglio, di quel sommo pontefice. Di Caprarola il dì 1 di marzo 1614.

Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima
Umilissimo e Devotissimo Vassallo e Servitore
Giovanni Antonio Liberati

Del Reverendo Signor Giovanni Battista Viscardi.⁵
Al Signor Giovanni Antonio Liberati

Tu che con bei poetici colori
di Caprarola rappresenti a noi
il palagio superbo, i signor suoi
nati a l'armi, a le mitre, a gli ostri e a gli ori,
godì del mondo applausi, aure e favori,
che sceman gloria a Omero i carmi tuoi.
Correte Muse e il crin cingete voi
al Liberati d'immortali allori.

Ch'a' gravi accenti suoi del Tebro l'onde
fermansì intente, e dal suo dolce canto
prende Eco voce e in dolce suon risponde.

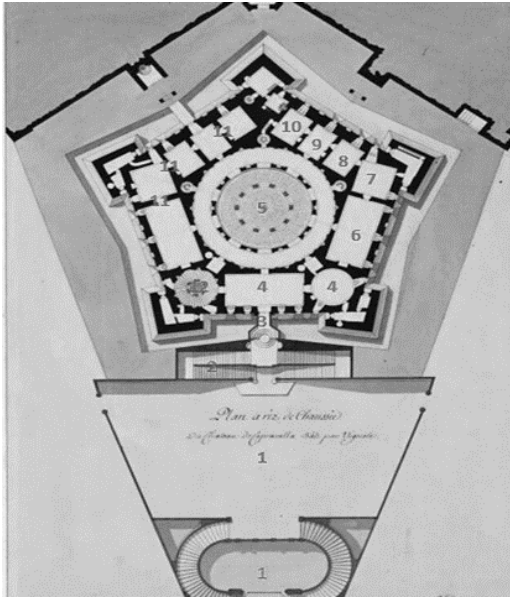
E il sol tant'è più chiaro al giorno quanto
ei canti o scriva, e non mai si nasconde
che nel mar non si celi del suo vanto.

⁴ Per un profilo di Alessandro Farnese *senior*, ideatore del progetto iniziale della residenza farnesiana di Caprarola, mi limito a rinviare a FRAGNITO 2014.

⁵ Allo stato attuale delle ricerche non è nota l'identità di questa figura ecclesiastica, presumibilmente interna alla cerchia farnesiana di Caprarola.

PARTE PRIMA

Esterni e Piano dei Prelati



ESTERNI

1. Scala ovata e piazzale (I, 11)
2. Scale a tenaglia (I, 13)
3. Ponte (I, 14)
4. Sala delle Guardie e armeria (I, 15-16)
5. Cortile e deambulatorio (I, 17-19)

APPARTAMENTO ESTIVO

6. Sala di Giove (I, 20-27)
7. Anticamera della Primavera (I, 28)
8. Stanza dell'Estate (I, 29)
9. Camera dell'Autunno (I, 30)
10. Camera dell'Inverno (I, 31)

11. APPARTAMENTO INVERNALE (I, 32)

12. Scala Regia (I, 33-35)

PARTE PRIMA

I

Poich'a la sacra riva di Permessò,⁶
de lauri a l'ombra onde verdeggia ogn'ora,
cantar l'arme e gli onor non m'è concesso⁷
di quei gran semidei che 'l mondo onora,
canterò qui fra i miei giacinti, appresso
a tal ch'anch'ei le chiome adorna e infiora,
il superbo, real, famoso tetto⁸
di Caprarola albergo loro eletto.

2

Voi, voi solo invocar dal vicin monte,
Cimine Muse,⁹ voglio al canto mio.
Venite ove c'invita il noto fonte¹⁰
che nutre i regii fior¹¹ co'l fresco rio.
E voi, cortese eroe,¹² con lieta fronte
gradite i bassi versi e 'l gran desio;¹³
e in ciò, ch'osare al servo vostro or lece,
date lo spiro voi d'Apollò in vece.

⁶ *Permessò*: fiume che scorre intorno al monte Elicon, sede delle Muse.

⁷ *cantar l'arme e gli onor non m'è concesso*: alla topica impossibilità di cimentarsi nella scrittura di un poema epico, resa con il recupero del canonico *incipit* del *Furioso* ariostesco, Liberati fa seguire il proposito di volersi rivolgere a una più agevole descrizione poetica della 'reggia' farnesiana di Caprarola. A imitazione delle convenzioni epiche, Liberati propone in avvio l'argomento del poema (ott. 1), per lasciare poi spazio all'invocazione (ott. 2) e all'omaggio al dedicatario (ott. 3-4).

⁸ *il superbo, real, famoso tetto*: limpida ripresa dell'*incipit* del secondo libro delle *Metamorfosi* ovidiane dell'Anguillara dedicato alla descrizione della reggia del Sole: «Il sublime, real, superbo tetto / di lui che 'l mondo alluma, informa e veste».

⁹ *Cimine Muse*: le Muse dei Monti Cimini, sul cui versante sud-orientale sorge Caprarola.

¹⁰ *noto fonte*: Ippocrene, fonte sacra alle Muse sull'Elicon.

¹¹ *regii fior*: ossia i gigli farnesiani.

¹² *cortese eroe*: ossia Odoardo Farnese.

¹³ *i bassi versi e 'l gran desio*: il contrasto tra la miseria dei propri strumenti letterari (*bassi versi*) e l'altezza dei propositi encomiastici (*gran desio*, sintagma tipicamente petrarchesco) è componente topica della dedica.

3
 Cantin gli altri con stil dotto et ornato
 le vostre lodi, e dia la Fama il suono
 come conviensi al vostro altero stato;
 a me basti il voler, ch'atto non sono.
 Già diede Icaro a Bacco albergo grato,
 né spregiò Febo del Cretense il dono;
 così sembrando quei fate voi meco
 del picciol dono mio, ch'or io v'arreco.¹⁴

4
 Ancor tempo verrà forse ch'io dica
 i propii onori, i propi pregi vostri;
 e dal padre e da l'avo e da l'antica
 vostra stirpe la gloria in rime io mostri,
 se mai Calliope,¹⁵ a i miei desiri amica,
 mi darà l'aureo stile e i sacri inchiostri.
 Intanto udite quel che l'umil penna¹⁶
 lungi da voi quasi ombreggiando accenna.

5
 Alessandro, il gran zio,¹⁷ che sempre intese
 l'animo a cose eccelse e gloriose,
 fra tante altere machine et imprese
 d'arme e di toga al mondo sì famose,
 ch'oltra le vie del sol la meta stese
 maggior d'Augusto, e poi nel ciel s'ascose

¹⁴ *Già diede...v'arreco*: Così come Icaro, al quale Bacco, per ricompensarlo dell'ospitalità ricevuta, regalò del vino insegnandogli la pratica della viticoltura, così il cardinale Odoardo accolga in dono l'opera di Liberati.

¹⁵ *Calliope*: Musa della poesia epica.

¹⁶ *l'aureo stile...l'umil penna*: Liberati ribadisce ulteriormente il topico rifiuto dell'epica, demandata a un'altra stagione poetica (*Ancor tempo verrà forse ch'io dica*), qui fondata tassianamente su un soggetto storico e cristiano narrato con uno stile magnifico o sublime (*l'aureo stile e i sacri inchiostri*), in favore di uno stile dimesso e umile (*l'umil penna*).

¹⁷ *Alessandro, il gran zio*: Alessandro Farnese *junior*, ossia lo zio del dedicatario dell'opera, Odoardo Farnese (e qui si riecheggia appunto il suo più celebre appellativo, Gran Cardinale), che riprese il progetto del nonno, Alessandro *senior*, affidando il cantiere del Palazzo di Caprarola al Vignola.

colmo d'onor, questo edificio feo,
quasi de l'opre sue tempio e trofeo.

6

La lunga serie de' farnesi eroi
qui spiegar volse¹⁸ fin da i primi lustri,
che portar da gli esperii a i lidi eoi
con gloriosi fatti i nomi illustri.¹⁹
Qui lasciar volse a i gran nepoti suoi
l'alte memorie fin che Febo lustri
de l'ampia terra il tenebroso manto.²⁰
Qui pose l'arme sue, le spoglie e 'l vanto.

7

Siede nel grembo gelido e fecondo
di Cimino a l'incontro de l'aurora²¹
il bel palagio, di cui pare al mondo
occhio mortal non ha veduto ancora;²²
non tanto perché splendido e giocondo
di fabrica egli sia dentro, e di fora;
quanto, ch'in ogni stanza sparse foro
pitture e getti e tanto altro lavoro.²³

8

Taccia chi loda le superbe mura,²⁴

¹⁸ *volse*: 'volle', con riferimento ad Alessandro *junior*, committente degli affreschi.

¹⁹ *nomi illustri*: Liberati allude in particolare alla Sala dei Fasti Farnesiani, in cui sono celebrati i maggiori esponenti della dinastia, la cui fama si estende da occidente a oriente, dagli *esperii* a i *lidi eoi* (formula, quest'ultima, tutta ariostesca: cfr. *Orl. fur.*, I 7, 3).

²⁰ *tenebroso manto*: sintagma d'uso tassiano; cfr. per esempio TASSO, *Il re Torrismondo*, V 3152.

²¹ *a l'incontro de l'aurora*: orientato a est.

²² *Siede nel grembo...ancora*: Liberati inaugura la periegesi della villa secondo un modulo pliniano (*Ep.*, 2 7 13), con l'elogio del sito prescelto e con una visione distanziata del Palazzo, cui seguirà il racconto del progressivo avvicinamento all'edificio.

²³ *pitture e getti e tanto altro lavoro*: espressione estratta di peso da una sequenza ariostesca in cui si descrive il castello che ospita Rinaldo (*Orl. fur.*, XLII 77, 5: «pitture e getti, e tant'altro lavoro»).

²⁴ *superbe mura*: sintagma impiegato da Ariosto in una sequenza ecfrastica: «e tutte piene le superbe mura / veggon di nobilissima pittura» (*Orl. fur.*, XXXII 95, 7-8).

che seguia d'Anfion la dolce lira,²⁵
 e sopra de l'oblio la notte oscura
 quanto Efeso, la Caria e Menfi ammira.
 Or la Reggia essaltar sia vana cura
 del duce, onde Tamiri²⁶ ancor sospira,
 ma di questo edificio sol per quanti
 furo, sono e saran la Fama canti.

9
 Imita al primo aspetto adorna scena,
 ch'al tor d'invido velo apparir suole
 di porte, d'archi e di pilastri piena,
 dilatandosi a i lumi in ampia mole,²⁷
 ove una meraviglia vista a pena,
 l'altra a gara mostrar suo pregio vuole.
 Ma non ben paga di bellezza esterna
 la mente in quel ch'ei cela anco s'interna.²⁸

10
 Gran parte nondimeno in sé ricopre
 de le sue pompe nel primiero obietto,
 ma quanto è più vicino, più le scopre,
 più l'arte scherza variando effetto.
 Vagheggia il sole anch'ei sì leggiadre opre
 quando risorge a noi da l'aureo letto,
 e perché in tutto a sua magion celeste
 questa somiglia d'or la fregia e veste.²⁹

²⁵ *d'Anfion la dolce lira*: Anfione, figlio di Zeus e di Antiope, gemello di Zeto, era celebrato come musico e cantore: il mito riferisce che costruì le mura della città di Tebe facendo muovere spontaneamente le pietre del Citerone al suono della lira donatagli da Hermes.

²⁶ *Tamiri*: cantore e musico della Tracia, accecato per aver osato sfidare le Muse e da queste trasformato in usignolo.

²⁷ *Imita...ampia mole*: qui Liberati coglie ed enfatizza la valenza scenografica e teatrale del palazzo, sulla quale tornerà in avvio dell'ott. 11.

²⁸ *la mente in quel ch'ei cela anco s'interna*: per l'espressione si veda PETRARCA, *Tr. div.*, 18-20 («e mentre più s'interna / la mente mia [...]»).

²⁹ *Vagheggia il sole...veste*: l'immagine dell'alba è desunta da TASSO, *Ger. lib.*, VIII 1, 3-4: «e l'alba uscia de la magion celeste / con la fronte di rose e co' piè d'oro».

II

Scenico in prima e bipartito ovato³⁰
ampio portico forma in fra dui fonti.
Varco è nel mezo sotterraneo e grato
finché co' i caldi raggi il sol tramonti.
Gira erta via da l'uno e l'altro lato,
onde con agio a la gran piazza monti
commoda molto a qualsivoglia giostra,
dove il Palagio fa più larga mostra.

12

Di cinque faccie il fece il mastro egregio,³¹
con belloardi³² a guisa di fortezza,
ch'a quattro angoli fan riparo e fregio,
onde sporgono fuor con pari ampiezza.
E per ornar più l'edificio regio
torre alzò dietro d'ineguale altezza;
in cinque ordini rari anco il distinse,
e di profonda fossa intorno cinse.³³

13

A l'entrata maggior del tetto adorno³⁴
si poggia per doppio ordine di scale,
che cinte son di balaustri intorno
e s'allontanar pria con spazio eguale.
Fa dopo in mezo agevole ritorno,
e per l'istessa via quasi si sale;
vengono ad incontrarsi alfine insieme
in un commune pian le parti estreme.

³⁰ *bipartito ovato*: le rampe ovali che conducono al piazzale trapezoidale antistante al Palazzo.

³¹ *mastro egregio*: sintagma tassiano (*Ger. lib.*, XVII 15, 7) per designare il Vignola.

³² *belloardi*: 'baluardi'.

³³ *Di cinque faccie...cinse*: con uso piuttosto disinvolto del lessico architettonico, Liberati allude alla struttura fortificata, a pianta pentagonale, del Palazzo.

³⁴ *tetto adorno*: sembra agire la memoria di ANGUILLARA, *Metamorfosi*, V 67, 1-2: «[...] elevato tetto / di gemme adorno».

14

Qui sovra il cupo fosso che lo serra
 si posa da l'un canto il ponte lieve
 dinanzi a la gran porta che disserra
 a tempo e chiude il passo in spazio breve.
 Di sotto un arco entro la cava terra
 a le più basse sue stanze riceve
 per larga porta ch'ivi forma, u' tutti
 su 'l massiccio a scarpel³⁵ gli agi ha ridutti.

15

Or posto il piè ne la pomposa mole
 s'apre un atrio dipinto, ove la corte
 tener la guardia in sua difesa suole
 la notte e 'l giorno a le ferrate porte.³⁶
 Quinci a le scale al mondo uniche e sole,
 in ampio giro agevolate e torte,
 s'ascende,³⁷ e quindi s'entra in un bel tondo
 che rappresenta un ciel vario e giocondo.³⁸

16

Ne l'atrio appar co'l porto suo Messina,
 città sì bella e forte e sì gradita,
 e l'isola a Pachino assai vicina
 co'l campo che vi pose il fero scita,
 a cui vietò la strage e la ruina
 tolse da l'empie man sagace aita.
 V'è Caprarola pinta d'ambo i lati

³⁵ *scarpel*: 'scalpello'.

³⁶ *atrio dipinto...ferrate porte*: la Sala delle Guardie, sede dei palafrenieri cui spettava la sorveglianza del Palazzo.

³⁷ *Quinci...s'ascende*: dal piano dei prelati si accede allo scalone di rappresentanza, ideato dal Vignola, a forma elicoidale, sul modello della scala 'a lumaca' del Bramante, che conduce al piano nobile del palazzo.

³⁸ *bel tondo...giocondo*: sul lato destro della Sala delle Guardie si apre una stanza circolare, originariamente utilizzata come armeria, sulla cui volta affrescata è raffigurato un cielo popolato da uccelli.

con grotteschi e paesi ameni e grati.³⁹

17

V'è un'altra porta poi dritto a la prima,
ch'al rotondo cortile adito face;
egli è pensile e bello oltra ogni stima,
e sopra una colonna in mezo giace,
la quale è cava e ne la sua parte ima
per un bel mascherone assai capace
la pioggia accoglie e nel gran seno asconde,
che poi per chiuso fiumicel diffonde.⁴⁰

18

Qui sono di vago anfiteatro in guisa
intorno loggie belle e spaziose,
che Roma mai non vide, Elide e Pisa,⁴¹
di giuochi e di spettacoli famose.
Han nel giro maggior varia divisa
l'arme di case illustri e gloriose,
che lega al mio Signore in varii modi
santissimo imeneo con sacri nodi.

19

Nel curvo cielo che sostengon gli archi
pendon mille arboscelli in bel giardino
di pomi acerbi e di maturi carchi;
la vite è co 'l smeraldo e co 'l rubino.

³⁹ *Ne l'atrio appar...grati*: gli affreschi della parete, a sinistra e a destra della porta d'accesso, mostrano le vedute a volo d'uccello del porto di Messina e dell'isola di Malta assediata dai Turchi; entrambe si riferiscono all'episodio del grande assedio di Malta da parte dell'esercito ottomano del 1565 conclusosi con la sconfitta dei Turchi. Sopra le porte di questa parete e delle pareti laterali sono dipinte le vedute del Palazzo e del borgo di Caprarola, del lago di Bolsena e di Sant'Angelo in Vado, patria degli Zuccari (a tal proposito cfr. PASSINI 2020).

⁴⁰ *V'è un'altra porta...diffonde*: il cortile circolare, che connette i cinque lati del pentagono concepito dal Sangallo, accoglie al centro un mascherone in travertino per il deflusso dell'acqua piovana.

⁴¹ *Elide e Pisa*: l'Elide fu una regione greca del Peloponneso, entro cui sorgeva l'antica città di Pisa.

Scherzano co i rametti lor non parchi
la rosa, l'amaranto e 'l gelsomino.
Son dentro e fuor ben cento nicchi, dove
star deve una Minerva, un Marte, un Giove.⁴²

20

Sotto le loggie l'ingegnoso mastro⁴³
dai grandi appartamenti agiati e belli
compartir volse, e i muri d'alabastro
ornar di drappi e d'opre di pennelli.⁴⁴
Nel primo nasce Giove e 'l benigno astro
vince del padre i patti ingiusti e felli,
che viva la sua prole amata e cara
serba la madre e invola a morte avara.

21

Saturno de la frode non s'accorge,
che crede a Rea, né chieder vuol più avanti.⁴⁵
Ecco ne l'alta volta poi si scorge
de l'ampia sala il generoso infante,
a cui le mamme fortunate porge
la capra fra bel coro festeggiante
di vaghe ninfe, che l'accorta dea
lo diè in cura a Melissa e ad Amaltea.

⁴² *Qui sono di vago anfiteatro...un Giove*: il cortile è costituito da due porticati sovrapposti (il *vago anfiteatro*, appunto) su cui si aprono le porte di accesso al piano dei prelati. Lungo la parete circolare si staglia una fitta galleria di stemmi araldici (*l'arme di case illustri e gloriose*) relative alle casate, italiane e straniere, imparentate ai Farnese, mentre sulla volta a botte (*curvo cielo*), attribuita ad Antonio Tempesta, sono presenti vari affreschi a tema naturale, in linea con una prassi consueta nelle decorazioni di villa cinquecentesche.

⁴³ *ingegnoso mastro*: epiteto che indica il Vignola.

⁴⁴ *Sotto le loggie...pennelli*: dai due portici sovrapposti del cortile si aprono le porte di accesso al piano dei prelati e al piano nobile, ciascuno dei quali suddiviso in appartamenti estivi e invernali.

⁴⁵ *Nel primo nasce Giove...più avanti*: si tratta della Sala di Giove, una delle sale di rappresentanza del Palazzo, dislocata sul versante settentrionale del piano dei prelati e così denominata perché la volta è dipinta con scene relative all'infanzia di Giove.

22

Menan poscia di qua le ninfe fide
l'amata capra di ghirlande adorna
verso lo dio, che pargoleggia e ride
a la nutrice che da i paschi torna.
Là si vede ella fra le piante infide
lascivetta scherzando urtar le corna,
e restarne uno svelto⁴⁶ (ahi sorte acerba)
ch'ornar le ninfe poi di fiori e d'erba.

23

D'erba odorata e di soavi fiori
cinsere le ninfe il corno, e de' più grati
pomi l'empiro, e de' più ricchi onori
che dispensino i rami alti e pregiati;
così di frutti pien, sparso d'odori
celebrandol con versi alti et ornati
la cortese Amaltea (come si scorge)
al pargoletto alunno in dono il porge.

24

Ma Giove, poi che l'alto imperio tenne,
scacciato il padre misero e infelice,
e nel seggio celeste a seder venne,
fertile il corno fe' de la nutrice,
ed essa in cielo assunse, ove divenne
segno di stelle lucido e felice;
onde le ninfe altrove in terra assise
la contemplan là suso intente e fise.

25

Né solo all'or ch'al patrio seggio ascese,
preso lo scettro et il divino manto,
lo dio si dimostrò grato e cortese
a la sua capra, ch'ei la volse a canto.

⁴⁶ *restarne uno svelto*: riferito a un corno della capra che, secondo Ovidio (*Fasti*, V 115 sgg.), si ruppe mentre Giove lo cavalcava. Le ninfe Io ed Adrastea lo riempirono di frutta per il piccolo Giove; di qui la leggenda della *cornus copiae*.

Ma grazie illustri anco a le ninfe rese,
da cui nutrito fu con festa e canto;
fecondò il luogo e Caprarola il disse,
e chi ne fea signor di sua man scrisse.⁴⁷

26

Mostrano i lati de la sala augusta
alcuni antichi sacrifici e voti,
che far soleano ne l'età vetusta
a Giove e ad Opi i sciocchi sacerdoti.
Qui con Vulcano de la guerra ingiusta,
e de i superbi et orgogliosi moti
de' giganti ragiona il nume invitto,
che poscia fulminò nel gran conflitto.⁴⁸

27

Alfin di varie e vaghe prospettive
son le pareti inferior dipinte,
piene di statue e di figure vive
s'a gli occhi credi così ben son finte,⁴⁹
né di stupor son l'altre stanze prive,
che vagamente mostrano distinte
al variar de la superna sfera⁵⁰

⁴⁷ *Ma Giove...di sua man scrisse*: ancorché recente, la signoria farnesiana su Caprarola era già nidificata nel mito.

⁴⁸ *Ecco ne l'alta volta...conflitto*: Liberati illustra i soggetti principali, ideati dal Caro, relativi al mito della capra Amaltea, scoperta allegoria del borgo di Caprarola: nel riquadro centrale sono raffigurate Cibeles e le due ninfe, Melissa e Amaltea, che accompagnano la capra sul monte Ida; nel secondo Giove, che, assistito dalle ninfe, viene allattato dalla capra; nel terzo l'animale è raffigurato in cielo, trasformato da Giove in una costellazione. Le vele sono decorate da motivi a grottesca, al cui centro sono raffigurati episodi relativi al mito di Amaltea, come la rottura del corno e la sua trasformazione in cornucopia e l'immagine di Vulcano che offre a Giove lo scudo fatto con la pelle della capra.

⁴⁹ *Alfin di varie...finte*: sulle pareti della Sala di Giove sono presenti finte architetture e vedute prospettiche, tradizionalmente attribuite al Vignola (che risente del modello della peruzziana Sala delle Prospettive della Farnesina), entro cui sono dipinte statue allegoriche che dilatano illusoriamente lo spazio visivo.

⁵⁰ *al variar de la superna sfera*: ossia il ritmo delle stagioni, forse con ricordo retrostante di ANGUILLARA, *Metamorfosi*, I 23, 2: «facea, girando la superna sfera».

estate, autunno, verno e primavera.⁵¹

28

Nel ciel de l'anticamera ingemmato⁵²
è la stagion che 'l novell'anno apporta.
V'è Plutone e Proserpina da un lato
rapita e meza ancor tra viva e morta;
da l'altro Giove in toro trasformato,
che su 'l dorso per l'onde Europa porta;
di qua si vede il valoroso Alcide,
ch'Acheloo vince e di là i mostri ancide.⁵³

29

Segue colei che regge i mesi estivi
ne l'altra stanza, ove la dea sicana
qua mostra l'uso de le biade e quivi
riceve i doni placida et umana.
Là traendo da gli occhi amari rivi
cerca la figlia per via nova e strana;
qui cade co i destrier Fetonte audace,
il qual già (come è fama) nel Po giace.⁵⁴

30

Ne la seconda camera si vede
un giovine di pomi e d'uva grave,
ch'a la calda stagion ratto succede;
v'è Bacco infante e l'adornata nave,

⁵¹ *estate, autunno, verno e primavera*: l'appartamento estivo comprende quattro stanze in cui Taddeo Zuccari ha affrescato in termini allegorici le quattro stagioni contornate da raffinate ornamentazioni a grottesca.

⁵² *ingemmato*: hapax dantesco: «ond'io vidi ingemmato il sesto lume» (*Par.*, XX 17).

⁵³ *Nel ciel...ancide*: la prima stanza è dedicata alla Primavera, personificata al centro del soffitto. Nelle quattro sezioni laterali della volta sono inseriti altrettanti episodi mitologici collegati alla primavera: il *Ratto di Europa*, il *Ratto di Proserpina*, il *Combattimento di Ercole e del fiume Acheloo* e la metamorfosi di *Proteo*.

⁵⁴ *Segue colei...giace*: della Stanza dell'Estate Liberati descrive i riquadri mitologici sulle vele, mostrando tuttavia qualche difficoltà nella corretta decifrazione delle scene, poiché confonde Trittolemo (che prepara il terreno e sparge le sementi) con Cerere, che «mostra l'uso delle biade».

dopo in lieto trionfo ei si rivede.⁵⁵
 Qua vendicando l'opre infami e prave
 Atreo cuoce i tre figli, e le funeste
 membra dà in preda al perfido Tieste.⁵⁶

31
 Sta nella terza camera tremante
 il freddo verno, e turbini e procelle
 ne i campi fa cader dal ciel tonante,
 e d'un oscuro vel copre le stelle;
 gli uomini annega e le robuste piante
 co' i suoi ministri impetuosi svelle.
 Qui si vede anco un uom di pietà casso,
 ch'ignuda donna lega a un duro sasso.⁵⁷

32
 Siede a l'incontro l'altro appartamento
 di pari ampiezza e d'ordine simile,
 ma vario di pitture e d'ornamento,
 che mutò il buon pittor⁵⁸ disegno e stile,
 essendo tutto a dilettar intento
 col variar de l'opera gentile,
 onde fe' qui gli occhi contenti e paghi
 sol di grotteschi industriosi e vaghi.⁵⁹

⁵⁵ *Ne la seconda camera...si rivede*: le scene raffigurano in sequenza: la nascita di Bacco; il dio che naviga a vele spiegate verso Nasso dopo aver trasformato i marinai di Acete in delfini; il trionfo di Bacco di ritorno dall'India; Dioniso trucidato dai Titani e gettato in un calderone.

⁵⁶ *Qua vendicando...Tieste*: al suo ritorno ad Argo, Atreo finse di perdonare Tieste, gli uccise segretamente i tre figli imbandendo con la loro carne una cena alla quale invitò il padre. Quando questi si avvide dell'inganno fuggì inorridito.

⁵⁷ *Sta nella terza camera...duro sasso*: Eolo, re dei venti, solleva le nuvole facendo scatenare un diluvio. Nella facciata, all'ingresso della Stanza dell'inverno, si vede Vulcano che lega Borea, «vento dipinto in figura di uomo asciutto e robusto, che impedisce le piogge» (SEBASTIANI 1791: 26).

⁵⁸ *buon pittor*: con riferimento a Federico Zuccari.

⁵⁹ *Siede a l'incontro...vaghi*: simmetricamente a quello estivo si sviluppa l'appartamento invernale del piano dei prelati, formato da cinque stanze, tra cui la Sala dei Cigni riservata alle rappresentazioni teatrali. In questa area l'impianto decorativo è molto meno

33

Or tornando a le scale che v'ho detto,
nuovo stupor de' secoli novelli,
larghe e poco erte il nobile architetto⁶⁰
le fe' con nicchi adorni e fregi belli,
et accoppiò nel giro suo più stretto
colonne con lor basi e capitelli
tra ricchi balaustri e ben distinti
che son da torto cornicion recinti.

34

Onde, o fabro gentil,⁶¹ la forma avesti?
Dedalo non fu già, non Ctesifone⁶²
ché superato hai di gran lunga questi;
opra non è di Care⁶³ o di Menone.⁶⁴
Tu, Vignola immortal, credo il togliesti
da l'alte idee d'angelica magione,
e mostrasti qua giù primo con l'arte
de la beltà del ciel forse una parte.

35

Né lodar sol si de' l'architettura
e la man de l'artefice eccellente,
ma il vago e bello ancor de la pittura
in diversi color lieta e ridente,
ché varie fantasie sembra e figura,
e pasce e fura in un gli occhi e la mente.⁶⁵

accurato e consiste prevalentemente in motivi a grottesca, scene di sacrificio ed episodi mitologici allusivi alla gloria farnesiana.

⁶⁰ *nobile architetto*: ancora il Vignola

⁶¹ *fabro gentil*: sempre il Vignola che, indicato qui con epiteto squisitamente mariniano, Liberati si impegna a connotare in maniera sempre diversa, attraverso studiate *variatio-nes* sintagmatiche.

⁶² *Ctesifone*: architetto greco, ritenuto il disegnatore del progetto del tempio di Artemide ad Efeso.

⁶³ *Care*: Carete di Lindo, scultore greco, autore del Colosso di Rodi.

⁶⁴ *Menone*: al nome di Memnone fu associata, fin dall'antichità, una statua dalla natura prodigiosa, detta Colosso di Memnone, cui alludono PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXVI 58 e TACITO, *An.*, II 61.

⁶⁵ *Né lodar...mente*: allusione alle note dispute sul primato tra scultura e pittura.

Fra stupor, fra vaghezza e d'arte e d'opra
vassi a le loggie che s'aggiran sopra.

36

S'aggiran sopra l'altre con bel cinto
di balaustri e di cornici adorno,
fra colonne e pilastri, ond'è distinto
l'ordin de gli archi al minor cerchio intorno.
Il corridoro è in nuova guisa pinto.
Fan nova pompa al ricco alto soggiorno,
fra molte porte e ionicì lavori,
i dodici romani imperadori.

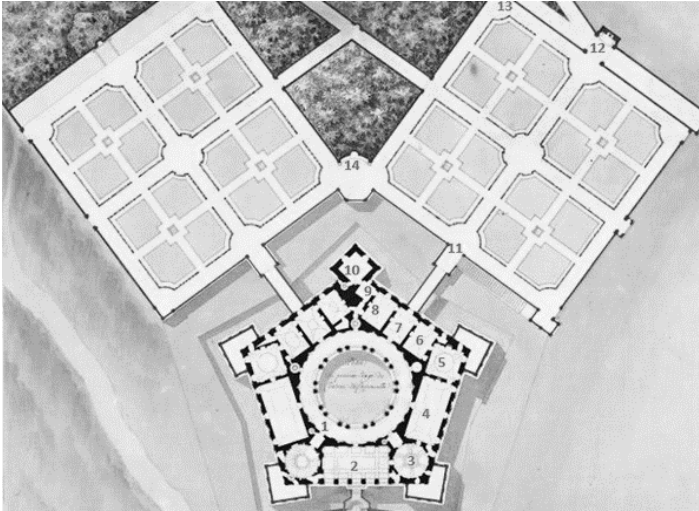
37

Risponde il pavimento suo giocondo
a le statue e pitture intorno sparte.
Altre lumache da la cima al fondo
son compartite con mirabil'arte,
ma girano in più stretto e picciol tondo,
agevolando l'uso ad ogni parte.
Quinci al regale albergo s'entra, dove
serba il palagio meraviglie nove.⁶⁶

Il fine della prima parte.

⁶⁶ *Or tornando a le scale...meraviglie nove*: la superba Scala Regia del Vignola affrescata da Antonio Tempesta fu progettata per collegare gli interrati, dove arrivavano le carrozze, con i piani superiori del palazzo. Essa ruota su trenta colonne doriche e ioniche di peperino sormontate da capitelli unite da una balaustra e da un cornicione su cui campeggia un bassorilievo con gigli farnesiani. Alcune analogie con la *descriptio* di Liberati in Vasari: «In su uno de' lati è girata, in forma tonda, una scala a chiocciola di palmi dieci nel vano degli scaglioni, e venti è il vano del mezzo, che dà lume a detta scala, la quale gira dal fondo per insino all'altezza del terzo appartamento più alto; 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 et altre fantasie, che la fanno essere cosa rara e bellissima» (VASARI 2021: 96). Allo scopo di anticipare l'iconografia del piano nobile, la volta e le pareti sono riccamente affrescate: la parete circolare è caratterizzata da paesaggi fantastici entro riquadri contenenti motivi a grottesca, mentre la cupola mostra un programma iconografico più articolato, dove una complessa allegoria delle virtù ruota intorno allo stemma cardinalizio dei Farnese. In tutta la sequenza poetica si noti l'impiego di un lessico architettonico in uso nel *Furioso* ariostesco.

PARTE SECONDA
Piano Nobile (parte) e Giardino Estivo



1. Deambulatorio (I, 36-37)

2. Loggia di Ercole (II, 2-13)

3. Cappella (II, 14-16)

APPARTAMENTO ESTIVO

4. Sala dei Fasti Farnesiani (II, 17-31)

5. Anticamera del Concilio (II, 32-40)

6. Camera dell'Aurora (II, 41-51)

7. Stanza dei Lanifici (II, 52-58)

8. Stanza della Solitudine (II, 59-73)

9. Gabinetto dell'Ermatena (II, 74)

10. Stanza del Torrione (II, 75-80)

GIARDINO ESTIVO (II, 81-94)

11. Statue segna-ora (II, 82)

12. Ninfeo di Venere (II, 87-89)

13. Fontana della Verginella (II, 90)

14. Fontana del Pastore (II, 91-93)

PARTE SECONDA

I

La reggia dove il prencipe risiede
divisa è in sale, camere e giardini;
lussureggiar per tutto ella si vede
d'opre più vaghe e di tapeti fini.
E quanto il sol le minor stelle eccede,
ch'a lo spuntar de' raggi matutini
le fa ratto sparir, tanto ogni stanza
le bellezze de l'altre adombra e avanza.

2

Ampia loggia nel mezo si dilata
del ricco albergo, ch'ugualmente il parte,
e mira sopra Caprarola amata
verso i sabini e i popoli di Marte,⁶⁷
et a pari è goduta e rimirata
e da vicina e da lontana parte.
Fan pavimento, e sembrano gioielli,
pinti quadretti rilucenti e belli.⁶⁸

3

Sorge da capo in un paese ameno
di bel mosaico dilettevol fonte,
che d'arbori odorati intorno è pieno,
dov'Amor dorme a piè di picciol monte;
l'erbe e i fior gli fan letto, e in molle seno
sostengon la lasciva e vaga fonte
due colombette, i cui fecondi rostri
irrigano i zafir, le perle e gli ostri.

⁶⁷ verso i sabini e i popoli di Marte: ossia, si rivolge verso la Sabina e verso Roma.

⁶⁸ *Ampia loggia...belli*: la loggia di Ercole, con cinque grandi finestroni a tutto sesto che si affacciano su Caprarola e sui possedimenti farnesiani. I *pinti quadretti* sono le maioliche del pavimento riccamente smaltato. Sulla loggia cfr. PARTRIDGE 1971-1972.

4

Scherzan da presso gli Amoretti lieti
 col dolce mormorio di spesse stille,⁶⁹
 mentre passa lo Dio ne i più secreti
 oblii del sonno l'ore alme e tranquille;
 e sopisce i pensier placidi e cheti,
 voto in tutto di dardi e di faville,
 ch'usano i sogni sparsi in varie torme
 tra l'amoroso stuol fin ch'egli dorme.

5

Siede nel basso un fanciullino ignudo,
 e di sembianza leggiadretta e bella,
 ch'anitra rauca incautamente crudo
 preme, e dal becco rampolleggia⁷⁰ anch'ella.
 Schermesi contra un bollo, e gli fa scudo
 la destra pargoletta e tenerella;⁷¹
 così fanno tra loro piacevol gioco
 il fanciullo, i rampolli et il suon roco.

6

Con novi scherzi d'ambo i lati a gara
 altri duo fanciulletti festeggianti
 versano l'acqua mormorante e chiara
 da l'urne lor d'umor sempre abbondanti.
 Questi un caval marin frenare impara,
 e concitare al corso i piè sonanti,
 quegli a guisa del musico Arione
 siede sovra un delfin, quasi il suo Adone.

7

In bianco vaso tutta l'acqua cade,
 poi con dolce susurro si diffonde

⁶⁹ *spesse stille*: cfr. TASSO, *Ger. lib.*, IV 76, 1: «Ma il chiaro umor, che di sì spesse stille».

⁷⁰ *rampolleggia*: 'rampolla'.

⁷¹ *destra pargoletta e tenerella*: cfr. TASSO, *Ger. lib.*, II 40, 1: «Tenera ancor con pargoletta destra».

in larga conca,⁷² e per segrete strade
passa di sotto e qual Alfeo s'asconde.
Imita un fonte, ch'a la calda estate
porga dolce ristoro d'ombra e d'onde
a piè di lieto colle, ove le ninfe
si bagnin spesso entro a le chiare linfe.⁷³

8

Ne la volta è dipinto il forte Alcide,
quando a' preghi de' cimini pastori
nascose il palo in terra; e poi che vide
vane lor forze audaci il trasse ei fuori,
e tosto l'onde gorgogliose e infide
rupper con sdegno da i rinchiusi umori.
S'accampa il lago, il boscareccio stuolo
a i monti fugge e nuota Alcide solo.

9

Gli alzarò dopo quei pastori un tempio,
di cui fin qui si veggono i vestigi.
V'è quando fe' co' i sassi il crudo scempio
d'Albione e 'l frate; e gli diè a i regni stigi,
u' dando a gli altri memorando esempio
pagaro il furto; e fin diero a i litigi,

⁷² *In bianco vaso...conca*: su questo passaggio Liberati sembra riadattare una sequenza della *Salmace* di Girolamo Preti, pubblicata per la prima volta nel 1608 (Bologna, Rossi, 1608): «Sbocca di grembo al poggio / di cristallino umor vena feconda, / che, con dolce susurro / lievemente cadendo / in conca di smeraldo, / di ruscelletto si trasforma in lago» (cito da PRETI 2005: 242).

⁷³ *Sorge da capo...chiare linfe*: la descrizione di Liberati della fontana murale eseguita tra il 1572 e il 1573 da Curzio Maccarone e decorata da maestranze attive in precedenza nella Villa d'Este di Tivoli risulta molto dettagliata e pone in rilievo, tra le consuete divagazioni mitologiche, i mosaici attribuibili al giovane El Greco, gli stucchi, le concrezioni calcaree e le statuette marmoree (ott. 3-4), in parte attribuibili a Giovanni Battista de' Bianchi, scultore e restauratore al servizio del cardinale Alessandro. L'acqua che sgorgava da un amorino dormiente (ott. 5) giungeva da un fiume rappresentato sul fondale, all'interno di un paesaggio proteso verso lo spazio della loggia, che ospita la raffigurazione di alcuni possessi farnesiani, contornato da putti e amorini in marmo intenti a versare l'acqua nel *bianco vaso*, due dei quali, prontamente descritti da Liberati, sono adagiati rispettivamente su un cavallo marino e su un delfino (ott. 6 e 7).

né gli giovò il valor grande e sovrano
ch'ebber dal padre dio de l'oceano.

IO

Nel famoso Lamone Ercole invitto
co' i prodi figli del marino nume
venne a quel memorabile conflitto,
dove a più dardi batter fe' le piume.
Ma pria che resti Borgione afflitto
et Albion senza la vita e 'l lume,
vista rotta la mazza e tratti i dardi
tentan l'ultima prova aspri e gagliardi.

II

Ciò visto Giove in disusata foggia
dietro a le spalle al generoso figlio
mandò de sassi impetuosa pioggia,⁷⁴
e con l'armento il tolse di periglio.⁷⁵
Son ne le parti basse de la loggia
molte terre e città soggette al Giglio,
oltra quattro paesi che vi furo
compartiti nel lungo e lieto muro.

⁷⁴ *impetuosa pioggia*: altro sintagma caro a Tasso (cfr. per esempio *Ger. lib.*, XIII 75, 7).

⁷⁵ *Ne la volta...periglio*: gli affreschi della volta a botte, realizzati da Federico Zuccari (1566-1569) e ultimati dal Bertoja (1569), sono incentrati sulla leggendaria creazione del Lago di Vico da parte di Ercole, il quale, invocato da pastori che lamentavano scarsità d'acqua per le loro greggi, piantò un palo nella terra per poi estrarlo e far sgorgare l'acqua che diede vita al lago. I pastori per riconoscenza eressero un tempio in suo onore, illustrato in un riquadro della volta che, ritraendo il Vignola, sottintende la costruzione del Palazzo di Caprarola. Il significato allegorico della scena, con il bagno di Ercole allusivo, secondo Partridge, al rito battesimale, è evidenziato dal giglio farnesiano posto sulla sommità dell'asta che Ercole conficca nel terreno, che richiama le opere idriche che il Gran Cardinale commissionò al Vignola al fine di regolare le acque del lago e poter rendere coltivabili i terreni limitrofi. Liberati illustra anche le due lunette dei lati brevi della volta, decorate con episodi tratti dal mito di Ercole allegoricamente assimilabili alla recente storia farnesiana: sulla sinistra, Albione e Berghione che rubano il gregge di Ercole alludono ai tentativi di Giulio III e Carlo V di sottrarre Parma e Piacenza al casato, mentre sulla destra la pioggia di sassi lanciati da Giove per scacciare i due ladroni simboleggia la vittoria dei Farnese ottenuta con l'aiuto di Dio.

12

In un ride un'allegra primavera
con boschi, piagge, augelli, onde, erbe e fiori.⁷⁶
Van seguitando or questa or quella fera
co' i can veloci i vaghi cacciatori.
Fuggono lepri e cervi a schiera a schiera.
Solo vi chiedi i strepiti e i romori:
arde là Troia, e fere con terrore
la fiamma a' riguardanti gli occhi e 'l core.

13

Altrove appare un mar, che 'l seno ondos⁷⁷
quasi ingombrato ha di spalmati legni.⁷⁸
Orrido luogo è alfin da neve ascoso,
ch'ancor turba Aquilon con fieri sdegni.⁷⁹
D'incontra al fonte ameno e diletto,
a' più belli spettacoli e più degni,
s'entra ne la cappella, ove la corte
oltra di questa a orar va per due porte.

14

Tondo è il suo corpo e tutto vago e ornato
de sacre istorie, getti e fregi d'oro.
V'è il nostro Redentor pinto da un lato,
sparso ha d'intorno il suo diletto coro.
Di sopra a mano a man splende il beato
martirio, onde quei santi afflitti foro.
Nel ciel ben compartito ne vien mostro

⁷⁶ con boschi, piagge, augelli, onde, erbe e fiori: elencazione sul modello petrarchesco di *Rvf*, CCCIII 5.

⁷⁷ seno ondos: altro sintagma tassiano (*Mondo creato*, V 699).

⁷⁸ spalmati legni: s'intendono le imbarcazioni spalmate di pece, quindi atte alla navigazione, con scoperta ripresa di PETRARCA, *Rvf*, CCCXII 2 («né per tranquillo mar legni spalmati»).

⁷⁹ Son ne le parti basse...fieri sdegni: le pareti della loggia, che ospita le vedute prospettiche dei principali possedimenti farnesiani, arricchiscono il panorama reale visibile dai finestroni riproducendo i borghi del Ducato di Castro e le capitali del Ducato di Parma e Piacenza. Nella superficie restante sono raffigurate con attributi specifici le quattro stagioni in altrettanti riquadri sinteticamente descritti da Liberati.

Dio, che crea il mondo e 'l primo padre nostro.

15

Noè, l'arca, il diluvio e Abraam fedele
v'è, che sacrificar vuole il figliuolo;
Mosè, che co' i seguaci d'Israele
passa il Mar rosso e scampa dal rio stuolo;
David unto dal vecchio Samuele,
onde sentio Saul sì grave duolo;
poi da i vinti idumei prender si vede
ricchi tributi in eminente sede.⁸⁰

16

Sopra le porte del sacrato ostello⁸¹
v'è il gran Gregorio ad altri studi fiso;
quel che finio nel foco il suo flagello,
quel che tra sassi vide il Paradiso.
Risponde al cielo figurato e bello
in ogni parte il suol ricco e diviso
in gigliati quadretti,⁸² che cosparti
sono in gran copia in tutte l'altre parti.⁸³

⁸⁰ *D'incontra al fonte...eminente sede*: dalla porta dirimpetto alla fontana murale si accede alla Cappella circolare affrescata nel 1567 da Federico Zuccari e aiuti, collocata tra le due sale principali del Palazzo, quella dedicata ad Ercole e quella dei Fasti Farnesiani. Qui Liberati seleziona i soggetti secondo una gerarchia di valore e funzione delle immagini: descrive prima l'affresco del Cristo deposto posizionato davanti all'altare e poi la sequenza di *sacre istorie*, tratte dall'Antico Testamento, presenti nel tondo al centro della volta a cupola e nei sei medaglioni circostanti, inquadrati entro cornici a stucco: «Nel mezzo e nel più alto è dipinto Iddio Padre che crea l'Universo. Più basso nei medaglioni con stucchi rilevati si vede la creazione di Eva; il Diluvio universale; il Sacrificio di Abramo; la Sommersione di Faraone nel Mar Rosso con tutto l'Esercito; Davidde unto Re da Samuele Profeta e finalmente lo stesso Re d'Israello in Trono che esigge i Tributi dai Popoli a lui soggetti» (SEBASTIANI 1791: 34).

⁸¹ *sacrato ostello*: 'rifugio consacrato a Dio'.

⁸² *gigliati quadretti*: il riferimento è ai gigli farnesiani che arricchiscono il pavimento della Cappella, descritto quale proiezione del soffitto (*Risponde al cielo...*).

⁸³ *Sopra le porte...laltre parti*: nella descrizione cursoria dell'iconografia parietale, Liberati si focalizza sulle tre lunette al di sopra delle porte, effigianti Gregorio Magno (Liberati allude all'attributo del libro ma non a quello della colomba), San Lorenzo e Santo Stefano, con i rispettivi strumenti del martirio, la graticola (*quel che finio nel foco il suo flagello*) e le pietre (*quel che tra sassi vide il Paradiso*).

17

Quinci ne la magnifica e reale
sala si va del primo alloggiamento,
oltra l'altra sua porta principale,
che gli fe' il mastro a tutti gli agi intento.
Piena è di stucchi ed oro, ma prevale
de le pitture il nobile ornamento,
ove vien mostra de' farnesi eroi
l'antica stirpe e i chiari gesti suoi.

18

Tra questi semidei così ben finti,
come avria fatto Apelle al tempo antico,
l'uno a specchio de l'altro son depinti
Filippo re d'Iberi e 'l Franco Enrico,
che da proprio valor, da virtù vinti
a i farnesi guerrier l'animo amico
mostrarò ora con l'opra, ora co' i premi,
contra fortuna e contra i casi estremi.⁸⁴

19

L'arme antica farnese i suoi bei gigli
ispiega in maggior copia in su la volta,
ch'a nove e a sei da più moderni figli
fu con novel disegno poi raccolta.
Mirasi come l'elmo all'ora pigli,
e l'alicorno, che nel collo avolta
ha la benda di vel,⁸⁵ premio ch'avea
da una donna regal partenopea.⁸⁶

⁸⁴ *Quinci ne la magnifica...casi estremi*: Liberati avvia la lunga sequenza ecfrastica sulla *magnifica e reale sala* destinata alla celebrazione dell'*antica stirpe*, affrescata da Taddeo Zuccari tra il 1562 e il 1565, accennando ai ritratti di Filippo II di Spagna ed Enrico II di Francia, entrambi legati alla storia dei Farnese, collocati in due ovali posti al centro delle pareti corte.

⁸⁵ *benda di vel*: si notino le consonanze con un passo della relazione dell'Arditio, che leggo in ORBAAN 1920: «In cima all'arme una banda di velo al corno, che fu donata ad uno di casa Farnese da una regina di Napoli per essersi portato valorosamente in una impresa».

⁸⁶ *L'arme antica...partenopea*: si procede con l'ecfrasi della monumentale volta a specchio della Sala suddivisa da cornici di stucco che ripropongono l'emblematica farnesiana: il

20

Vedesi Pietro d'arme rilucente,
 ch'a difender la Chiesa in fretta corre
 e con tumultuaria e poca gente
 in Toscana a i nemici si va a opporre;⁸⁷
 dove qual turbo ne la bruma algente⁸⁸
 gli urta, li rompe e per lor campo scorre
 vincitor, e redifica il castello
 di Cosa, ch'or lo dicono Orbitello.⁸⁹

21

V'è poi Piernicolò quando a la Chiesa
 Bologna afflitta da l'assedio rende.⁹⁰
 Altrove è un altro Pietro, che l'impresa
 contra pisani per Fiorenza prende;
 e molta gente in quella guerra presa
 col duce lor ne le nemiche tende
 mena cattiva e incatenata avanti,
 mentre egli entra in Fiorenza trionfante.

22

Né solo ei va del suo trionfo altiero,
 ma ricca statua l'erge il popol grato;⁹¹

riquadro centrale mostra l'antico stemma feudale dei Farnese, uno scudo con gigli azzurri sormontato da un elmo d'argento rabescato d'oro con un cimiero a forma di unicorno.

⁸⁷ *Vedesi Pietro...opporre*: calco pedissequo di un'ottava ariostesca sul padiglione nuziale di Cassandra in *Orl. fur.*, XLVI 96, 1-4: «Vedesi altrove in arme relucente, / ch'ad aitar la Chiesa in fretta corre; / e con tumultuaria e poca gente / a un esercito instrutto si va a opporre». Per il dato storico cfr. VILLANI, *Cronica*, XI 45 sgg.

⁸⁸ *bruma algente*: 'inverno gelido'; cfr. PETRARCA, *Rvf.*, CLXXXV 8 («foco che m'arde a la più algente bruma»).

⁸⁹ *Vedesi...Orbitello*: secondo uno schema consueto, Liberati inizia a descrivere il ciclo di affreschi della volta, una cui scena raffigura Pietro Farnese che, a capo della cavalleria pontificia, sconfigge l'esercito ghibellino nel 1100 e fonda Orbetello.

⁹⁰ *V'è poi...rende*: Pier Nicola Farnese, che liberò Bologna nel 1361 (cfr. VILLANI, *Cronica*, IX 77).

⁹¹ *Altrove...popol grato*: un'altra impresa politico-militare del casato, con Pietro Farnese che, in veste di generale della Repubblica fiorentina, entra trionfante a Firenze nel 1362 dopo aver catturato il comandante delle truppe pisane. Senza instaurare alcun nesso con quanto raffigurato nell'affresco, Liberati allude alla statua equestre (*ricca statua*) che i

e poi che d'anni grave il cavaliere
passò di questa vita a miglior stato,
a lui succede il suo fratel Raniero,
chiamato da quell'inclito senato;
ed ei si mostra pur guerriero invitto,
o ch'a piedi o a caval venga in conflitto.⁹²

23

Indi in un altro quadro appare un Guido,
ch'al camin dritto Orvieto guida e regge,
et a' sediziosi dar fa il grido,
e la cittade modera e corregge,
quando Pluton dal suo fetido nido
venne a corromper la fraterna legge,
e tra le parti guelfe e gibelline
suscitò gli odi e guerre cittadine.⁹³

24

In altra parte de la sala pinto
Ranuccio, l'avo del gran Paolo, appare
armato tutto e orribilmente accinto
ad imprese magnanime e preclare.
Onde non fu mai ne le giostre vinto,
o ne le guerre sanguinose e chiare,⁹⁴
e sol fra i duci, ch'a quel tempo foro,
meritò il premio de la Rosa d'oro.

25

Qui fallo Eugenio sommo capitano,

fiorentini vollero dedicare a Pietro Farnese, andata completamente distrutta durante l'alluvione del 1966 in quanto realizzata in legno, gesso e cartapesta. Del monumento funebre eretto in Duomo, di cui la statua era parte, non resta che l'arca marmorea, ricavata da un sarcofago romano.

⁹² *e poi che d'anni...in conflitto*: l'elezione di Raniero Farnese a generale fiorentino nel 1362 a seguito della morte di Pietro.

⁹³ *Indi...guerre cittadine*: si descrive la scena della volta collocata sul lato corto adiacente alla Cappella, raffigurante Guido Farnese, vescovo di Orvieto, che restituisce la pace alla città dopo aver mediato tra le fazioni rivali di guelfi e ghibellini.

⁹⁴ *chiare*: 'gagliarde'.

e de la santa Chiesa difensore
vedesi in Pierluigi più lontano
Paolo per rinovar l'istesso onore.⁹⁵
Altrove Carlo appare e 'l re romano,
ch'Alessandro il figliuol d'alto valore
ricevono in Vormazia per l'impresa
contra i nemici de l'istessa Chiesa.⁹⁶

26

Di qua si vede armato il generoso
Carlo, ch'un grosso essercito conduce.
Seco è di nuovo il prence glorioso
con Ottavio il fratello inclito Duce.
Egli un drappel superbo e valoroso
di cavalier d'Italia seco adduce,
ch'appo il Danubio poi con onor molto
l'imperador difese in fuga volto.⁹⁷

27

Di là prende per moglie il duca egregio
del sacro Sir la generosa figlia.
Fa pompa intorno un scelto e bel collegio
d'uomini e donne di real famiglia.
Ecco Orazio più qua, ch'al sangue regio
s'unisce e la gentil Diana piglia.
Enrico auspice è qui; da l'altro canto

⁹⁵ *In altra parte...onore*: Liberati descrive l'ultima scena della volta raffigurante Ranuccio Farnese, nonno di Paolo III, che nel 1435 viene insignito della rosa aurea da parte di papa Eugenio IV e nominato generale dell'esercito pontificio. Della medesima nomina, tributata nel 1535 da Paolo III, avrebbe goduto Pier Luigi Farnese, rappresentato nella parete corta con il camino.

⁹⁶ *Altrove Carlo...Chiesa*: si tratta di un pannello sulla parete lunga che riprende l'incontro a Worms nel 1544 tra il cardinale Alessandro e Carlo V.

⁹⁷ *Di qua si vede...fuga volto*: Liberati inizia a descrivere gli affreschi che si fronteggiano sui lati lunghi della sala; in questo passaggio si descrive la spedizione nel 1546 dell'esercito pontificio al comando del cardinale Alessandro e di suo fratello Ottavio a sostegno delle truppe imperiali di Carlo V nella guerra contro i principi luterani.

celebra Paolo il matrimonio santo.⁹⁸

28

Vedesi altrove, ma più giovanetto,
con rosso e lungo manto d'or fregiato,
che de l'imperial Roma prefetto
dal prudente pontefice è creato.
Già d'alta speme glorioso effetto
era da i nostri secoli aspettato,
ma salì,⁹⁹ prevenendo gli anni gravi,
a l'eterno trionfo appresso a gli avi.¹⁰⁰

29

Là, sotto un baldachin di seta e d'oro,
dentro Parigi il re Francesco accoglie
Carlo pomposamente, e va tra loro
misto l'eroe de le purpuree spoglie.¹⁰¹
Colà si rappresenta un concistoro,
dove, interposte omai l'ingiuste voglie

⁹⁸ *Di là prende...santo*: vengono focalizzate le due scene presenti sulla parete corta adiacente alla Cappella, poste ai lati del ritratto di Filippo II, che raffigurano sulla sinistra il matrimonio del 1539 tra Ottavio Farnese, duca di Camerino, e Margherita d'Austria, figlia dell'imperatore Carlo V, con la protezione di Paolo III; sulla destra il re di Francia Enrico II di Valois che nel 1552 concede in moglie sua figlia Diana a Orazio Farnese, duca di Castro.

⁹⁹ *ma salì*: Liberati allude qui alla morte precoce di Orazio (1532-1553).

¹⁰⁰ *Vedesi altrove...avi*: senza offrire precise indicazioni spaziali sulla disposizione degli affreschi, Liberati volge lo sguardo sull'altra parete corta, sul lato della Sala del Concilio, che riprende un altro episodio della vita di Orazio Farnese, la sua nomina a prefetto di Roma nel 1547. La targa soprastante reca tuttavia un'iscrizione che rimanda a una data differente («PAVLVS III PONTIFEX MAXIMVS / HORATIVM FARNESIVM NEPOTEM / SVMMAE SPEI ADOLESCENTEM / PRAEFECTVM VRBIS CREAT / ANNO SALVTIS MDXXXIIX»; 'Paolo III papa nomina prefetto dell'Urbe il nipote adolescente di grande speranza Orazio Farnese nell'anno di grazia 1538'), forse a causa di una svista prodotta nel corso dei restauri intervenuti nel tempo, probabilmente quelli promossi dal cardinale Troiano Acquaviva negli anni Trenta del Settecento che riguardarono in particolar modo la Sala dei Fasti Farnesiani. Ringrazio Adele Trani per le indicazioni fornitemi a riguardo.

¹⁰¹ *Là, sotto...spoglie*: lo sguardo si sposta ora sulla parete lunga, lato cortile, di cui il poeta descrive, con una cursoria nota ecfratica relativa agli ornamenti del baldacchino, il dipinto di destra, raffigurante l'ingresso trionfale a Parigi del cardinale Alessandro (*l'eroe de le purpuree spoglie*) e di Carlo V preceduti da Francesco I a cavallo.

di Giulio, Parma da lui stesso prende,
et ad Ottavio poi la porge e rende.¹⁰²

30

La sala queste istorie ha in sé raccolte
con sì rara eccellenza di pittura,
che l'infinite effigie,¹⁰³ che da molte
parti venute son con molta cura,
paiono natural, non che sian tolte
da l'arte imitatrice a la natura.
Direste ch'elle spirano e, se prive
non fossero di voce, che son vive.¹⁰⁴

31

Seguon la gloria alfin de i guerrier santi
la pia religion, l'inclita Roma.
V'è la grave Prudenza, e scorge avanti
tutti i successi e 'l cieco furor doma,
l'onor fastoso e pien d'alteri vanti;
la Fama, che tra questi essalta e noma
il domator de' belgi,¹⁰⁵ anzi de' mostri,
e i dui lumi del mondo a i tempi nostri.¹⁰⁶

¹⁰² *Colà si rappresenta...rende*: si transita sull'altra parete lunga, sul lato esterno, alla cui destra si trova l'affresco che riproduce la consegna nel 1550 del ducato di Parma da parte di Giulio III al Gran Cardinale, che a sua volta la restituisce al fratello Ottavio.

¹⁰³ *infinite effigie*: Liberati allude ai ritratti di cui si avvalsero i pittori per rappresentare i personaggi raffigurati nelle diverse scene. Così l'Arditio in ORBAAN 1920: «tutti gli uomini principali di questa sala sono ritratti così bene, che non è huomo che non li riconosca [...] havendo fatto venire i ritratti loro di Francia, di Spagna e d'altre provincie et luoghi».

¹⁰⁴ *paiono natural...vive*: si esplicita qui la consueta tensione dialettica tra natura e arte, *topos* della letteratura artistica.

¹⁰⁵ *domator de' belgi*: Alessandro Farnese (1545-1592), figlio di Ottavio Farnese e Margherita d'Austria, III duca di Parma e Piacenza, IV duca di Castro, tra i più importanti capitani del XVI secolo, governatore delle Fiandre dal 1578.

¹⁰⁶ *Seguon la gloria...tempi nostri*: la descrizione del ciclo pittorico della sala volta a celebrare la grandezza della famiglia Farnese si conclude con l'indicazione delle figure allegoriche presenti nei quadrati e negli ovali della volta che circondano lo stemma di famiglia (Sovranità spirituale, Sovranità temporale, Valore e Fama) e dell'allegoria di Roma dipinta al centro della parete lunga.

32

L'anticamera poi solo contiene
alcuni fatti illustri e singolari
di Paolo Terzo, ch'ancor vive e tiene
il primo luogo tra i Pastor preclari.
Egli prima insegnò come s'affrene
l'ingorda fame de' signori avari,¹⁰⁷
indi impararo imperadori e regi
come la Chiesa più s'onori e pregi.¹⁰⁸

33

Nel mezo della volta è incoronato,
ove gioir vedrai Roma felice;
siede più a basso in foglio alto et ornato
quando in Civitavecchia ei benedice
l'armata imperial che, debellato
il crudo Trace, torna poi vittrice.
Contra l'istesso qua di spoglie carco
fa lega con l'imperio e con San Marco.

34

D'incontro il Santo Padre poi si vede
de le pontifical sue spoglie adorno
seder nel Vaticano in alta Sede,
cinto da tutti i cardinali intorno;
che 'l superbo britanno da la fede
nostra rilasso con suo danno e scorno
smembra da gli altri re di Santa Chiesa,
gettando in terra una facella accesa.

¹⁰⁷ *l'ingorda fame de' signori avari*: è ricordo dell'incipit del canto XLIII del *Furioso*: «O
esecrabile Avarizia, o ingorda fame d'avere [...]»

¹⁰⁸ *L'anticamera poi...pregi*: dalla Sala dei Fasti Liberati accede all'Anticamera del Concilio, una sala quadrata che amplifica il tema dell'esaltazione dinastica celebrando le maggiori imprese di papa Paolo III Farnese, tra cui, appunto, la convocazione del Concilio tridentino. Le virtù personificate in figure femminili collocate sopra le porte sono state suggerite da Annibal Caro e Fulvio Orsini, le scene storiche e i testi delle iscrizioni furono progettati da Onofrio Panvinio; il ciclo di affreschi fu opera di Taddeo Zuccari (1562-63) con la probabile partecipazione di Antenore Ridolfi.

35

Ma non furo sì perversi et ostinati
 gli alteri et iracondi perugini,
 che da la Santa Sede ribellati
 spezzaro alfin i cuori adamantini;
 come più qua si vede, ove gittati
 stanno a i piè del gran Padre umili e chini,
 che gli riceve in grazia e col suo nume
 la cecità li toglie e rende il lume.¹⁰⁹

36

Ne le quattro facciate inferiori,
 u' grande al natural quasi è ritratto,
 v'è quando Carlo ad uso de' maggiori
 riceve in Roma con piacevol'atto;
 all'or, che porta i trionfali allori
 da Tunisi da lui preso e disfatto,
 se ben pugnato fu da l'altra parte
 con assai fiero e sanguinoso Marte.¹¹⁰

37

Dopo in Niza raccheta i sdegni e l'ire¹¹¹
 tra 'l prode imperadore e 'l re de' Galli,
 e frena d'ambedui l'invitto ardire,

¹⁰⁹ *Nel mezzo della volta...rende il lume*: Liberati accenna alle decorazioni pittoriche della volta a specchio, partendo dal dipinto centrale che mostra l'incoronazione pontificale di Paolo III, e continua elencando i soggetti presenti nei quattro riquadri delle vele, riguardanti altrettanti episodi salienti del suo pontificato nel seguente ordine: Paolo III benedice nel 1535 l'*armata imperial* di Carlo V in partenza dal porto di Civitavecchia per Tunisi; promuove la lega contro i Turchi composta da Carlo V, Venezia e lo Stato della Chiesa; scomunica nel 1536 Enrico VIII d'Inghilterra per aver ripudiato la moglie Caterina d'Aragona e sposato Anna Bolena; accoglie la richiesta di perdono degli ambasciatori di Perugia, ribellatasi per l'imposizione della tassa sul sale nel 1540.

¹¹⁰ *Ne le quattro facciate...Marte*: il poeta elenca i soggetti dei quattro quadri storici posti al centro delle pareti, separate tra loro da finte colonne progettate dal Vignola; in questa ottava è descritto l'affresco della parete confinante con il camino, che raffigura Paolo III in trono che nell'aprile 1535 riceve a Roma Carlo V di ritorno dalla trionfale spedizione di Tunisi del 1534.

¹¹¹ *raccheta i sdegni e l'ire*: cfr. PETRARCA, *Rvf*, CCLXX 34: «cantando, d'acquetar li sdegni et l'ire».

ond'amici e benigni a un tempo falli.
E gli odi de le guerre fa sopire,
e 'l gran furor de fanti e de' cavalli,
interrompendo il fin sanguigno e reo,
qual già seguì tra Cesare e Pompeo.¹¹²

38
Qui chiama il gran Collegio il sacro veglio,
fissando nel futuro il suo pensiero,
con provido saver quasi in un specchio
Marcello, Giulio, Paolo e Pio severo.
E credo disse fra sé stesso: «io scelgo
or voi per successori al sommo impero»,
pien di spirto profetico e divino,
e del voler del ciel vero indovino.¹¹³

39
Mostrane alfine il figurato muro
aperto il Tridentin Concilio santo,
dove tutti i prelati e padri furo
di più rara dottrina e maggior vanto
per insegnare al secolo futuro
il divin culto già corrotto tanto
da la prava licenza, e per tor via
molte scuole d'errori e d'eresia.¹¹⁴

40
Cingono intorno i quadri e le cornici

¹¹² *Dopo in Niza...Pompeo*: si procede alla descrizione della parete che confina con la Sala dei Fasti, su cui è immortalata la pace stipulata a Nizza nel 1538 tra Francesco I di Francia e l'imperatore Carlo V (novelli Cesare e Pompeo) favorita dalla cruciale mediazione diplomatica di Paolo III, raffigurato dietro ai due rivali che si stringono la mano.

¹¹³ *Qui chiama...indovino*: si tratta del soggetto della scena dipinta tra le due finestre, che rappresenta Paolo III in trono mentre nomina i cardinali che gli succederanno al soglio pontificio: Marcello Cervini (Marcello II), Giovanni Maria Ciocchi del Monte (Giulio III), Gian Pietro Carafa (Paolo IV) e Giovanni Angelo Medici (Pio IV).

¹¹⁴ *Mostrane alfine...d'eresia*: sulla parete confinante con la Camera dell'Aurora, di fronte alle due finestre, è rappresentata l'inaugurazione da parte di Paolo III del Concilio di Trento.

quelle virtù ch'a l'opre altere e dive
 sogliono esser ministre, ed i felici
 successi accompagnar, che 'l ciel prescrive.
 Lascio de' getti i fregi e gli artifici,
 di cui ne son pur l'altre stanze prive,
 ma tengono nascose le pareti
 più basse da cortine e da tapeti.¹¹⁵

41
 Segue la prima camera, secreta
 Stanza del Sonno¹¹⁶ di silenzio piena,
 ove per l'alto ciel ver l'alba lieta
 notte il carro stellato in giro mena,¹¹⁷
 di papaveri cinta e d'ombra cheta,
 e cade in mar, che si discerne a pena;
 tien ne le man la Morte e de la Morte
 il Sonno lusinghevole consorte.

¹¹⁵ *Cingono intorno...tapeti*: qui Liberati accenna all'apparato allegorico che correda il ciclo pittorico e alle pareti delle altre stanze, coperte da paramenti di seta o di cuoio.

¹¹⁶ *Stanza del Sonno*: dall'Anticamera del Concilio si accede all'appartamento estivo, che ospita gli ambienti privati, le cui decorazioni pittoriche si concentrano soltanto sulla volta, allo scopo di lasciare libere le pareti per tendaggi o arazzi. La prima stanza che incontra Liberati è la Camera dell'Aurora, adibita a camera da letto del cardinale, affrescata tra il 1563 e il 1565 da Taddeo Zuccari, che seguì in larga parte le puntuali disposizioni di Annibal Caro affidate a una lettera all'artista del 2 novembre 1562 (cfr. *Introduzione*). La narrazione dello spazio decorativo inizia con l'allegoria della Notte, che con il manto oscuro e con le ali spiegate siede su un carro di bronzo trainato da cavalli, tenendo in braccio due gemelli, l'uno, bianco, che rappresenta il sonno, l'altro, nero, quale allegoria della morte (queste le parole del Caro: «Abbia la carnagione nera, nero il manto, neri i capelli, nere l'ali e queste siano aperte come se volasse; tenga le mani alte e dall'una un bambino bianco che dorma per significare il Sonno, dall'altra un altro nero, che paia dormire e significhi la Morte, perché de ambidua questi dicesi esser madre»). Si prosegue narrando nel dettaglio l'articolata iconografia allegorica che vede al centro della scena il Crepuscolo che rivolge due fiaccole verso la Notte e l'Aurora, con ai lati Selene posta su un carro tirato da buoi ed Ermete con il caduceo. Nelle sezioni intorno all'ovale sono riprodotti personaggi e scene di carattere mitologico allusivi al sonno e ai sogni dettagliatamente descritti in SEBASTIANI 1791: 43-49.

¹¹⁷ *notte il carro stellato in giro mena*: l'allegoria della pace notturna è rievocata qui attraverso un calco petrarchesco da *Rvf*, CLXIV 3: «Notte il carro stellato in giro mena».

42

Dormir si vede qui la Quietè lassa
tra 'l vecchio Atlante e 'l dio del mare ondoso,
et in spelonca assai remota e cassa
di luce¹¹⁸ giace il Sonno neghittoso,
sì Lete un ramo appo al suo letto passa;
ei l'oblio versa, e vola mostruoso
stuolo de sogni co' i tre figli intorno
fuor de l'uscio d'avorio¹¹⁹ e quel di corno.¹²⁰

43

Incontro è Brizo,¹²¹ la sagace dea
de' sogni a' piè d'un antico olmo assisa,
come a punto è descritta la Cumea,
che dava fuor gli oracoli in tal guisa.
Ma pria che dia risposta o buona o rea,
gli occhi e la mente ad un suo libro affisa.
Varia gente la sorte in tanto attende,
e da la bocca sua dubbiosa pende.

44

Questi i Lemurii sacrifici fanno,¹²²
ond'ì spirti scacciò l'antica etate,
scalzi d'intorno a grande albergo vanno,
tenendo al cielo ambe le mani alzate.
Alcuni al rame arguto il suono danno

¹¹⁸ *cassa di luce*: 'priva di luce'; cfr. PETRARCA, *Rvf*, CCXCIV 6: «Amor de la sua luce ignudo et casso».

¹¹⁹ *uscio d'avorio*: cfr. PETRARCA, *Rvf*, CCCXXV 17: «d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro».

¹²⁰ *fuor de l'uscio d'avorio e quel di corno*: Liberati evoca le due Porte del Sonno descritte da OMERO, *Od.*, XIX 562-567 e poi da VIRGILIO, *Aen.*, VI 893-897.

¹²¹ *Brizo*: dea dei vaticini e interprete dei sogni, rappresentata da Zuccari, secondo le indicazioni di Caro, come la Sibilla Cumea.

¹²² *Questi i Lemurii sacrifici fanno*: queste le indicazioni di Caro allo Zuccari: «Nel resto del vano del medesimo finestrone si faccia un'istoria, e sia quella de' sacrifici Lemurii che usavano di far di notte per cacciare i mali spiriti di casa. Il rito di questi era con le man lavate e con i piedi scalzi andare attorno spargendo fava nera, rivolgendosela prima per bocca e poi gittandosela dietro le spalle, e tra questi erano alcuni che sonando bacini e cotali instrumenti di rame, facevano romore» (CARO 1957-1961: III, 136).

con murmure et orror di note usate,
e fave negre che già in bocca avieno
gettano indietro a la gran madre in seno.

45

Erra con l'arco in man la vaga luna
su 'l carro, che tirato è da dui tori,
e squarcia il fosco manto a l'aria bruna,
spargendo per la notte i suoi splendori.¹²³
Poi verso Endimion corre importuna
a sfogar seco gli amorosi ardori,
ch'in alto monte addormentato giace
e sprezza il don ch'altrove Pan gli face.¹²⁴

46

Con ghirlande di rose ecco l'Aurora,
d'ostro e d'oro vestita esce dal Gange;¹²⁵
già lampeggiando le cresse onde indora,
che lievemente una dolce aura frange,
e le contrade d'Oriente infiora.
Titon la mira, e si consuma et ange.
S'ange la Vigilanza agile e presta,¹²⁶
che dopo i lumi del mattin s'è desta.

¹²³ e *squarcia...splendori*: eco di un passo di TASSO, *Ger. lib.*, V 60, 5-6: «[...] quando stendendo il fosco manto / la notte in occidente il dì chiudea».

¹²⁴ *Erra con l'arco...Pan gli face*: anche la triangolazione tra Luna, Endimione e Pan era stata puntualmente ideata dal Caro: «L'attitudine de la luna deve esser di mirare di sopra dal cielo de l'ovato verso il corno de la stessa facciata che guarda il giardino, dove sia posto Endimione suo amante, e s'inchini dal carro per baciario, e non si potendo per l'interposizione del ricinto lo vagheggi, e l'illumini del suo splendore. Per Endimione, bisogna fare un bel giovine pastore e pastoralmente vestito; sia adormentato a' piè del monte Lamio. Nel corno poi de l'altra parte sia Pane, dio de' pastori, innamorato di lei, la figura del quale è notissima. Poneteli una siringa al collo, e con ambe le mani stenda una matassa di lana bianca verso la Luna, con che fingono che s'acquistasse l'amor di lei, e con questo presente mostri di pregarla che scenda a starsi con lui» (CARO 1957-1961: III, 136).

¹²⁵ *Con ghirlande...Gange*: variazione sul mito d'Aurora che riadatta ARIOSTO, *Orl. fur.*, XIII 43, 5-7: «e quindi, poi ch'uscì con la ghirlanda / di rose adorna e di purpurea stola / la bianca Aurora [...]».

¹²⁶ *Vigilanza agile e presta*: ricordo della coppia aggettivale dantesca relativa alla lonza «leggera e presta» (*Inf.*, I 32).

47

Usa abito succinto, il qual traspare,¹²⁷
e 'l crin nasconde sotto un chiaro elmetto.
Ne la man tiene un'asta ad ogni affare
pronta e spedita con ardente affetto.
Ella in un capo de la stanza appare
fra Titon, che se 'n giace in aureo letto,
e Cefalo, che Procri amando fugge
la bella Aurora, che per lui si strugge.

48

Volan dinanzi l'auree rote l'Ore,
vaghe fanciulle con raccolte stole,
che van spargendo fra l'incerto albore
vermiglie rose e pallide viole,
ove il ciel veste di novel colore
il crepusculo, anch'ei nunzio del sole,
che con due faci ne i celesti campi
sparge volando i tremolanti lampi.

49

Si vede anco nel ciel Mercurio errante,
ch'in ogni parte il volto e gli occhi gira,
et a Batto pastor cangia il sembiante,
che de la rotta fé seco s'adira.
Da un lato poi sopra un altar fumante
la sacra statua de lo dio si mira;
vi sono i Lari suoi figlioli altrove,
ch'ebbe da Lara¹²⁸ tanto in odio a Giove.

¹²⁷ *Usa abito succinto, il qual traspare*: recupero e sintesi della rappresentazione offerta dal Caro: «Questa donna sarà la Vigilanza, e vuol esser così fatta che paia illuminata dietro a le spalle dal sol che nasce e che ella per prevenirlo si cacci dentro ne la camera per lo finestrone che s'è detto. La sua forma sia d'una donna alta, spedita, valorosa, con gli occhi ben aperti, con le ciglia ben inarcate, vestita di velo trasparente fino a' piedi, succinta nel mezzo de la persona» (CARO 1957-1961: III, 134).

¹²⁸ *Lara*: figlia del fiume Almona, che confluisce nel Tevere, di cui parla Ovidio nei *Fasti* (II 583 sgg.); rifiutò di aiutare Giove a catturare la ninfa Giuturna, della quale era innamorato, mettendola in guardia contro di lui e raccontando persino l'episodio alla stessa

50

Lara, che palesar volse il disegno
verso Iuturna de l'acceso dio,
che li tagliò la lingua, e al stigio regno
la mandò fra lo stuolo acerbo e rio.¹²⁹
Mercurio essecutor del giusto sdegno
per strada accompagnolla umano e pio,
e preso da' begli occhi con lei giacque,
onde la bella coppia al mondo nacque.

51

Poi, sopra un altro altar segue Angerona,
dea de la secretezza,¹³⁰ che si fascia
la taciturna bocca e non ragiona,
anzi ella di chi parla mostra ambascia.
Arpocrate v'è alfin, che non sprigiona
la voce e uscir da i labri non la lascia,
ma col dito premendoli fa cenno
che si mostri in piacer prudenza e senno.

52

Ne la seconda camera,¹³¹ qual volse
assegnare al vestire il mastro raro,¹³²
molte sorti di vesti egli raccolse,
che già gli antichi variamente usaro;
ch'una et un'altra foggia poi si tolse
dal tempo, ché da Pallade impararo
gli uomini ignudi il lanificio e 'l panno,

Giunone. Per vendicarsi il dio le strappò la lingua condannandola all'inferno, dove Mercurio se ne innamorò rendendola madre di due gemelli, i *Lares compitales*.

¹²⁹ *acerbo e rio*: coppia di aggettivi di largo uso petrarchesco.

¹³⁰ *dea de la secretezza*: recupero di una indicazione del Caro: «Ne l'ultimo peduccio tra la facciata da capo, e la sinistra, sarà ben locata Angerona, dea de la secretezza» (CARO 1957-1961: III, 139).

¹³¹ *camera*: si tratta della Stanza dei Lanifici, adibita a spogliatoio, così denominata per via del ciclo pittorico della volta dedicato a miti collegati all'arte del tessere. Realizzata da Taddeo Zuccari tra il 1563 e il 1564, il programma iconografico viene tradizionalmente attribuito all'Orsini o al Caro.

¹³² *mastro raro*: Vignola.

di cui coperti riccamente or vanno.

53

Ma prima già mostrò la dea cortese¹³³
l'uso d'irsute pelli d'animali,
onde in mezo a la volta a lei son rese
grazie e vittime offerte da i mortali.
Veggonsi i Seri¹³⁴ poi, che le sospese
lane cogliendo van da i rami frali,
de' quai s'ornar fin da gli antichi lustri
uomini e donne di progenie illustri.

54

Al basso presso a l'Acidalia fonte
siedon le Grazie ignude¹³⁵ in dolce obietto.
Spruzza Cupido le bellezze conte
pien d'amorosa gioia e di diletto.
Vedesi qua con la cornuta fronte
Pan, dio d'Arcadia dal suo amor negletto,
con canestri di lana, onde lusinga
al suo voler la rigida Siringa.¹³⁶

55

Nel lato manco vedi Aranne folle,¹³⁷
ch'in laneficio a nessun'altra cede
et a Minerva pareggiar si volle;
ma troppo ambisce et a sé stessa crede,
troppo i lavori suoi pregia et estolle,

¹³³ *dea cortese*: Minerva, che viene raffigurata nel riquadro centrale della volta mentre riceve sacrifici sull'altare dopo aver insegnato agli uomini l'arte di lavorazione della lana.

¹³⁴ *Seri*: così denominati dall'antica città cinese di Sera, erano soliti allevare il bombice da gelso per ricavarne la seta.

¹³⁵ *Grazie ignude*: si descrive un'altra scena di un riquadro circolare, in cui sono raffigurate le tre Grazie nude che, insieme a Cupido, fanno il bagno nelle acque del fonte Acidalia.

¹³⁶ *Vedesi qua...Siringa*: si descrive la scena di una lunetta della volta relativa al mito di Pan, dio delle greggi, e della ninfa Siringa, che sfugge alle sue bramosie.

¹³⁷ *Nel lato manco vedi Aranne folle*: nella vela di sinistra della volta è riprodotta la scena di Aracne che sfida al telaio Minerva; nella sottostante lunetta è possibile osservare l'esito della contesa, con Minerva che, rotto il telaio, trasforma la rivale in ragno.

e vinta da l'orgoglio non s'avede
che con ogni eccellenza non potea
ella stare al paraggio d'una dea.

56

Eccole entrambe al singolare certame,
u' l'una e l'altra al paragon s'adopra,
e mostran variando spole e stame¹³⁸
di figurate istorie divers'opra.
Pinge la lidia ninfa Giove infame
e vuol ch'ogni suo furto si discopra,
irritando via più li sdegni e l'ire.
Ecco punita è del soverchio ardire.

57

Con l'asta, che già prese dal Citoro,
squarcia l'irata dea le pinte vesti,
rotti l'ordigni e a le figure e a l'oro
confonde in un la forma e i fregi intesti.
Così disface l'emulo lavoro
ch'offendea Giove et altri dei celesti;
già mutata in Aragna ha la nemica,
che disutile tela ancora intrica.

58

Incontra è il can Tirintio all'or ch'ancide
la conchiglia dal mar gettata in riva,
a cui poi che vermiglio il muso vide
la bella Tiro, ch'a diporto giva
co'l suo diletto e glorioso Alcide;
da l'amante impetrò l'amata diva
di quel color di porpora una gonna,

¹³⁸ *spole e stame*: nella tessitura a mano, le spole sono il complesso costituito dalla navetta e dal cilindro di filato che lascia passare i fili della trama attraverso quelli dell'ordito con un movimento costante, mentre lo stame è la parte più fine, più lunga e più resistente del filato di lana.

qual conveniasi a bella e nobil donna.¹³⁹

59
Quindi al giardin di questo appartamento
si va pe 'l ponte suo fatto di legno,
che sopra l'alto fosso in un momento
si distende e ritrae con vago ingegno.
Ma per seguire il mio primiero intento
de l'altre stanze pria parlar disegno.
Segue or la terza d'opre altere ornata,
che fu a la solitudine assegnata.¹⁴⁰

60
V'è il nostro Redentor, che nel deserto
predica sopra un'erta al coro amato;
mostra intanto la gloria il seno aperto
de la divina voce al suon beato.
D'irsuta pelle di camel coperto
vedesi il caro Precursore¹⁴¹ a lato.
Fan quinci e quindi grata compagnia
l'altro Giovanni e 'l gran profeta Elia.

61
Di sotto è Paolo in picciolo quadretto,
ove Antonio di Dio ragiona seco.
Ei sotto abito ruvido e negletto

¹³⁹ *Incontra è il can...donna*: Liberati descrive l'affresco di un riquadro posto in una vela della volta raffigurante Ercole e Tiro che scoprono la porpora grazie al cane della ninfa e la scena della lunetta sottostante, entro cui Ercole tinge di porpora le vesti di Tiro. La rima *gonna:donna* è una delle più ricorrenti nella tradizione lirica dei primi secoli.

¹⁴⁰ *a la solitudine assegnata*: la visita prosegue accedendo alla Stanza della Solitudine o dei Filosofi, ossia lo studio del cardinal Farnese, secondo un programma iconografico tracciato da Panvinio e Caro. L'esecuzione degli affreschi spetta a Taddeo Zuccari ed è databile al biennio 1565-1566. Nella volta il tema viene coerentemente sviluppato attraverso un ciclo dedicato alla solitudine in termini sia sacri che profani, attraverso una filiera di uomini illustri, cristiani e pagani che avevano rinunciato alla mondanità per dedicarsi alla contemplazione, alla meditazione e alla scrittura. Per un particolareggiato elenco dei soggetti rappresentati e descritti nelle ottave che seguono si veda SEBASTIANI 1791: 51-54.

¹⁴¹ *Precursore*: San Giovanni Battista.

menò vita beata in duro speco.
Eremo ond'è, ch'or sei da pochi eletto,
s'hai senza male alcun tutti i ben teco?
Vinta dal rio costume omai smarrita
ha la strada del ciel l'umana vita.

62

Vi son poi molti luoghi assai romiti
lungi dal mondo falso e lusinghiero,
che da i perigli popolari usciti
solo hanno al contemplar volto il pensiero.
Altri dan sante leggi, e i strani riti
celebran quei del secolo primiero,
seguendo de' gentili il pio costume,
ch'apparso ancor non era il vero lume.

63

Vedrai di qua pensoso a capo basso
seder fra dotta e contemplante setta
Democrito, di luce e d'oro casso,
tanto le cause investigar diletta.
Qui la gente Cimon caccia col sasso,
ella stolto lo stima e i passi affretta.
Schiere de' saggi anco entro i boschi stanno,
onde scritti morali a i rozzi danno.

64

Da sinistra del quadro ecco Ierone;
solingo veggio star se ben discerno.
Da l'altra man quell'inclito campione,¹⁴²
che menò vita rustica in Linterno.
Altrove v'è Diogene, che pone
ogni cosa in non cale e ne l'interno
pensiero ei gode. Incontro è il Pastor buono,¹⁴³
che fece a Bonifazio sì gran dono.

¹⁴² *inclito campione*: Scipione Africano.

¹⁴³ *Pastor buono*: Celestino V.

65

Seguono dopo in lunga mostra insino
a l'estremo ornamento a mano a mano
Menandro et Aristotile divino,
e Seneca d'ingegno alto e sovrano,
Euripide, Catone e quel d'Arpino,
fra i quali è Carlo Quinto e Solimano,
che solitari alfin sgombri d'affanni
menaro i lor tranquilli e ben spesi anni.

66

Là con la ninfa Egeria il saggio Numa
ne l'erma valle stassene in disparte,
e gran parte del giorno ivi consuma
ne i grandi affari e ne le sacre carte.
Poi fa che 'l rozzo popolo presuma
ch'indi ha le leggi, e con tal senno et arte
a poco a poco l'ammaestra e face
religioso e di ragion capace.

67

Da l'altro capo è quel gran re di Creta,¹⁴⁴
che pur la legge a la sua gente diede;
fuor di spelonca lucida e secreta
con le tavole in mano uscir si vede,
onde in ciò che comanda e in ciò che vieta
acquistar suole obediienza e fede,
che persuade aver dal padre Giove
nel cavo albergo le sue leggi nuove.

68

Di varie genti il vano culto antico
in minor spazi a dimostrar mi resta.
Ivi i magi de' Galli, i Druidi io dico,
sacrifican fra quercie a la foresta,
ove adoprano il vischio a lor sì amico,

¹⁴⁴ *re di Creta*: Minosse.

che 'l folle sacerdote in bianca vesta
con aurea falce il miete, e in bianco velo
s'accoglie come don messo dal cielo.

69

Veggonsi poscia i solitari Esseni,
gente giudaica, che mirando al fine
contemplan solo in luoghi ermi et ameni
e le cose morali e le divine,
e di pudico e santo zelo pieni
vivono senza donne, e s'al confine
natural giunge alcun tosto succede
un altro ad occupar la vota fede.

70

Manti han communi e de l'istesso panno,
quai tengon tutti insieme ragunati.
Da l'altra parte l'Iperborei stanno
fra selve ne le dispute occupati,
di riso e di farina ingombrati hanno
sacchi, di che cibarsi erano usati,
e giunti a l'evo il crin cinti di fronde
davan tomba a sé stessi in mezo a l'onde.

71

Ecco i Ginnosofisti ne i deserti
de l'India, già solinghi sacerdoti
ch'osservavan del sol gli obliqui e certi
corsi co' i lumi immobili e devoti,
mentre ei del ciel per gli ampi campi aperti
rotava, a lui spargendo preghi e voti,
e fra i sacri silenzi a i sacri studi
sen gian, sprezzando ogni disagio, ignudi.

72

Alfin con lungo et onorato ammanto

sta su la volta il venerando Orfeo,¹⁴⁵
quale il descrive quel¹⁴⁶ che Frigia e Xanto,
e le guerre retee¹⁴⁷ s'ì note feo.
Diresti ch'ancor qui musico pianto
sparga et accusi il perfido Aristeo,
Euridice chiamando, ch'in un bosco
fugge a basso il pastor, s'io la conosco.

73
Ornan solinghi bruti e scevri augelli
i vani, u' prima l'elefante fero
adora de la luna i rai novelli;¹⁴⁸
da l'altro canto il Pegaso leggiero,
l'aquila e la Fenice in mezo a quelli,
v'è Ganimede assunto a l'alto impero,
la lepre, il gufo, il pelicano e 'l serpe,
e forse ancor Calliope et Euterpe.

74
Però ch'un studiolo¹⁴⁹ il mastro unille
e sacrollo a le Muse e a i contemplanti
che scorgon con lor menti alte e tranquille
i gran secreti di natura avanti.
E di seste, di bussole e d'armille,
di sfere, d'astrolabii e di quadranti
ornollo intorno, e l'Ermatena sopra
de l'illustre Liceo fa specchio a l'opra.

¹⁴⁵ *venerando Orfeo*: Liberati evoca il mito di Orfeo, sebbene nella volta sia raffigurato probabilmente Anfione che con il suono della sua cetra ricostruisce Tebe.

¹⁴⁶ *quel*: riferito a Virgilio, che narra il mito di Orfeo in coda alle *Georgiche* (IV 453-527).

¹⁴⁷ *reete*: in senso generico, 'troiane'.

¹⁴⁸ *l'elefante...rai novelli*: l'elefante che si rivolge e barrisce alla luna è simbolo di elevazione intellettuale.

¹⁴⁹ *studiolo*: breve cenno al Gabinetto dell'Ermatena, lo studiolo del cardinal Alessandro, affrescato interamente da Federico Zuccari e aiuti nel 1566, che nel grande tondo che copre quasi interamente il soffitto accoglie un androgino composto dall'unione in un solo corpo di Ermete e Atena, a rappresentare l'unione di Sapienza ed Eloquenza. Liberati allude anche alle raffigurazioni di oggetti relativi alle scienze e all'astronomia presenti nei pennacchi agli angoli della volta. Sui significati allegorici della stanza rinvio a PARLATO 2000.

75

Quinci in riposta stanza si ritira
 il sacro eroe da i dotti libri spesso.
 Ella è dentro la torre¹⁵⁰, e i giardin mira,
 et ode il suon di vaga fonte appresso,
 e per sé stessa a lieto obietto tira
 anco di varie imprese di cipresso,
 che nel gran spazio del soffitto piano
 Dedalo fece o più maestra mano.

76

V'è l'alicorno in grembo a la pudica
 vergine, ove depone ogni fierezza.
 Il motto suo mi par ch'a punto dica
 che virtù partorisce sicurezza.¹⁵¹
 Questa è già de' Farnesi impresa antica,
 che nota la bontà, la gentilezza,
 e l'innocenza loro, ond'han placati
 gravi furor de' prencipi turbati.

77

V'è l'iride, che cinge il sacro fiore
 che giglio di giustizia il motto appella;
 giglio che nacque all'or ch'al sommo onore
 Paolo fu assunto ne l'età più bella.

¹⁵⁰ *dentro la torre*: Liberati accede alla Stanza del Torrione, ricavata nell'unico torrione del palazzo, al confine tra appartamento estivo e invernale. Insieme alle stanze poste al vertice del pentagono, svolgeva una funzione strettamente privata, legata prevalentemente alle attività intellettuali. Come illustrato in una manciata di ottave, la stanza è caratterizzata da un soffitto ligneo a cassettoni suddiviso in vari scomparti al cui centro campeggia lo stemma dorato del Gran Cardinale; nelle lunette sono intagliati quattro emblemi farnesiani con i relativi motti: la nave Argo, che sta a indicare il superamento delle avversità; un giglio a tre steli sovrastato da un arcobaleno, simboleggiante la giustizia, emblema di Paolo III; la freccia conficcata al centro di un bersaglio, simbolo di perfetta esperienza; infine Pegaso che, uscito dal sole, percuote con uno zoccolo il monte Elicona facendone scaturire l'Ippocrene, con chiara allusione al mecenatismo letterario dei Farnese. Al di sotto del soffitto troviamo decorazioni pittoriche, attribuibili ad Antonio Tempesta (1579), che ai consueti paesaggi ideali alternano il simbolo farnesiano dell'unicorno, metafora di virtù.

¹⁵¹ *virtù partorisce sicurezza*: il motto farnesiano recita appunto «virtus securitatem parit».

E se pace mostrò dopo l'orrore
del gran diluvio l'arco¹⁵² a la novella
gente, così addittar nel santo e giusto
governo ei volse i secoli d'Augusto.

78

Usò il Gran Cardinal¹⁵³ poi la saetta,
qual ferisce lo scudo, che nel punto
egli solea ferir quando a perfetta
esperienza e a gran saper fu giunto.
Prese i folgori ancor, con cui vendetta
Giove fe' de' Giganti, e così a punto
ei fece de' i ribelli a santa Chiesa
sotto il buon zio¹⁵⁴ con gloriosa impresa.

79

V'è il Pegaso figliuol de l'alma Aurora,
che scendendo dal sole il sacro monte
fere co i piè dinanzi, ond'esce fuori
in larga vena il celebrato fonte.
Dinota l'eloquenza, ch'ornò all'ora
di dotta scuola l'onorata fronte,
che tenne l'uom preclaro in Elicona.
«Dono del giorno» il motto greco suona.

80

Scorgesi al fin quella famosa nave,
con cui varcò Giasone a l'aureo vello.
Già d'ambo i fianchi le Simplegladi have,
ove frangeasi or questo legno, or quello.
Così 'l novo Giason, che nulla pave,
vince i monti di Giulio¹⁵⁵ e 'l destin fello

¹⁵² *l'arco*: ossia l'arcobaleno, in relazione a *Genesi*, 9, 16.

¹⁵³ *Gran Cardinal*: Alessandro Farnese *junior*.

¹⁵⁴ *buon zio*: Paolo III Farnese.

¹⁵⁵ *monti di Giulio*: richiamo al nome e allo stemma di Giulio III del Monte, successore di Paolo III, e alla coeva guerra di Parma ingaggiata dal papa contro i Farnese; cfr. VALENTE 1942.

passaremo gridando ad alta voce
che né scogli né influsso a virtù noce.

81

Or tempo è ben che del giardino io cante
di questa parte e segua il mio soggetto.
Egli è quadrato e quasi equidistante,¹⁵⁶
ha ciascun lato et angolo diretto,
ma sporge alquanto col bel corpo inante
a la facciata de l'egregio tetto.
Non fia però che ben non corrisponda
in ogni parte a l'opera gioconda.

82

Fan quasi porta a la fiorita prole
del luogo dilettevole et ameno
due statue, che partir sogliono il sole
in dodici ore uguali al ciel sereno.
Vassi quinci fra gigli e fra viole,
ch'alzan la chioma da l'erbose seno,
e fra virgulti vassi et arboscelli
pieni di frutti antichi e di novelli.

83

Taccia chiunque in tanta gloria pone
il giardino d'Alcinoo e quel di Pesto,¹⁵⁷
o dove custodisce aspro dragone¹⁵⁸
i pomi d'or sempre guardingo e destò;
né quel che fece al suo diletto Adone
Venere è pari e somigliante a questo,
a questo ch'indi a gara de la dea

¹⁵⁶ *Egli è quadrato e quasi equidistante*: Liberati inizia la descrizione del complesso monumentale dei giardini bassi, quadrati, che si aprono alle spalle della Villa, ideato come prolungamento architettonico e scenografico del palazzo stesso, arricchito da boschetti, fontane, grotte, ninfei, logge rustiche e statue.

¹⁵⁷ *il giardino d'Alcinoo e quel di Pesto*: due noti modelli classici di giardini, quello di Alcinoo nell'isola dei Feaci (OMERO, *Od.*, VII 81-130) e quelli 'romani' di Paestum.

¹⁵⁸ *aspro dragone*: il drago Ladone, a difesa del Giardino delle Esperidi.

fe' con le suore¹⁵⁹ industri Pasitea.¹⁶⁰

84

Tolser dal Paradiso, e non altronde
il seme che la terra imperla e inaura.¹⁶¹
Arrise il cielo a l'opra, e le feconde
piante gradì con dolce e stabil'aura;
aura che 'l pregio de le belle fronde
e le foglie et i fior nutre e ristaura.
Vi mandò le Napee la madre Dori¹⁶²
con urne piene di pregnanti umori.

85

Qua portò Tempe¹⁶³ il suo sereno aprile
e de i tronchi odorati il manto adorno.
Le gemme ora in ghirlande ora in monile
tesse la copia, or n'empie il seno e 'l corno,
che se ben l'anno va cangiando stile;¹⁶⁴
il Cancro non l'offende o 'l Capricorno,
ma per benignità de la natura
qui Primavera eternamente dura.

86

De i gigli e de le rose i lieti onori
Amor coglie sovente e in sen gli mette
a le vezzose Grazie, ond'escon fuori
accese, ma invisibili saette,
con tali inganni i suoi fallaci ardori
aventa e l'arco asconde in fra l'erbette;

¹⁵⁹ suore: 'sorelle'.

¹⁶⁰ Pasitea: la più giovane tra le tre Grazie.

¹⁶¹ imperla e inaura: *variatio* su base ariosteca («ingemma e inaura») da *Orl. fur.*, XLVI 5, 6.

¹⁶² Vi mandò le Napee la madre Dori: le Napee, ninfe abitatrici dei boschi, figlie di Nereo e Dori.

¹⁶³ Tempe: la valle di Tempe era indicata dai poeti come uno dei luoghi favoriti di Apollo e delle Muse.

¹⁶⁴ va cangiando stile: espressione ricalcata su PETRARCA, *Rvf*, CCCXXXII 28: «ond'io vo col penser cangiando stile».

elle sentendo come amor le piaghi
fan vendetta di lui con gli occhi vaghi.

87

Sorge tra bei musaici una fontana¹⁶⁵
in capo del vial che lo divide.
Qui sta la cipria dea qual già Diana
il misero Atteon cacciando vide,
ma in sembianza piacevole et umana
ch'a mirar par ch'alletti, non ch'affide
l'ignude membra sue d'avorio fatte,
che vincon di candor le nevi intatte.¹⁶⁶

88

Mostrasi ella da un lieto monticello
di pomici cavati e di coralli,
e di varie conchiglie adorno e bello,
dove si bagna a i gelidi cristalli.
Irriga il monte poi più d'un ruscello,
ch'a cader va ne le sue picciol valli,
dentro una conca con vezzoso accento,
che quinci e quindi accoglie il vago argento.

89

Accompagnan più a basso d'ambo i lati
dui terminetti¹⁶⁷ l'alma dea d'Amore.
Le sponde ornan duo satiri formati
di musaico giallo, indi più fuore
sono due ninfe entro i lor nicchi ornati
e due lioncorni chini al chiaro umore,
che dan le statue in varii scherzi al vaso,
tal forse hanno le Muse entro al Parnaso.

¹⁶⁵ *una fontana*: Liberati descrive dettagliatamente il Ninfeo di Venere, su cui si veda LISERRE 2008: 23-27.

¹⁶⁶ *l'ignude membra...nevi intatte*: agisce qui la memoria ariostesca di *Orl. fur.*, XI 68, 1-2: «Vinceano di candor le nievi intatte, / et eran più ch'avorio a toccar molli».

¹⁶⁷ *terminetti*: lemma squisitamente architettonico indicante statue a mezzo busto che fungono da pilastri.

90

Quindi a man destra al fin della spalliera,
che di verdi smeraldi il muro veste,
un'altra ninfa vaga e lusinghiera
si mostra in scena con succinta veste.
Tal se'n già Procri fuor de la sua schiera,
che Cefalo seguia per le foreste;
ella spilla a la tenera famiglia
nova fontana e n'empie una conchiglia.

91

L'ultima fonte¹⁶⁸ da più larga vena,
dove un giardino a l'altro fa confine,
fra i tartari e fra il muschio ond'ella è piena,
dirupa giù quasi da piagge alpine.¹⁶⁹
D'abeti e pini una selvetta amena
sorge di sopra, e l'ombre più vicine
fan cielo al sol all'or che fa ritorno
al lido occidental dal mezo giorno.

92

Escon da un'urna pria l'acque feconde
che sostengon con man dui satiretti;
et altri dui più grandi accoglion l'onde
in tondo vaso fatto a canaletti.
Con dolce mormorio poi si diffonde
l'acqua in mille ruscelli e zampilletti
che spruzzan l'erbe, e nel cader più al basso
s'aduna e asconde in cavernoso sasso.¹⁷⁰

¹⁶⁸ *L'ultima fonte*: il Ninfeo del Pastore, con la fontana omonima, la cui lettura risulta oggi parzialmente compromessa; cfr. LISERRE 2008: 73-77.

¹⁶⁹ *quasi da piagge alpine*: 'come dalla cima di una montagna'; sintagma già presente in ARIOSTO, *Orl. fur.*, XVII 129, 3.

¹⁷⁰ *Con dolce mormorio...sasso*: i versi sono interamente costruiti recuperando immagini e stilemi relativi alla descrizione tassiana della fontana del riso (TASSO, *Ger. lib.*, XV 55-56). Per *cavernoso sasso* s'intende una 'roccia cava', una 'grotta'.

93

E dove stagna nel profondo letto
 l'accolto fiumicel lucente e vivo,
 si vede un bel pastor dentro un negletto
 antro fuggito qua dal caldo estivo,
 col zaino in spalla e co 'l suo can diletto,
 che dan tributo al trasparente rivo.
 Giaccion da i lati dui canuti fiumi,
 chiudon le sponde alfin selvaggi numi.

94

Non lungi la pomposa chioma estolle
 un fresco et odorifero laureto,¹⁷¹
 voto nel mezo sì ch'a l'ombra molle
 dar suol ricetta diletto e lieto.
 I sacri ingegni qua dal volgo folle
 fuggono amando luogo ermo e secreto.
 Qui gli augelletti ogn'or tra fronde e fronde
 tempran lascive note al suon de l'onde.¹⁷²

95

Forsi in più lieti e più felici giorni
 s'udiran di bei cigni alte carole.
 Or tempo fia ch'a l'altra parte io torni
 de la superba e incomparabil mole,¹⁷³
 e lasci l'onde vaghe e i tronchi adorni
 e mille altre delizie uniche e sole.
 Canterò dunque de la sala in prima
 meravigliosa e bella oltra ogni stima.

Il fine della seconda parte.

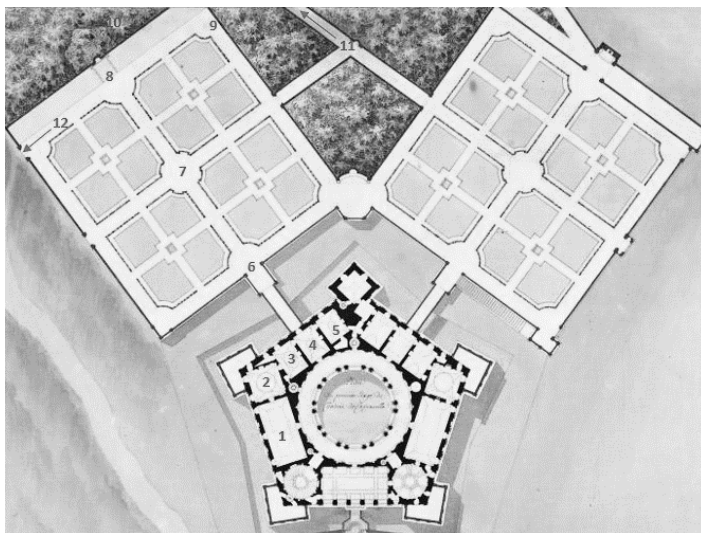
¹⁷¹ *un fresco et odorifero laureto*: formula petrarchesca da *Rvf*, CXXIX 70.

¹⁷² *Qui gli augelletti...l'onde*: riadattamento di un passaggio tassiano di *Ger. lib.*, XVI 12, 1-2: «Vezzosi augelli infra le verdi fronde / temprano a prova lascivette note».

¹⁷³ *de la superba e incomparabil mole*: calco esatto di un verso delle *Metamorfosi* ovidiane dell'Anguillara (II 2, 6).

PARTE TERZA

Piano Nobile (parte), Giardino Invernale e Giardini alti



APPARTAMENTO INVERNALE

1. Sala del Mappamondo o della Cosmografia (III, 1-8)
2. Anticamera degli Angeli (III, 9-20)
3. Camera dei Sogni (III, 21-30)
4. Stanza dei Giudizi (III, 31-38)
5. Stanza della Penitenza (III, 38-42)

GIARDINO INVERNALE

6. Statue segna-ora (III, 46)
7. Pergolato (III, 46)
8. Ninfeo della Pioggia o dei Tartari o Grotta dei Satiri (III, 46-48)
9. Fontana di Leda (III, 49)

GIARDINI ALTI

10. Selvetta amena (III, 55)
11. Barchetto (III, 57-59)
12. Stallone (III, 61)

PARTE TERZA

I

Ne la seconda sala¹⁷⁴ il nuovo Apelle¹⁷⁵
l'ampia terra col mar da un capo pinse;
la partì dopo in quattro parti, e quelle
ne le facciate col pennel distinse.
Ne la gran volta il ciel con le sue stelle
emulo audace del gran Fabro¹⁷⁶ finse;
vi fe' il zodiaco co' i suoi segni, e quivi
Saturno e Giove e gli altri erranti divi.

2

Ma dove unio la terra e l'oceano
vi fe' l'Europa in abito succinto,
conforme molto al suo sembiante umano.
Di turrato diadema il crine ha cinto,
sostiene il mondo con la destra mano;
chiusa e spuntata spada fuor del cinto
a la manca è sospesa, e sotto il piede
un fanciullin con spighe in man si vede.

¹⁷⁴ *seconda sala*: la Sala della Cosmografia, che insieme alla Sala dei Fasti Farnesiani rappresenta il luogo più prestigioso e rappresentativo del Palazzo. Sulle pareti è raffigurato il mondo conosciuto a quell'epoca, esclusa quindi l'Oceania, con l'obiettivo di celebrare le conoscenze geografiche ed astronomiche. L'attribuzione degli affreschi, databili tra il 1573 e il 1575, è certa solo per le carte geografiche, attribuite a Giovanni Antonio da Varese; il soffitto rappresenta la volta celeste dell'emisfero boreale con le relative costellazioni. Sopra le porte e le finestre sono inserite in finte nicchie i ritratti dei cinque esploratori e navigatori più famosi del tempo, Amerigo Vespucci, Cristoforo Colombo, Ferdinando Magellano, Marco Polo e Fernando Cortez. Sulla parete di fondo campeggia la rappresentazione del planisfero, sulle pareti lunghe i quattro continenti allora noti, Europa, Asia, Africa e America, mentre sulla parete corta sono rappresentate le terre che hanno accolto la religione cristiana, Giudea e Italia, accompagnate dalle relative personificazioni; cfr. PARTRIDGE 1995b, QUINLAN-MCGRATH 1997, BILARDI-RICCI 2000.

¹⁷⁵ *nuovo Apelle*: appellativo originariamente riferito da Berni a Michelangelo nel *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*, 28: «sì ch'egli è nuovo Apollo e nuovo Apelle» (BERNI 1985: 184).

¹⁷⁶ *gran Fabro*: Dio.

3
L'Africa sotto a lei dipinger volse,
giovane bruna, a cui la chioma errante
poich'egli in vari nastri e fregi accolse,
di proboscide ornolla d'elefante,
che di leggiadro velo in cambio tolse,
perché n'ha il suo terren molto abbondante.
Orrido scorpion freddo e fugace
stringe la destra intrepida et audace.¹⁷⁷

4
Ne l'altra parte fe' l'Asia guerriera,
ch'orna di torri la superba testa,
et in sembianza bellicosa e fera
rostro naval co 'l ferro adunco arresta,
né sol frena la nave non intera
co 'l duro morso ma co' i piè calpesta.
Tien ne la destra mano un vaso d'oro,
dove chiude a gli avari il suo tesoro.

5
Fe' l'America poi di perle aspersa,
l'orecchie e i crini con la copia ingiuso,
che da la bocca dilatata versa
gemme et oro ridotto ad uman uso;
l'America, che pria quasi dispersa
stava del mondo in loco ignoto e chiuso.
A i piè son quegli augelli a cui sì note
natura volse far l'umane note.

6
Ne l'altro capo pinse il sito solo
d'Italia e di Giudea la dotta mano.
V'è il Colombo, il Vespuccio e Marco Polo,
Ferdinando Cortese e 'l Magallano,

¹⁷⁷ *L'Africa...intrepida et audace*: la descrizione dell'Africa coincide con quella proposta da Ripa nell'*Iconologia* (cfr. RIPA 2012: 398-399 e 760 n. 17).

che spiegaro l'antenne al novo polo
misurando il vastissimo oceano.
E da le basse e sotterranee chiostre
portar novelle a queste bande nostre.

7
Sotto la volta, ove fe' il ciel lucente,
le favole de' segni intorno espresse
compartite tra stucchi, ch'ugualmente
fregian de l'or le pompe vaghe e spesse.
Quivi a l'imprese il mastro diligente
de l'inclita prosapia il luogo elesse,
quasi presago che nel ciel traslate
abbia a mirarle la futura etate.

8
La sala in somma è tutta adorna e bella
d'oro e di stucchi e d'opre illustri e conte.
Dirai ch'a punto è somigliante a quella¹⁷⁸
che già per danno suo vide Fetonte.
A l'altra in questo corrisponde ch'ella
contien del mondo l'ideali impronte,
ed ivi son color che de la Terra
tennero l'alto scettro in pace e in guerra.

9
L'anticamera sol mostra alcun'opre
et apparizion d'angioli santi.¹⁷⁹
Dipinta appar nel curvo ciel di sopra
la gran guerra tra loro e i ribellanti,¹⁸⁰
torma orribil de' mostri, u' non si scopre

¹⁷⁸ *quella*: la reggia del Sole, descritta da Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi*.

¹⁷⁹ *angioli santi*: l'impianto decorativo di derivazione biblica dell'Anticamera degli Angeli è composto da storie di angeli che annunciano o eseguono la volontà divina, offrendosi dunque come strumento della potenza e della giustizia di Dio. La *climax* è condensata nella volta del Bertoja raffigurante la caduta degli angeli ribelli, in cui spicca l'immagine di San Michele che colpisce Lucifero spingendolo nell'inferno.

¹⁸⁰ *ribellanti*: per l'immagine della milizia degli angeli ribelli si veda TASSO, *Ger. con.*, I 2 1-2: «Quinci infiammar del tenebroso inferno / gli angeli ribellanti, amori e sdegni».

più segno alcun d'angelici sembianti.
Otto altre istorie compartite furo
ne le facciate del spirante muro.

10

Vedesi in alto il re Balac irato
e 'l vecchio Balaam a lui vicino,
ch'a maledire il popolo è mandato
in Israel contra 'l voler divino.
Ond'ei per obedire al re spietato
sopra un pigro animal prende il camino,
ma mentre egro e pensoso se ne glà,
l'angelo incontra se gli fe' tra via.

11

A l'apparir de l'alto messaggiero
arresta l'asinella il passo lento;
il profeta la spinge e divien fiero,
ma può più che la sferza lo spavento.
Ei ferma il passo alfine, e 'l rio pensiero
muta nel petto irato e turbulento,
ch'ode (o stupor) dolersi il Bruto insano
e l'angel vede star co 'l ferro in mano.

12

Altrove appar Gerusalem soggetta
al grave assedio del crudele et empio
Sennacherib, ove dal cielo in fretta
l'angelo scende e ne fa crudo scempio.
Prende di tutto il campo aspra vendetta
in una notte e la cittade e 'l tempio
dal sacrilego re libero rende,
che fugge e lascia le funeste tende.

13

Il re Ezechia di così ria sciagura
celebrò con gran festa il dì felice.
Si vede poi sovra l'istesse mura

un altro angelo star co 'l ferro ultrice,¹⁸¹
onde rinova il gielo e la paura
per le fredde ossa il popolo infilice;
cangia di nuovo il dolce e lieto aspetto,
e sol pianti e sospir tragge dal petto.

14

E ciò fu quando Dio si mosse a sdegno
contra il regio profeta,¹⁸² ch'egli avesse
già fatto numerar tutto il suo regno;
che mandò Gad affin che gli dicesse
che per supplizio di questo atto indegno
o sette anni di fame s'elegesse
o tre mesi di guerra o tre dì solo
di peste, ch'accettò per minor duolo.

15

Stan quattro angiolì poi col ferro in mano
ne l'altro quadro, che di sopra resta,
che strugger voglion tutto il germe umano.
Ma un altro angelo poi viene e gli arresta
fin che si segnin quei che Dio sovrano
vuol conservare e seguan poi l'inchiesta,
vedendosi la copia de' segnati
che ne l'Apocalisse son notati.¹⁸³

16

Nel primo quadro de l'istorie basse,
quasi a dritto a l'entrata, è Gedeon pio
quando dal campo l'angelo lo trasse
per duce de l'essercito di Dio,
dicendo ch'egli a i Madianiti passe
e faccia di quel popol strazio rio.
Ond'ei con pochi armati incontinente

¹⁸¹ *ferro ultrice*: 'spada vendicatrice'.

¹⁸² *regio profeta*: Davide, con allusione all'episodio narrato in 2 *Sam.*, 24 11 e 13.

¹⁸³ *che ne l'Apocalisse son notati*: ossia i 144.000 salvati di *Apoc.*, 7 4 e 14 1.

vinse et occise innumerabil gente.¹⁸⁴

17

Appresso è il vello, che rimase asciutto
solo una volta et una volta solo
fu ritrovato rugiadoso tutto
con molta meraviglia di questo stuolo.
A l'incontro è Abacuc, il qual condotto
è dal divin corrier per l'aria a volo,
co 'l cibo in mano a Daniel, che chiede
aita fra i leon con certa fede.¹⁸⁵

18

Ecco si vede poscia il divin messo
con gran stupor sopra il roman castello;
ché già Gregorio e 'l popolo dimesso
pregan Dio che dia fine al gran flagello.¹⁸⁶
Qua nel Gargano appare il nunzio istesso,
dove il pastor dinanzi a l'ermo ostello
il suo toro assalì con la saetta,
ch'a ferir lui tornò con maggior fretta.¹⁸⁷

19

Miransi alfin tra loro istorie sante
alcune effigie d'angioli: chi stringe
la spada con la destra minacciante,
chi col carbone acceso si dipinge,
altri co 'l giglio in man quasi trionfante,
et altri co 'l turibolo¹⁸⁸ s'accinge;
chi col fanciul Tobio¹⁸⁹ col pesce,

¹⁸⁴ *Nel primo quadro...gente*: cfr. Giudici, 6-8.

¹⁸⁵ *Appresso...certa fede*: cfr. Daniele, 6 27-28.

¹⁸⁶ *gran flagello*: riferimento alla visione di papa Gregorio Magno in occasione della pestilenza del 590.

¹⁸⁷ *Qua nel Gargano...fretta*: riferimento al culto dell'arcangelo Michele nel santuario di Monte San'Angelo, sul Gargano.

¹⁸⁸ *turibolo*: 'incensiere'.

¹⁸⁹ *Tobio*: Tobia.

e chi con altro affar dal bel muro esce.¹⁹⁰

20

Non a caso dipinte anzi a bell'arte
sono qui l'istorie de l'alate schiere;
ché ne l'altra anticamera cosparte
fur opre tutte angeliche et altere,
vero oggetto di queste a parte a parte,
che con alto et angelico sapere
fece il buon Paolo,¹⁹¹ sotto il cui governo
gioì la Terra e 'l Ciel, tremò l'Inferno.

21

Ne la camera sacra al re di Lete¹⁹²
a l'altra somigliante in sul bel volto
dorme Giacobbe in placida quiete
a piè de l'alta scala al ciel rivolto,
ove gli angioli van fra l'ombre chete,
or basso or alto con sereno volto.
Mostrano i lati ancor quasi in un specchio
sogni e vision del Testamento Vecchio.

22

V'è Adam, che nel terrestre Paradiso
giace, da la cui costa Eva Dio forma,
che poi con falso e lusinghevol viso
ingannò il re de la dannata torma.¹⁹³

¹⁹⁰ *Miransi alfin...esce*: su questi soggetti angelici si veda SEBASTIANI 1791: 61-62.

¹⁹¹ *buon Paolo*: in questa ottava Liberati sottolinea come l'Anticamera degli Angeli, dedicata alla celebrazione dei successi dottrinali e spirituali della Chiesa, si connetta all'Anticamera del Concilio, dedicata invece alle *opre tutte angeliche e altere* di Paolo III, dunque ai trionfi politici e diplomatici della Chiesa.

¹⁹² *camera sacra al re di Lete*: la Stanza dei Sogni, così denominata per via degli episodi affrescati nella volta e nelle pareti tratti da episodi biblici incentrati sul sogno, era destinata a camera da letto del cardinale Alessandro nell'area invernale del palazzo. Nella volta, la cui esecuzione si deve ancora al Bertoja, è illustrato il sogno profetico di Giacobbe, mentre nelle scene agli angoli, contornati dalle consuete decorazioni a grottesca, sono raffigurati altri *sogni e vision del Testamento Vecchio* prontamente elencati da Liberati.

¹⁹³ *V'è Adam...torma*: cfr. *Genesi*, 2, 21-22.

Poscia vedrai come da sé diviso
 Nabuccodonosor¹⁹⁴ paventi e dorma
 com'uom che veggia orrende e strane larve.
 V'è la statua¹⁹⁵ ch'al folle in sogno apparve.

23

La statua, che la testa ha d'oro fino;
 cangia in argento poi le braccia e 'l petto,
 il corpo e le gran coscie in bronzo, e fino
 a i piè le gambe son di ferro schietto.
 Mista v'è poi la terra, u' dal vicino
 monte spiccando picciolo sassetto
 la ruppe e la disperse; in monte ei crebbe,
 che Daniel l'espose e doni n'ebbe.

24

Ecco sotto un ginebro il vecchio stanco,
 che da la cruda Iezabel fuggia,
 a cui l'angelo appare e punge il fianco
 due volte e dice: «Sorgi e prendi Elia,¹⁹⁶
 l'acqua e 'l pan ch'io ti porto, e mangia, ch'anco
 ti resta a far gran parte de la via»;
 et additoli il monte Orebbe, dove
 egli n'andò per vie nascose e nove.

25

Segue più oltre il credulo Sansone,¹⁹⁷
 che per dar pace a l'amoroso foco
 in grembo a la nemica il capo pone,
 che l'adula e sopisce a poco a poco;
 al fin li taglia il crine, onde prigion
 fu poi de i Filistei con scherno e gioco.
 Ma breve fu il piacer del popolo empio,
 ch'egli l'opresse ruinando il tempio.

¹⁹⁴ *Nabuccodonosor*: cfr. *Daniele*, 2.

¹⁹⁵ *statua*: il Veglio di Creta, resa celebre dalla rievocazione dantesca di *Inf.*, XIV.

¹⁹⁶ *Elia*: cfr. *1 Re*, 19.

¹⁹⁷ *credulo Sansone*: *Giudici*, 16, 16-21.

26

Mirasi dopo un arbore sublime,
che pasce mille bruti e mille augelli;
ecco un angelo appar ne l'alte cime,
che grida, che si tagli e rinovelli.
Questo è quell'arbor de le frondi opime,
che sognò de' futuri suoi flagelli
di nuovo il re di Babilonia¹⁹⁸ insano,
a cui pur Daniel fe' il senso piano.

27

Là dorme Faraon, l'empio tiranno,
su 'l verde letto d'una riva amena,
presso a cui sette vacche opime vanno
a pasco e sette magre e senza lena.
Sette spighe feconde anco vi stanno,
e sette senza frutto e nate a pena;
il cui bel sogno poi sì dottamente
Giuseppe¹⁹⁹ espone il giovane innocente.

28

Giuseppe ch'anco è qui dal sonno oppresso,
a cui par di veder fra 'l cupo orrore
sorger la luna e 'l sole, e un vago e spesso
lume d'undici stelle a fargli onore.
Nel soave riposo anco l'istesso
sogna e vede del ciel novo favore,
ch'al fascetto di spighe ch'egli ha fatto
giaccion gli altri d'intorno in umil atto.

29

Ahi Giuseppe, che fai? Perché non celi
i sogni e non rimiri al tuo periglio?
Non vedi tu che mentre li riveli
accresci contra te l'odio e 'l bisbiglio?

¹⁹⁸ di nuovo il re di Babilonia: cfr. *Daniele*, 4.

¹⁹⁹ *Giuseppe*: per l'interpretazione dei sogni da parte di Giuseppe cfr. *Genesi*, 40, 1-20 e 41, 1-31.

Crederai tu che non l'ispieghi e sveli
de gli invidi fratelli il rio consiglio?
Fusti venduto e poco men ch'ucciso,
e pianse il mesto padre al finto avviso.

30

E già ti veggio qua fatto prigion
di Futifar²⁰⁰, che di lascive voglie
sei fatto reo, sì ben finge e compone
le sue querele l'impudica moglie.
Ecco ch'a i servi et indi a Faraone
i sogni, che nessun svela e discioglie,
interpreti, onde il re dal laccio indegno
ti chiama al gran governo del suo regno.

31

Segue ne l'altra camera²⁰¹ in disparte
d'antichi Padri un bel drappello eletto.
Siede ne la pendente e curva parte
il re pien di sapere e d'intelletto,
ch'a le due madri quasi ancide e parte
il dubbio figlio sotto finto aspetto;
e così simulando il vero apprende
et a la madre sua lo serba e rende.

32

Ecco nel primo capo il successore
de l'iniquo Saul,²⁰² che con pii voti
per dare al grande Iddio laude et onore
ordina vintiquattro sacerdoti,
tra quali instituisce anco un maggiore,

²⁰⁰ *Futifar*: Putifarre.

²⁰¹ *l'altra camera*: la Stanza dei Giudizi, riccamente decorata con stucchi ed affreschi, dedicata alla saggezza e alla giustizia, prende il nome dal Giudizio di Salomone nella disputa tra due madri che si contendono un bambino (1 Re, 3, 16-28) raffigurato al centro della volta. Per un elenco puntuale delle fonti bibliche delle immagini pittoriche si veda SEBASTIANI 1791: 57-58.

²⁰² *il successore de l'iniquo Saul*: ossia David.

che con inni e con cantici devoti
celebrar faccia il sacrificio santo;
né mai sia il culto sacro senza canto.

33

Quindi Natam col cieco re si vede,
che divenuto adultero e omicida
del suo grave misfatto non s'avede,
e contra sé dà la sentenza e grida.
Ma il colpo salutifero li diede
il profeta, ei si pente e quei l'affida.
Quinci dà morte al servo amalachita,
ch'occiso avea Saul per dargli aita.

34

Ne l'altro capo è il celebrato tempio,
dov'ora Iddio co 'l nume suo concorre,
ma pria si vede il singolare esempio
dal padre il figlio con gran zelo torre.
Contrario fu il pensier di Nembroth empio,
ch'osò di fabricar l'eccelsa torre.
Fe' Salomone anco un palazzo altero,
qual conveniasi a re di tanto impero.

35

Ecco in un lato il buon Mosè, che rende
ragion nel campo avanti al padiglione,
e tutto il giorno giudicando spende,
ch'or questa or quella lite ode e compone.
Di che Getro l'avisa e lo riprende,
che tutto il tempo ne i giudizii pone,
già che s'accorge il suocero prudente
che non bastava un solo a tanta gente.

36

Egli pur dianzi al capitano invitto
avea menato la mogliera e i figli,
poscia ch'udio che de l'iniquo Egitto

avea scampato omai l'arme e i perigli
 e ch'in sicuro avea lo stuolo afflitto,
 onde Mosè seguendo i suoi consigli
 a quel governo de più saggi prese;
 egli al culto divin l'animo intese.

37

Vedrai d'incontro in alti seggi assisi
 i giudici del popolo fedele,
 che con grave dottrina e saggi avisi
 danno fine a i litigi e a le querele.
 Ma fur gli Israeliti poi derisi,
 quando il re domandaro a Samuele,
 ch'in dura servitù gli pose e tolse
 di libertà Dio, che punir li volse.

38

Quivi l'esempio de la vita attiva
 rappresentar l'egregio mastro volle;
 Né dissimile è a quella ove la diva
 l'uso novel del lanificio estolle.
 Sacrò la terza a la contemplativa
 incontra il mondo audace e 'l lusso molle,
 di cui dirò lasciando il ponte intanto,
 ond'al Giardin si va di questo canto.

39

Di sante istorie tutta e di devote
 figure è questa camera²⁰³ dipinta:
 qui molti santi son che le remote
 parti abitano, ogni rìa voglia estinta,
 né lasciar selve, né spelonche vote,
 ove fu l'ozio e la lascivia vinta.
 Ma in questa cieca età si veggon pochi

²⁰³ *questa camera*: la Stanza della Penitenza, decorata con scene di vita eremitica che esortano, appunto, alla penitenza. Nell'ovato centrale è raffigurata la Croce sostenuta da tre angeli mentre negli altri riquadri sono visibili scene di santi legate al tema della rinuncia e della mortificazione.

ne gli ermi alberghi e ne i deserti lochi.

40

In mezo a l'arco un semicoro alato
sostiene il legno ove il Signor fu appeso.
Ecco in un capo il vecchiarèl beato
ch'affligge chi l'affligge col gran peso.
Girolamo, di fede e sassi armato,
vedesi incontra e 'l nudo petto offeso,
che mentre il Re del ciel contempla essangue,
l'inferma umanità percote e langue.

41

Evvi di Cristo il precursor negletto,²⁰⁴
che chiama a penitenza e 'l cielo addita
pieno di deità la lingua e 'l petto,
nunzio divin di rinascente vita.
V'è Paolo,²⁰⁵ che fuggendo il molle letto
in mezo a i dumi²⁰⁶ l'inimico invita,
che di leggiadra donna in finto viso
lo sfida a dubbia guerra a l'improvviso.

42

Di qua sta il vecchio Arsene²⁰⁷ in sé raccolto,
disprezzator d'ogni piacere umano.
Ecco Antonio, che mira al ciel rivolto
salir l'alma di Paolo a Dio sovrano.
V'è Ilarion ne l'aspro manto involto,
in cui non albergò mai pensier vano.
Felici boschi foste, antri felici
che ricettaste a Dio sì cari amici.

²⁰⁴ *precursor negletto*: il Battista.

²⁰⁵ *Paolo*: Paolo di Tebe, designato dalla tradizione agiografica come il primo eremita cristiano.

²⁰⁶ *dumi*: 'rovi', 'pruni'.

²⁰⁷ *vecchio Arsene*: S. Arsenio eremita.

43

Contemplan tutti qui l'aspri tormenti
 a i quali Dio l'umanità soppose.
 Taccio l'altre pitture e gli ornamenti
 e le gran pompe de le parti ascose;
 taccio gli altri infiniti alloggiamenti
 che sopra con nuovo ordine dispose
 il divin fabro, dove con grand'agio
 alberga la famiglia del palagio.

44

Né vi dirò ch'in un perfetto giro,
 giro ch'ugual quintangolo pur forma,
 sono le stanze quadre, onde più il miro
 meraviglioso in sì mutata forma.
 Ma come opra d'ingegno io non l'ammiro,²⁰⁸
 trapassando ogni legge et ogni norma
 d'umana architettura, ché non vide
 simil disegno mai Scopa²⁰⁹ et Euclide.

45

E chi narrar le meraviglie a pieno
 potria mai de la machina reale?
 Volendone io dir più n'ho detto meno,
 ch'a cader va chi troppo in alto sale.²¹⁰
 Or torno al ponte et al giardino ameno,
 quasi Icaro sommerso e già senz'ale;
 ove parte dirò del suo tesoro,
 ponendo fine al nobile lavoro.

²⁰⁸ *Ma come opra d'ingegno io non l'ammiro*: il tema di derivazione neoplatonica del confronto tra le opere d'arte e la perfezione delle architetture celesti è molto diffuso nell'epica rinascimentale; cfr. BALDASSARRI 1982: 622.

²⁰⁹ *Scopa*: Skopas, architetto della Grecia antica che costruì il tempio di Atena Alea a Tegea, primo tempio in stile corinzio.

²¹⁰ *ch'a cader va chi troppo in alto sale*: formula proverbiale allusiva al mito di Icaro e Fetonte impiegata già da PETRARCA, *Rvf*, CCCVII 7.

46

Guardan dui simulacri il primo varco,
ch'apre e serra il fanciul di Citerea.²¹¹
Opaco pergolato in forma d'arco
segue di man di boscareccia dea.
D'uva acerba e vermiglia è sempre carco,
che mentre l'una muor l'altra si crea.
Nel fin si mostra a vista de l'entrata
una spelonca d'ombre²¹² e d'acque grata.

47

Selvaggi dei con indefessa lena
il ciel de l'antro quasi novi Atlanti
sostengon con le spalle e con la schiena,
temprando il peso al suon de i mesti canti.
Piovon le nubi con perpetua vena
di tartari pendenti acque stillanti.
Formano l'onde al fine una peschiera,
dove guizzano i pesci a schiera a schiera.²¹³

48

Margine fan pomposi scogli intorno
di muschio, d'alga e d'edera vestiti.
L'adito appar di vario smalto adorno
di vaghi augelli e di feconde viti,
ne le cui sponde al gelido soggiorno
invitan lunghi seggi e bipartiti.
È fama già, che qui le sacre Muse
si son talor felicemente chiuse.

49

V'è un'altra fonte ove la bella Leda
credula tiene in grembo il falso augello,

²¹¹ *fanciul di Citerea*: Cupido, figlio di Venere.

²¹² *una spelonca d'ombre*: la monumentale fontana dei Tartari a forma di grotta.

²¹³ *Formano...a schiera a schiera*: possibile ipotesto di MARINO, *Adone*, IX 14, 1-3: «Per la tranquilla e placida peschiera / ne vanno insieme a tardo solco e lento, / dove guizzano i pesci a schiera a schiera».

in cui Giove s'ascose e dolce preda
 fe' del suo amor, fe' del suo viso bello.
 Par ch'a i vezzi il bel corpo e 'l cigno ceda
 et opra non rassembri di martello,
 ma trasformato il marmo in forme nove
 a Leda dia lo spirto, il furto a Giove.

50

Stagnano indi in più luoghi i chiari umori
 per vie cieche divisi, ond'han ristoro
 varie piante, e de l'erbe e de' bei fiori
 lo smeraldo, il rubin, le perle e l'oro,
 ch'empiono l'aria di soavi odori
 misti col suon d'augei dolce e canoro,
 che ne la chioma de l'ombrese piante
 esprimono il gioir di lieto amante.

51

Rinova ogn'or la tenera famiglia
 l'orto pomposo et orna il ricco manto
 or di viola candida e vermiglia,
 or di gigli, di rose e d'amaranto.
 Il cedro e 'l mirto il suo vigor ripiglia.
 Serpe il gismino, l'edera e l'acanto.
 Ride il giacinto appresso il bel narciso
 e fanno un Gnido,²¹⁴ un Cipro, un Paradiso.

52

Qui le coltrici son Pomona e Flora,
 le Naiadi, le Driadi e le Napee.
 Zefiro il nutre con piacevol'ora,
 spesso scherzando con l'amate dee.
 Qui fa Diana ogn'or dolce dimora
 fra mille faretrate semidee.
 Volan fra i rami gli Amoretti vaghi
 non mai di saettar contenti e paghi.

²¹⁴ *Gnido*: 'Cnido', sede di un tempio sacro a Venere.

53

O Palazzo sublime, o bei giardini,
o sale, o vaghe camere ed o loggie,
o aure liete, o garruli augellini,
o marmi, o ombre, o fonti, o antri, o pioggie,
o virgulti, o cipressi, o lauri, o pini,
o erbe, o fiori pinti in varie foggie,
o grandezze magnifiche e superbe,
per voi le trombe sue la fama serbe.²¹⁵

54

Non han qui fine le delizie immense,²¹⁶
et i diporti del superbo tetto,²¹⁷
ché sovra gli orti ancor d'ombrese e dense
piante verdeggia un gelido boschetto.
I pinti augelli²¹⁸ a le silvestre mense
s'adunan qui con musico diletto.
Ombreggian fuor ne i spazi erbosi e lieti
alti pini, olmi opachi e dritti abeti.

55

Qui di castagni una selvetta amena,
quasi colonia stassene in disparte,
che scevra già da selva immensa e piena
fu qua mandata e trapiantata ad arte;
u' quando primavera il sol rimena,
e quando da i gemelli anco si parte,
porge ombra grata entro il suo grembo e intorno
ch'offender non la può calor del giorno.

56

Ergon cipressi al ciel l'acute cime,
sì che tra lor fanno un Parnaso, un Cinto
quest'albero disteso e quel sublime,

²¹⁵ *O Palazzo sublime...serbe*: serie di endecasillabi plurimembri realizzati per via anaforica.

²¹⁶ *delizie immense*: ossia il parco e i giardini farnesiani.

²¹⁷ *superbo tetto*: sintagma mutuato dall'ANGUILLARA, *Metamorfosi*, II I, I.

²¹⁸ *pinti augelli*: 'uccelli variopinti'.

e i rametti del vago laberinto.
 Sgorgian gli augelli amorosette rime
 di loro ardori in suon chiaro e distinto,
 e fra mille vaghezze e mille odori
 cantan satiri e fauni i rozzi amori.

57

Loco è nel dorso temperato e molle
 del fresco monte sopra il poggio aprico,
 ove diverse fiere adunar volle
 l'eroe di caccie ancor talvolta amico.
 Di lieti paschi abonda il verde colle,
 di vepri e lustre²¹⁹ entro il suo bosco antico,
 e di stagnanti e mobili acque abonda,
 che fan la terra ogn'or madre feconda.

58

La fontana maggior²²⁰ fra dui poggietti
 versa in più giochi il gorgoglioso argento
 ch'esce qui da dui fiumi, ivi in spilletti
 saltella, or bolle, or va veloce, or lento,
 ora si stagna in limpidi laghetti.
 Risuona in tanto un musico contento
 che fanno i fiumi, i spilli, i bolli e 'l vago
 canal, che forma alfin più largo lago.

59

Di sopra in faccia eccelsa casa siede
 con altre fonti a dietro in verde piano,
 che da due loggie signoreggia e vede
 queste et altre delizie di lontano.
 E in bella vista ancor gode e possiede
 de l'ampio parco il sito, il bosco e 'l vano
 con larghissimo cinto chiuso intorno
 d'acque stagnanti e d'altro tetto adorno.

²¹⁹ *di vepri e lustre*: 'di arbusti e covili'.

²²⁰ *fontana maggior*: la Fontana dei Fiumi.

60

Quivi suole cangiar spesso i diporti
il mio signore, e de le fiere erranti
seguire il corso e trar con gli ami torti
i pesci e udir di bianchi cigni i canti.
Dove, o dove mia Musa mi trasporti
fra vaghezza e vaghezza e fra cotanti
novi dilette? Diamo fine omai
a quel che fine aver non potria mai.

61

Né però senza le sue lodi resti
la regia stalla²²¹ ch'obliammo in prima;
nobil loco convien ch'abbia fra questi
stupor, ma sia fra l'altre ella la prima.
Cillaro et Arion²²² già non avesti
stanza di pregio tal come si stima.
Questa finio de l'edificio altero
gli agi real l'egregio magistero.

62

Lasciar vo' i campi fertili e pregiati,
che sogliono produr cibi e liquori
de l'ambrosia e del nettare più grati,
di ricche mense preziosi onori.
Taccio il lago e le ville a i dolci fiati
esposte e di natura altri favori,
onde dal bel terren l'anima rapita
gode del ciel l'alta beltà infinita.

²²¹ *regia stalla*: si allude al grande stallone costruito di fronte al portone del giardino invernale tra 1581 e 1585 sotto la direzione – e forse su progetto – di Giovanni Antonio Garzoni.

²²² *Cillaro et Arion*: Cillaro fu il cavallo di Castore, uno dei Dioscuri ricordato come un abile domatore di cavalli, mentre Arione, creato da Poseidone con un colpo di tridente sulla terra, fu un cavallo dotato di parola e capacità profetiche. La coppia è ricordo ariostesco di *Orl. fur.*, XLV 93, 1: «Cillaro, so, non fu, non fu Arione».

63

E ritornando al celebrato albergo,
prego voi, mio Signor, chino et umile
ad iscusar l'affetto, s'io l'immergo
ne le tenebre oscure e 'l faccio vile.
E se de vostre lodi eccelse io vergo
le carte mie, gradite il basso stile,
ch'anco picciolo augello in alto ascende
qual or su i vanni aquila altera il prende.

IL FINE.

CAPRAROLA LATINA

PRAEFATIO

[1] Si de origine urbium tanta fuit inter scriptores dissensio, quanto maior de oppidis esse debet, quae ut plurimum nullis hominum gestis claruerunt? [2] Quidquod ipsius Romae totius poene terrarum orbis dominae tam incerta fuit origo, ut Livius et Sallustius historiarum principes ad poetarum opiniones et auctoritatem confugerint? [3] Igitur si quod exemplo sit, vere quoque fieri probatur, ut aiunt, ab accusationibus ego longe absum, siquis fortasse (ut mos invidorum est) certiores se Caprarolae originem invenisse commentus fuerit. [4] Si tamen accusabor, tuum est humanissime Princeps, cui opusculum hoc qualecumque, sit tanquam tamen iure debitum edidi atque dicavi, meas partes suscipere ac tueri. Vale.

PREFAZIONE

Se gli storici in passato discordarono così tanto sull'origine delle grandi città, quanto maggiore deve essere il loro dissenso su quella delle piccole, le quali si distinsero anche senza alcune gesta di uomini? Che dire poi del fatto che persino l'origine di Roma, padrona di pressoché tutte le terre abitate, fu tanto incerta che Livio e Sallustio, principi della narrazione storica, dovettero affidarsi all'autorità e ai racconti dei poeti?

Dunque, se quel che viene detto come esempio si dimostra vero, sono lontano dalle accuse, se mai qualcuno (come è il costume dei detrattori) fingerà di aver trovato con certezza l'origine di Caprarola. Se tuttavia sarò accusato spetterà a te, benevolo principe, in onore del quale ho pubblicato quest'opera, stare dalla mia parte e difendermi. Stai bene.

Dicite nunc, Cyminae Musae, quae denique nobis
oratus toties nuper permisit Apollo.
Dicite dilectar vobis primordiae Terrae.
Vos meministis enim fuerit quae gratia nostris
montibus et qualis Caprarolae illustris origo. 5
Tu, decus heroum, magnisque ad vota vocari
cantibus assuetus Latio, ceu Delius alter,
ad iuga Parnasi (si tantum poscere dignum est)
tolle humilem vocem atque audacibus annue coeptis.
Principis est parvos extollere, principis aura 10
praestat et ignotis nomen titulumque poetis.
Capra Iovis nutrix (res est notissima) postquam
ubera Cretaeus latitans siccarat alunnus;
factiis et is pubes regnum affectabat avitum.
Pascua liberius repetens incincta coronis, 15
tot spatiis facile emensis (mirabile dictu)
ad Cyminas venit nymphis comitantibus oras.
Nais Amalthea et lectissima turba sororum
conspecta regione loci silvaeque virente
Natale hospitium spreverunt nobilis Idae. 20
Namque erat hoc melius; Saturni hic tutius iram
vitassent si quo patuissent tempore fraudes.
Quamquam alii perhibent tanti cunabola nati
hic latuisse cavis antris nemorumque tenebris.
Capra colebatur Nymphis ceu regia mater. 25
Dona ferunt Dryades, gratae quoque dona Napeae.
Interea Thuscas cunctas peragraverat Urbes
fama volans; Cyminique novos narrarat honores
montis et Oleniae foelicia fata Capellae.
Fit locus hic celebris, nunc hic, nunc advenit ille 30
visendi studio; et simili capiuntur amore;
constituuntque casas humili decepisti primum
qua Cyminus viridi dorso declinat ad eorum,
inque dies crescit populus: nova moenia surgunt;
datque novus leges, dat publica iura Senatus, 35
et placet a Capra dictae ducere nomen
oppidi et auspiciis iam tum melioribus uti.
Hinc Caprarolam cuncti laeto ore salutant,

Cantate, Muse del Cimino, quel che Apollo
sì tanto invocato ora ci ha concesso.
Cantate l'origine della Terra, a voi diletta.
Siete voi a ricordare l'amenità dei nostri monti,
voi a serbare l'illustre origine di Caprarola. 5
Tu, eroico decoro, che con solenni canti
nel Lazio suoli essere invocato, come fossi
un altro Apollo, innalza l'umile voce
(se è lecito chiedere tanto) ai parnasii gioghi,
concedi il tuo favore ed approva le audaci imprese. 10
Il Principe sa elevare chi non ha fama, la sua aura
dà celebrità a chi ne è privo e ai poeti la gloria.
Fu una capra un tempo a divenir nutrice di Giove,
dopo che egli, allora nascosto a Creta, trovava asciutto
il seno materno da suggerire (la vicenda è molto nota); 15
poi, ormai cresciuto, anelava al regno avito,
e bramando i suoi liberi pascoli cinti di corone
percorse tante terre per poi giungere (mirabile a dirsi)
alle pendici del Cimino insieme alle Muse.
La naiade Amaltea con l'eletta schiera di sorelle, 20
osservata la regione e la selva verdeggiante,
sdegnarono l'ospizio natale della nobile Ida
perché questo era migliore. Qui, al sicuro, l'ira di Saturno
si sarebbe evitata se le frodi fossero state palesi.
Non manca chi narra che fu qui la culla di Giove, 25
celata nelle oscure latebre dei boschi.
Al pari di una madre reale la capra era venerata.
Ora le Driadi ora le Napee liete portano doni.
Intanto, l'alata Fama aveva raggiunto
le tosche città, facendo parlare dei nuovi onori 30
del monte Cimino e della prospera sorte di Amaltea.
Ormai celebre diviene il luogo, dal vicinato bramano
di recarsi in visita, e subito come da amore sono colti;
ed ecco che lesti costruiscono case
laddove Cimino dal verde dorso declina a Oriente, 35
e di giorno in giorno cresce il popolo: nascono nuove mura,
vengono promulgate nuove leggi,
il Senato conferisce diritti pubblici;

et picta primum figunt insigna capra, quam geminam faciunt adiuncto flore minores. Transiit Alcides hac et labentibus annis;	40
agmina pastorum cumque invenisset in arvis, ad sua sacra Palem laeta qui voce vocabant, festa Deae solito celebrantes annua ludo, constitit in medio gratissimus omnibus hospes.	45
Amphytrioniadi plaudit robusta iuventus. Tunc ea certatim peracuti pondera ferri figebat terrae valida vi et robore dextrae: fortibus at vectem retrahebant inde lacertis victores operis. Notissimus Herculis illis	50
magnus erat labor et vis non aequabilis ulli, quem sic affatur cumulatus laude Timetas: «Cara Iovis proles et magna potentia patris quando tibi placuit nostras invisere terras, adventuque tuo solemnes crescere ritus	55
fac etiam Cyminam celebrem per saecula vallem (namque ibi pastorum coetus convenerat omnis)». Hinc illi vectem praebet, non ipse recusat magnanimus, semperque sui renovator honoris. Stant circumfusi iuvenes. Haud impiger ausum	60
protulit Alcides. Ingenti murmure tellus obstrepit atque domus quassa est Acherontis ab imo, horribilique sono coelestum immugiit aether. Ad stupidos iuvenes mox lumina vertit et inquit: «Monticolae fortes, maiorique hospite digni,	65
qui vectem manibus tellure refixerit ima, tergora famosi dono feret iste Leonis». Dixerat. Aggreditur certantibus unus et alter viribus Herculeum ludum, sed membra fatigant incassum quoniam stat inexpugnabile ferrum.	70
Tunc geminans vires Tyrinthius ima revellit pondera Tartareis penitus defixa cavernis, at vix senserunt fortissima brachia nixus. Mox huc coeruleo Neptunus gurgite currit conditus in vacuis terris. Erumpit hiatus	75
inde lacus. Furit unda sonans et proluit omnes	

e giova che il nome della città tragga il nome
dalla Capra, servendosi allora di fausti auspici. 40
E così, ridenti in volto, tutti salutano Caprarola,
e della città la capra divenne, dipinta, lo stemma,
su cui un'altra capra per ornamento si aggiunse.
E trascorsero gli anni e vi passò anche Ercole:
trovò egli nei campi pastori raccolti per il rito 45
che Pale invocava, celebrando le sacre feste
che annualmente sono soliti dedicare alla dea;
si ferma nel mezzo, circondato dal corteo che felice
lo accoglie, salutato dal plauso della gioventù.
A gara i pastori conficcavano in terra 50
pali di ferro affilato con la destra,
energici e vigorosi quali erano.
Indi, vittoriosi nella prova di forza, trainavano un'asta
con le possenti braccia. Ben note erano a loro
le grandi fatiche di Ercole e la sua ineguagliata prestanza. 55
Così Timete, prode uomo, a lui si rivolse:
«O Figlio di Giove, cui sei caro, di cui riprendi la possanza,
se non ti fu sgradito visitar le nostre terre,
se ti piacque che i nostri riti solenni crescessero,
or che sei qui fa' che la valle di Cimino brilli nei secoli! 60
(lì tutti i pastori in massa erano accorsi)».
Indi gli porge l'asta, ch'egli non rifiuta:
la prende, pieno d'orgoglio, e ancor rinnova il suo onore.
Stanno in piedi tutt'attorno i giovani.
Alcide dà prova d'audacia non senza fatica. 65
La terra rimbomba strepitando,
e vibra, scosso al fondo, il regno d'Acheronte;
risponde d'eco il cielo, un suono stridente lo trapassa.
Quindi si volta verso i giovani che stupiti guardavano e disse:
«A voi, forti abitanti dei monti, degni di ospitarmi, 70
per i quali dalla terra a mani nude questa asta ho estratto,
voglio offrir in dono la celebre pelle del Leone».
Così disse. Prima uno, poi un altro si avvicina
per tentar di emularlo nell'impresa, ma le membra
si consumano invano perché il ferro resta immobile. 75
Allora Tirinzio replica il gesto con forza e svelle

improvisa sinus. Valles gemit icta boatu
et commista natant armenta, gregesque, canesque.
Pastores fugiunt, trahiturque a coniuge coniux;
tollitur atque humeris puerorum turba paternis: 80
alterat alterius cursumque, fugamque, retardat.
Unda sequens pigros rapit impia, saxa priusquam
conscendat montis, celsa sive arbore fidant.
At Iovis impavidus natus, spretoque pericli
non motus novitate rei, non vecte relicto 85
lusibus incolumis crescentia flumina tranat.
Hinc illi pubes templum sacravit agrestis.
Venit et illa dies, foelix cum tradita sceptris
Farnesiis Caprarola fuit, cum mole superba
aucta fuit, cuius cecini miracula, cuius 90
artis opes et quae fecit divinus Apelles.
Hic monumenta manu miris certantia muris,
quos dedit heroum vivos in imagine vultus
monstravi; tales quamvis formare figuras
carmine nescerim, propriosque referre colores. 95
Sed per se toto iam sunt celeberrima mundo
tectata loci; septem iam sunt sine nomine moles.
Farnesiumque genus fama atque ingentibus actis
non modo terrarum spatium, sed sydera complet.
Nunc opus inceptum revocemus carmine Musae. 100
Est populus quinos operum divisus in usus.
Apparet primo numerosus in ordine clerus,
egregius clerus vitae bonitate fideque.
Non deest huic pietas, rerum non ipsa sacrarum
doctrina, et Patrum reddit praecepta piorum, 105
sive exempla velis, seu sanctos quaerere mores.
Hunc laudare satis non tota poemata possent.
Templa pius populus coenobiaque ampla frequentat
omnia percipiens certae documenta salutis;
immo delubris non his contentus et aureis 110
mirifice factis privato ex aere sacellis,
et defunctorum auxiliis, altaribus ipsis,
moenia virginibus sacris incendia condit,
lauta quibus certos tribuit Respublica census,

l'asta saldamente incavata in profondità,
ma a stento il vigor delle sue braccia regge lo sforzo.
Ed ecco che i vorticosi flutti di Nettuno nascosti
sotto la terra erompono là dove era la voragine. 80
Infuriano le sonanti onde e penetrano travolgenti
in ogni cavità. Echeggia nella valle il boato dell'urto,
e insieme nuotano via gli armenti, le greggi e i cani.
Fuggono i pastori: come possono si aiutano a vicenda
il marito e la moglie, e i padri sorreggono in spalla i figli, 85
ma si intralciano il passo e ritardano la fuga.
L'onda incalza e chi è lento è rapito prima ancora
di raggiungere un'altura o confidare in un albero alto.
Ma Ercole è impavido e sprezza il pericolo,
dall'evento neppure è scosso, non getta l'asta 90
e incolume si diletta a nuotar attraverso le rigonfie acque.
Indi a costui quel popolo agreste dedicò un tempio.
E venne poi quel lieto giorno,
in cui Caprarola fu consegnata
allo scettro dei Farnese – allorché accrebbe gloriosa, 95
florida di meraviglie, di opere d'arte e di quanto Apelle
dalla mano divina creò –, ch'io ora m'accingo a cantare.
Qui gareggiano in bellezza i monumenti e le mirifiche
mura che le immagini degli eroi rendono vive;
tali le voglio illustrare, se è pur vero che col canto 100
è arduo riprodurre fedelmente forme e colori.
Ovunque è ormai giunta la sua fama architettonica,
ma sette edifici ancor non hanno ricevuto il giusto tributo.
La Fama della famiglia Farnese, grazie alle sue gesta,
ha visto ogni luogo terreno, riempito ogni spazio celeste. 105
Riprendiamo ora l'opera iniziata, che le Muse ci accordano.
Il Popolo si divide in cinque classi,
per i propri uffici distinte: il clero,
davanti a tutti, non esiguo per numero,
si distingue per l'eminente onestà e fede; 110
non manca di pietà, di conservare la sacra dottrina
e trasmettere i precetti dei Padri devoti,
insieme con le vite e le azioni esemplari dei santi.
Ma non basterebbe l'intero poema a tessere lodi adeguate.

et domus, hospitio miseros quae suscipit et quae 115
aegros, stipe data, per spissa cubilia curat,
dives opum, cuius prima est impensa laboris.
Docta cohors sequitur nostrae non indiga laudis:
ipsa etenim proprio late praeifulget honore.
Consultum veniunt iuris legumque peritos 120
finitimi populi, et certis responsa reportant
consiliis, si iusta petant. Hos nuncia rerum
fama vehit secum, nitidis et collocat astris.
Quique Aesculapias norunt foeliciter artes
corpora languentum curant sanantque beatis 125
potibus, ad vitam revocantes saepius egros,
aegros quos morbi tradebat epistola morti.
Hos ego si laudem, vellet mihi Cynthus aurem,
et dicet, nostros nostro sine tollere plectro.
Quarta hinc pars sequitur nullos exosa labores. 130
Nam mercaturis industres destinat annos,
atque opibus parvo cumulatis tempore dives
efficitur; tenues natos et honoribus auget.
Ast alii variis intendunt artibus, unde
cuncta parant dulci quaestu sibi commoda vitae: 135
quos ego si numero, et privata laude notarem,
toedia nonnullis forsán res longa moveret.
Sunt reliqui assueti bello villisque colendis;
cursibus et rapidis soliti praevertere ventos,
ac Lacedaemonia membra exercere palestra. 140
Saepius ad patriam laeto clamore reportat
propositae pubes ditissima praemia palmae.
Haec quoque venatus sectatur dura per altos
saltus et canibus cervosque aprosque moratur;
aut capit hos laqueis, aut arma sonantia praedae 145
obiicit ex humero. Subito vis nitrea glandem
igne dato emittit: magno volat illa fragore
laethifera atque ferae pectusue caputue cruentat.
Inde domum rediens foecunda caede potitur.
Si populi cunctas percurrere carmine vellem 150
virtutes, stellas potius numerare daretur,
vel quot habet siccas in littore pontus arenas,

Il popolo pio frequenta i templi e gli ampi conventi 115
e apprende i principi che portano alla salvezza;
non pago, tuttavia, dello splendore di questi templi,
dei sacelli che a proprie spese avevano ornati d'oro,
dei beni dei defunti e degli stessi altari,
allestisce il focolare sacro e innalza mura vergini, 120
con le quali ripartisce i cittadini da censire;
e un ospizio, ricetto per i miseri, ricovero per gli egri,
che grazie alle offerte possono giacere su morbidi letti.
S'industria sempre in opere, mai senza dispendio di fatica.
E poi vien la dotta coorte che lodar non serve 125
perché di lontano rifulge di luce propria.
I popoli vicini qui si recano per un consulto,
composta qual è da coloro che di leggi e diritto sono esperti,
i quali offrono, per chi cerca giustizia, certi responsi.
La fama li porta con sé, fino a porli su brillanti stelle. 130
E coloro che si intendono dell'arte di Asclepio
curano i corpi degli infermi, guariti con l'efficacia
dei filtri con cui li riportano spesso in vita,
anche quando ormai erano dati per morti.
Se iniziassi a lodarli anche Apollo vorrebbe ascoltarmi, 135
e dirà di celebrare i nostri senza la nostra lira.
Segue poi la quarta classe, che mai la fatica rifugge:
dedica anni interi ai commerci, alacramente,
e s'arricchisce, accumulando copiosi beni in poco tempo:
anche chi nasce povero può ricevere medesima sorte. 140
Varie invero sono le arti in cui si dilettono,
da cui ricavano guadagno per godere di una vita agiata:
evito di elencarle perché se lo facessi in forma d'encomio
parrebbe forse prolisso e tedioso ai lettori.
Infine, ci sono coloro per i quali e la guerra e la coltivazione 145
sono pratica comune, avvezzi a superare i venti in rapide corse
e ad allenare le membra con lotte da spartano.
Quante volte la gioventù, acclamata in festa, rientra
in patria riportando doviziosi premi di vittoria.
Fiera è poi per gli alti declivi dei monti, a caccia, 150
per catturar coi cani un cervo o un cinghiale;
ora li coglie in trappola ora getta in spalla

quam minimam nostris partem committere chartis. Transeo foemineum decus et laudabile nomen, quod nemo posset digno comprehendere cantu.	155
Huius enim populi mulier non ultima laus est. Virgo pudicitiam servat, castosque himeneos agnoscunt Veneris vetita sine lege mariti. Ocia nulla probat: sed pars exercet Arachnes Stamina et Alcithoes sequitur pars altera curas,	160
quarum opus inventrix laudat stupefacta Minerva. Nunc ad prospectum, nunc grata ad munera ruris tendat opus. Longos si vis perquirere visus, ingens planicies, vallesque, atque oppida centum, et centum variae redimitae turribus urbes,	165
montesque et colles et flumina magna, lacusque sese oculis hominum ridentibus undique monstrant, cernentumque animos mira dulcedine pascunt. Saepe voluptatis causa speculamur ab arce romanos agros late, rigidosque Sabinos,	170
Umbrosque et sylvas et pascua laeta per ampla terrarum spatia et iam propugnacula belli celsum Appenninum et fastigia nuda Soractis. Sed nunc ad proprias redeamus carmine laudes. Sunt hic arborei foetus, qui dulcia poma	175
Parturiunt passim gratissima regibus ipsis. Collibus his veniunt Bacchi foelicius uvae. Mollia divino certant cum nectare vina, quae Romanorum decorant convivia quaeque languentes animos recreant et pectora firmant.	180
Sunt pavidi lepores, damae, cervique fugaces. Setosi ludunt densis in saltibus apri. Externae capiuntur aves, phasique volucres mollibus in stipulis atque inter amoena vireta. Sunt gallinarum per frigida rura cohortes.	185
Sunt haedi pingues, vitulae, dulcesque suillae; datque lacus pisces stagnans in valle reducta. Sunt liquidi fontes passim, gratoque per imas convalles gelidi labuntur murmure rivi. Frondosae resonant avium modulamine ripae,	190

alla preda l'arma vibrata. Talora è una palla di fuoco
che viene scagliata con forza; letifera vola fragorosa
e affonda nel capo e nel petto della belva sanguinante: 155
un trofeo di cui godere al ritorno a casa.
Se volessi poi enumerare tutte le virtù col canto,
sarebbe più facile computare le stelle
e sapere di quanta sabbia è composto un lido
che citarne nei miei scritti anche solo la minima parte . 160
Per non parlare del decoro muliebre e del nome
lodevole che nessuno potrebbe degnamente glorificare.
Per questo popolo infatti la donna non è all'ultimo posto.
Le fanciulle, pudiche, preservano caste le nozze, e i mariti
le trovano senza le proibite vestigia di Venere. 165
Nessuna coltiva l'ozio: chi si esercita con gli stami di Aracne,
chi con i fili di Alcitoe, con Minerva che guarda stupita
gli intrecci della sua arte. Ma se cerchi un'ampia veduta,
ecco che una grande pianura, vallate, case su case,
fortezze su fortezze turrite, alture e colli, lunghi fiumi 170
e laghi ovunque si offrono ai lieti spettatori,
e riempiono di dolcezza gli animi di chi li ammira.
Spesso per puro piacere osserviamo dalla rocca
l'estensione dei campi romani, i fieri Sabini
e gli Umbri e le selve, i vasti pascoli che in pianura 175
si distendono e l'alta cresta dell'Appennino,
baluardo di guerra, con la vetta spoglia del Soratte.
Ma ora torniamo a lodare col canto quanto preposto.
Non mancano certo gli alberi da frutto, che dolci
pomi servono ai re stessi; anche l'uva di Bacco può 180
qui trovare maggior fecondità. Il delicato vino che ne esce
compete col nettare divino, adornando il convivio
dei romani rifocilla le menti stanche e acuisce le audaci.
Di pavidì leprotti, daini e cervi fugaci è la fauna,
di cinghiali villosi che saltano nel fitto bosco. 185
Vengono presi uccelli forestieri e i fagiani,
adagiati in morbide paglie e in ameni verzieri.
Stormi di galline vagano per le fredde campagne.
Ci sono pingui capretti, vitelli e teneri maiali
e in remota valle il lago è ricco di pesci. 190

et dulces suadent somnos nemora alta, levesque
ventorum sonitus. Fructus hic offert agrestis
agricolae nunquam percussa securibus arbos;
semper et hic ridet placidi clementia coeli.
Caetera vos nymphaeque loci, vos numina ruris 195
dicite, vos nostrae queso succurrite voci
labenti: nam vos tantos regionis honores
nostis et hanc crebro ter dicitis esse beatam.
Dicite vos, si quis praeconia vestra requirit.
Sunt haec parva tamen, si nos spectabimus hortos 200
Farnesios, latis cincta et vivaria muris.
Hic neque candentes audent saevire pruinae,
nec rigidibus Boreas, nebulis nec turgidus Auster.
Grata sed aeterni patet indulgentia veris,
irrigui fontes et stagna loquacia cygnis 205
herbarum, nemorumque fovant floresque comasque.
Aeolus his mitem Zephyrum dedit esse colonum.
Lilia fert passim materno ex ubere tellus.
Hic Venus et natus nati et pulcherrima proles
collidunt; parvi nudique docentur Amores 210
ferre humeris pharetras et corda ferire sagittis.
Certior haud Musis domus est: nunc locus opacus,
nunc has antra tenent sacri fontesque sub antris.
Hic et cum Musis, Patara, atque Helicone relicto,
saepius aurata cythara crinitus Apollo 215
personat heroum laudes et fortia facta.
Ad cantus veniunt sylvae (mirabile dictu)
credo equidem (ut dicunt) habitare in cortice nymphae.
Ipse cava quondam furtim spretisque periclis
arbore delitui, meque hinc ad carmina movi. 220
Sit mihi fas audita loqui, nec me improbet ullus,
talìa si referens exili voce videbor
demere opus. Sapiens cognoscet caetera vates.
Namque canebat¹ uti veterem Farnesius Urbem

¹ *Namque canebat...*: si apre una sezione di elogio dei maggiori esponenti di Casa Farnese ispirata per larga parte al ciclo decorativo della Sala dei Fasti Farnesiani, e dunque modellata sulla relativa sequenza ecfrastica della *Caprarola* (II 17 sgg.), cui rinvio per le note sui personaggi e le circostanze storiche evocate.

Sorgenti qua e là sorgono per la valle montana,
da cui gorgoglia il flusso di gelidi rivoli.
Dalle rive frondose echeggia l'armonia sonora
degli uccelli; il denso bosco con il leggero mormorare
del vento invoglia un dolce riposo. Qui alberi che 195
mai sono percossi dalla scure offrono frutti agresti.
Qui sempre si è favoriti dal cielo clemente.
Voi, ninfe silvane, numi bucolici, cantate il resto.
Soccorrete, ve ne prego, la nostra voce che vacilla:
voi infatti conoscete i pregi della regione, tanti quali sono, 200
voi andate sempre dicendo che essa è beata.
Ditelo pure se qualcuno vi chiede di annunciarlo.
Tuttavia tutto appare piccolo, se volgiamo lo sguardo
agli orti farnesiani, d'ogni lato cinti di mura.
Qui nemmeno l'inverno nevoso osa infierire, 205
né la rigida Borea né il rigonfio Austro.
Ma di eterna primavera si manifesta la benevolenza,
irrigue fonti e stagni con cigni canori fanno da sfondo,
per conforto di fronde e fiori silvani. Eolo qui
fa soffiare il mite Zefiro; la natura, dal fertile terreno, 210
fa germogliare gigli qua e là nei prati.
Qui Venere e i suoi figli bellissimi giocano insieme;
piccoli e nudi gli Amori imparano a portare in spalla
la faretra e con gli strali a ferire i cuori.
Non certa poi è la casa delle Muse: se risiedono 215
in luoghi ombrosi, se in spelonche o in sacre fonti.
Qui, da Patara, lasciato il monte Elicon, Apollo crinito
con le Muse al suon dell'aurata cetra canta
le lodi degli eroi, le loro gesta virtuose.
Al canto assistono anche le ninfe (mirabile a dirsi), 220
che (come dicono) trovano luogo nella corteccia dei boschi.
Io stesso, un tempo, noncurante del pericolo,
mi accovacciai furtivo dietro un albero,
per poi assistere al canto. Mi sia lecito proferir

imperio Guido regeret populumque furem
dissidiis gravibus quondam et civilibus ausis,
inde Gibellinos, hinc exitiale secutum
Germani Guelphi nomen fugiendaque facta,
tradita sceptrata tenens positis componeret armis.
Ex in Ranutii laudabat gesta decusque,
quem bello Eugenius Quartus praefecit et auxit
militiae censu proprio compulsus honore;
et cui iam Martis rebus foeliciter actis
ex auro radiante rosam, regalia dona,
tradidit ob meritum et gemino decoravit honore.
Necnon eximium celebrabat carmine Petrum
agminis Hetrusci ductorem; namque triumphans
ingreditur Pisas Duce capto et milite caeso,
aeternum cuius servans Florentia nomen,
postquam fata viri vitam ad meliora reposcunt
fratrem Rainerium generosum Martis alumnum
eligit atque ducem diversa ad proelia mittit.
Petrum alium cecinit, qui magna ex hoste trophea
rettulit Hetrusco Romana missus ad Urbe;
restituitque Cosam, devicto Marte, colonos
Vulsinio ducens. Pugnae haec monumenta reliquit.
Dictus et est magno Petrus Nicolaus honore,
quo victore stetit vexata Bononia quondam
obsidione gravi: nam fuis hostibus illam
liberat et tota gestit victoria Roma.
Hinc venit ad Paulum praeclarum nomine et actis,
quo nemo melius Romanas rexit habenas.
Nam facili imperio Lavinia sceptrata tenebat;
et tamen hoc domita est infesta superbia regum;
regibus auxiliumque tulit tenuitque labantes
magnanimus. Carolo fidens virtute nepotum
misit Alexandrum belloque togaque potentem;
misit et Octavium belloque animoque superbum:
his visis trepidans Germania rettulit arma,
quae contra Carolum furiis agitata gerebat.
Quidquod Alexander Legatus missus ad urbem
Lutetiam iungit Gallum cum Caesare regem

quanto ho udito; e nessuno mi biasimi 225
se nel riportar tale canto la mia voce non sarà all'altezza;
un cantore accorto riconoscerà le parti mancanti.
Il canto verteva su come Guido Farnese reggeva l'antica città
e allorquando imperversavano in essa le discordie civili,
impugnando lo scettro avito, senza ricorrere alle armi, 230
riappacificò il popolo furente, che seguiva ora i Ghibellini
ora l'esiziale vessillo dei Guelfi, e risolse quelle lotte temibili.
E poi lodava le gesta di Ranuccio e il suo prestigio,
colui che Eugenio IV mise a capo della guerra e finanziò
a proprie spese, desideroso di accrescere il suo onore; 235
colui a cui consegnò regali doni, una ghirlanda di rose
d'oro raggianti, per il merito di aver condotto felicemente
le campagne di Marte: e duplice così fu l'onore.
Né mancò di celebrare l'eccelso Pietro, che condusse
l'esercito di Etruria: fatto prigioniero il comandante 240
e uccisi i soldati entrò a Pisa trionfante
(Firenze mantiene eterno il suo nome).
E quando ormai era in procinto di morire
scelse il fratello Ranieri, prode alunno di Marte,
e lo mandò come condottiero per nuove battaglie. 245
Cantò poi l'altro Pietro, che mandato dall'Urbe
ottenne dal nemico etrusco grandi trofei:
e riacquistò il dominio di Cosa, attirando i coloni
da Vulsinio. Queste imprese memorabili ci ha lasciato.
È celebrato Pietro Nicola con grande onore, 250
grazie alle cui vittorie Bologna, pur vessata allora
da un grave assedio, resistette: infatti è lui che la liberò,
riuscendo a sbaragliare i nemici,
e tutta Roma esultò vittoriosa.
Passò poi a Paolo, eccellente in parole e azioni, 255
che resse meglio di chiunque altro le redini di Roma;
su un fausto impero teneva lo scettro lavinio;
e con questo fu domata l'ostile superbia dei re.
Ai re portò aiuto, concesse, magnanimo, la stabilità
a chi vacillava. A Carlo, confidando nella virtù degli eredi, 260
mandò Alessandro, potente in armi e in toga;
e poi ancora Ottavio, fiero d'animo:

foedere, pacatis animis discordibus? Ambo
praestantem rebus iuvenem mirantur et aiunt
hic est Farnesiae gentis certissima proles. 265
Idem Vormatias iterum legatus ad oras
alloquitur Carolum, regem pariterque Latinum;
hosque Lutheranis adversa in foedera cogit.
Dixerat haec etiam Musis cantator Apollo.
Hic interposito cantu suspirat ab imo 270
pectore. Tum repetens Aloysia sceptrum canebat
atque ducis nunquam magnum deletibile nomen,
adversis quamvis rebus non Martia Roma
laetata est Druso victoreque Caesare tantum.
Filius hunc animis sequitur sociatus et armis 275
Romulae factus praefectus Horatius urbis.
Hic Patriam auxisset spoliis, auxisset honore,
et Capitolas ornasset saepius arces,
ni fila ulterius renuissent ducere Parcae,
Parcae, quas hominum virtus, quas gloria vexat. 280
Hae quoque Romanos non permisere triumphos,
Celsaque solemnem Capitolia visere pompam
Belgico Alexandro,² domuit qui immania mostra
aemulus Alcide; toties qui colla rebelles
quondam attolentes bello et furialibus ausis 285
sub iuga dura dedit centum religata catenis
victor et aeterno constrinxit vincula nodo.
Belga ferox olim et non expugnabilis armis
perpetua ditione ducis sub nomine gaudet.
Non is Ranutio primis invidit in annis, 290
quem patris ad pugnam ingenti nomine ductum
bellantem vidit, stragem clademque cientem,
quesitumque diu sociis arma inter et hostes
caedere cruentatum patriam ad tentoria duci.
Tunc dux armipotens hilaris certusque salutis 295
oscula libavit nato; dehinc talia fatur:
«Progenies caro non inficianda parenti

² *Belgico Alexandro*: si tratta di Alessandro Farnese (1545-1592), figlio di Ottavio Farnese e Margherita d'Austria; fu duca di Parma e Piacenza e nominato da Filippo II governatore generale delle Fiandre.

la Germania, trepidante, al sol vederli,
ritirò le armi con cui muoveva contro Carlo.
Come non parlar di quando Alessandro, inviato a Parigi, 265
riuscì a unire il Gallo con Cesare in alleanza, congiunti
i loro animi prima discordi? Entrambi ammirano il giovane
e confermano la prestanza della progenie Farnese.
Lo stesso poi andò a colloquio con Carlo e il re latino,
inviato a Worms; li accordò per combattere i luterani. 270
Tale il canto che Apollo aveva rivolto alle Muse.
Per poco si ferma, respira profondamente e riprende.
Ora cantava lo scettro d'Aloisio, duce dal nome mai obliato;
benché in sorte avversa, Roma non ebbe solo
a rallegrarsi di Druso o di Cesare vittorioso. 275
Il figlio Orazio, a lui simile, lo seguì, e divenne in armi
prefetto della città di Roma. Costui, con le spoglie,
con gli onori avrebbe arricchito la patria,
e più e più volte la rocca capitolina avrebbe adornato,
se le Parche non avessero negato 280
di tessere ancora il filo della sua vita,
Parche che vessano sia la virtù che la gloria.
Le medesime non concessero trionfi romani
e di vedere l'alto Campidoglio in pompa solenne
ad Alessandro del Belgio, il quale, emulo d'Ercole, 285
domò immani mostri; tante volte sotto il duro giogo
riportò, vincitore, ribelli temerari e violenti,
costretti a obbedirgli in catene
e condannati ad eterna servitù.
Il Belgio, un tempo feroce e inespugnabile con le armi, 290
ora gode in perpetuo dell'autorità del suo condottiero.
Volle poi dar facoltà a Ranuccio nei suoi primi anni,
lui che, inviato in battaglia a fianco del padre
glorioso, vide combattere e compiere stragi;
cercato a lungo dagli alleati tra le armi nemiche, 295
fu poi condotto insanguinato alla tenda del padre.
Allora questi, forte d'armi, lieto per la salvezza

non te fata vocant dura ad certamina Martis
sub Patris imperio: servat tibi Roma triumphos
nate tuos, servat lauros Tarpeia moles. 300
Tunc surgent arcus insculptaque in ordine bella,
tunc surgent statuae positae in regalibus aulis.
Haec sunt, quae nostra liceat te voce moneri.
Vade age nate, tuas Parmae ne desere curas.
Vade et Odoardum³ prone complectere fratrem. 305
Ipse quoque Ausonia iam nunc celebratus in urbe
purpureos inter Patres (si rite recordor
provida Pontificis monita et praesagia Pauli)
accipiet meritam immaturo tempore sedem.
Cum senio vicinus erit renovabit avorum 310
stemmata; et in maius producet nomina gentis.
Bellantes animos pueri non purpura nostri
coelabit: nullis olim perterritus armis
imperium placida tutum sub pace tenebit».
Haec genitor: nobis cantaverat omnia Phoebus. 315
Nam sol millesimum nondum percurrerat annum,
munera cum saevi domus haec Mauortis obivit,
ut nostri memorant: priscos equitesque, ducesque
praeclari generi tegit invidiosa vetustas.
Si quis digressum me longius esse putabit, 320
quam par est, hunc noscat opus voluisse nitorem:
quippequod obscurum nimis, abiectumque fuisset,
quale foret dempto stellarum lumine coelum.
Quin magis haec Caprarola probas, audisque libenter;
et maiora petis; certe et maiora dedissem, 325
maior si nobis esset facundia, maior
si foret aut nostrae concessa licentia linguae.
Teque, tuosque canet numeris melioribus alter,
cui Pater Aonidum magnum dabit esse poetam.
Interea tenues non dedignabere versus 330
o domus heroum merito, quam visere ab ipsis,
dimenso pelagi spatio, Iaponibus usque
regales iuvenes veniunt. Te laudat Iberus,

³ *Odoardum*: Odoardo Farnese (1573-1626), dedicatario e patrocinatore della *Caprarola*.

del figlio, lo baciò sulle labbra e così parlò:
«Da padre non dovrò sconfessare un figlio caro,
il fato non ti vuole tra i duri perigli di Marte 300
sotto il mio impero: Roma però ti riserva
i trionfi, alla rocca Tarpea l'alloro ti aspetta.
Alti gli archi trionfali, le guerre scolpite in sequenza,
alte le statue poste nelle corti regali.
Così sarai ricordato, la nostra voce porterà il tuo nome. 305
Orsù, ora va', figlio, non lasciar Parma priva di te.
Va', corri ad abbracciare tuo fratello Odoardo.
Anch'egli, ora celebrato nell'Urbe tra i padri porporati,
(se ricordo bene i prudenti avvertimenti e le profezie
del pontefice Paolo) riceverà la meritata sede anzitempo. 310
Prossimo alla vecchiaia rinnoverà gli stemmi aviti
e innalzerà ancor più in alto il nome della stirpe.
La porpora di mio figlio non dovrà celare animi bellicosi:
terrà infatti l'impero al sicuro sotto placida pace,
mai atterrito da alcuna arma ostile». 315
Così parlò: a noi Febo aveva cantato tutto.
Il sole non ancora aveva percorso il millesimo anno
allorquando questa stirpe adempì ai doveri del feroce Marte,
come è ricordato: gli antichi, così invidiosi della sua gloria,
nascondono i nomi dei precedenti cavalieri e duci. 320
Se qualcuno pensa che io mi sia dilungato troppo,
sappia che questa opera richiedeva splendore:
sarebbe stata altrimenti troppo scura e trascurata,
come il cielo se le stelle luminose gli son sottratte.
Caprarola, approvi certamente tutto questo, 325
con piacere lo ascolti e anzi chiedi di più;
deh, se solo possedessi maggiore eloquenza, se solo
maggiore licenza fosse concessa alla nostra voce,
certo avrei potuto offrire ancora di più. Un altro verrà
che con più versi canterà te e la tua stirpe, un grande poeta 330
cui il padre delle Aonie offrirà una tale concessione.
Intanto, non disdegnar questi versi umili,
o stirpe, casa degli eroi, per veder la quale

Caprarola latina

Germanusque hospes; te tollit ad aethera Gallus.
Denique Principibus chara es tu sola Latinis. 335
Tete Pontifices Roma gaudente frequentant.
Iam fuit hospitiiis usus Gregorius amplis,
Octavus Clemensque tuis exempla secuti
illorum, quibus haec surrexit machina foelix.
Quod si non alia re Caprarola fuisses 340
laudanda, egregiisque locis, atque Urbibus ipsis
anteferenda, satis, satis et tua gloria mundo
crevisset, solum facta es quod regia sedes
Farnesiae sobolis, qua nulla sub aethere maior.
Hic Cyminae Musae nobis imponere finem 345
laudibus his placeat, per se quas ipsa sinamus
Fama pererrato terrarum compleat orbe.

persino dal Giappone, percorso il mare, accorrono
giovani regali. Ti lodano gli Iberi, i Germani, ti innalzano 335
alle stelle i Galli, tu, la sola cara ai principi latini.
A te fan visita i Papi con Roma in festa, già da tempo
Gregorio può ricevere la tua grande accoglienza
e Clemente VIII, seguendo il loro esempio;
con loro crebbe prospero tutto ciò che è qui. 340
E se anche non ti avessimo lodato, Caprarola,
e anteposto a luoghi egregi e alle stesse città,
sarebbe comunque cresciuta la tua fama nel mondo
già solo per essere dei Farnese la sede, a nessuno pari.
Piaccia alle Muse del Cimino di imporci 345
la fine di queste nostre lodi: perciò lasciamo
che la sua fama percorra l'intero mondo

ADELE TRANI

«IL SUPERBO, REAL, FAMOSO TETTO DI CAPRAROLA»
NEI VERSI DI GIOVANNI ANTONIO LIBERATI

1. LA DESCRIZIONE DEL PALAZZO

«Un testo letterario non è un inventario notarile. Può restituire, sì, aspetti, elementi, dettagli, della realtà descritta, ma pur sempre entro canoni specificamente letterari».¹

L'intento di questo lavoro è proprio quello di sollevare il velo poetico dal poemetto di Liberati, alla ricerca di dati che possano arricchire le già vaste conoscenze relative agli aspetti materiali del palazzo Farnese di Caprarola e alla temperie culturale che lo ha prodotto.

Il compito non è poi così arduo, giacché l'autore si affida totalmente alla resa delle meraviglie che si dipanano davanti ai suoi occhi, nella coscienza che da esse possa trasparire tutta la magnificenza della schiatta che le ha generate. Così, al signore di turno, egli offre una descrizione del «superbo, real, famoso tetto» redatta in maniera chiara e ordinata, secondo una successione fisicamente coerente, dalla quale non è affatto difficile estrapolare il dato oggettivo, vero protagonista del componimento.²

Altra cosa, invece, è stabilire quanto possa essere originale la restituzione che di questo dato fornisce l'autore.

Nell'ottava di apertura del poemetto, Liberati si pone esplicitamente sulla scia di un precedente illustre, dichiarando di voler cantare la dimora prediletta dai Farnese «appresso / a tal ch'anch'ei le chiome adorna e infiora».³ La dichiarazione suona come un doveroso omaggio a Lorenzo Gambara e alla sua celebre *Caprarola*, dal quale difficilmente

¹ Così Carlo Caruso nel suo fondamentale saggio *Poesia umanistica di villa* (CARUSO 1997: 281).

² La citazione è tratta da I, 17.

³ I, 15-6.

l'autore si sarebbe potuto esimere,⁴ eppure l'analisi del testo evidenzia un riferimento costante a quel Fabio Arditio che, al seguito di papa Gregorio XIII, aveva dedicato diverse pagine alla descrizione del palazzo di Caprarola, dove il pontefice aveva fatto tappa nel settembre del 1578 durante un viaggio verso il santuario della Madonna della Quercia.⁵ Inviata l'anno seguente alla nipote del cardinale Alessandro Farnese, la cronaca di Arditio è rimasta allo stato di manoscritto fino al secolo scorso.⁶ Non è chiaro per quale via, ma è evidente che Liberati la conoscesse. Anche se in prosa e non in versi, questo testo si prestava, molto più della *Caprarola* di Gambara, a fungere da modello per la nuova descrizione, intanto perché in volgare, poi perché inedito, ma, soprattutto, per il carattere di completezza che lo contraddistingueva. Mentre Gambara, infatti, aveva dato vita a una descrizione selettiva, concentrandosi soltanto su alcuni aspetti della residenza farnesiana, Arditio illustrava l'intero complesso, cercando di dar conto, oltre che dei giardini e delle iconografie degli affreschi, anche delle caratteristiche architettoniche dell'edificio, della distribuzione degli ambienti e della loro funzione.

⁴ All'umanista bresciano Lorenzo Gambara, che fu per un periodo al servizio del cardinale Alessandro Farnese, si deve una descrizione in esametri del palazzo di Caprarola, dapprima pubblicata all'interno di una miscellanea con il titolo *Arcis Caprarolae descriptio* nel 1569, quando l'edificio era ancora in costruzione, e poi, rielaborata, data di nuovo alle stampe come *Caprarola* nel 1581 in forma monografica e nel 1586 all'interno di una nuova raccolta (GAMBARA 1569, GAMBARA 1581, GAMBARA 1586). Si veda il contributo di P.G. Riga in questo volume. Ad attestare la diffusione e la celebrità dell'opera di Gambara basterebbero le righe conclusive della pagina dedicata a Caprarola nel quinto volume dell'atlante *Civitates orbis terrarum* (1572-1618): «Denique arcis huius Caprarolae magnificentia & gloria paucis paginis describi nequit, particularem autem de ea fecit librum celeberrimus ac doctissimus vir & Poeta Laurentius Gambara Brixianus, quem carminibus conscriptum nuper in lucem edidit».

⁵ Fabio Arditio, di nobile famiglia pesarese, era suddito di Vittoria Farnese, duchessa di Urbino e sorella del cardinale Alessandro, che deve averlo introdotto a corte presso il fratello, dove nel 1587 è documentato come gentiluomo (si veda la lettera di Alessandro Farnese a Valerio della Valle, datata 6 luglio, in ROSINI 2016: 41). Nelle memorie di casa Ardizi si legge anche: «Servi in officio di segretario il cardinale Farnese fratello di Vittoria Farnese duchessa di Urbino. Morì nell'anno 1591» (così come riportato in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti», vol. 95, 1843, p. 337).

⁶ Arditio ne fece omaggio a Lavinia Feltria della Rovere, figlia di Vittoria Farnese. Il manoscritto, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Urb. Lat., 518), è stato pubblicato da J.A.F. Orbaan (cfr. ORBAAN 1920).

Se messa a confronto con la relazione di Arditio, l'opera di Liberati sembra connotarsi come una generale versione poetica di quella descrizione, redatta con il solo fine di aggiornarne e completarne i contenuti. Ma proprio in questa opera di completamento consiste l'apporto più originale di Liberati, sia quando, per mero dovere di completezza, si sforza di interpretare quelle immagini dipinte che per motivi diversi Arditio aveva tralasciato, sia quando, mosso da una speciale sensibilità, mostra di saper cogliere dettagli che l'altro non aveva saputo o voluto rendere.

È questo il caso, per esempio, del primo approccio con il palazzo (fig. 1). Liberati, pur seguendo nella periegesi lo schema di Arditio, anticipa l'esordio del cronista e, con modi inediti, comincia ad inquadrare scenograficamente l'edificio e ad illustrarlo nel suo apparire per gradi come un susseguirsi di visioni, dimostrando in ciò una sensibilità tutta moderna che fa leva sulla meraviglia:

Imita al primo aspetto adorna scena,
ch'al tor d'invido velo apparir suole
di porte, d'archi e di pilastri piena,
dilatandosi a i lumi in ampia mole,
ove una meraviglia vista a pena,
l'altra a gara mostrar suo pregio vuole.
Ma non ben paga di bellezza esterna
la mente in quel ch'ei cela anco s'interna.

Gran parte nondimeno in sé ricopre
de le sue pompe nel primiero obietto,
ma quanto è più vicino, più le scopre,
più l'arte scherza variando effetto. (I, 9-10)⁷

⁷ Liberati descrive quindi la scala ovata che raccorda l'edificio al paese e la grande piazza «commoda molto a qualsivoglia giostra». Dopo di che comincia a seguire pedissequamente il testo di Arditio, che così dava conto della scala a tenaglia: «Si sale alla porta di questo palazzo con doppio ordine di scale separate da esso di fuori dal fosso e ornate di balaustri, le quali da principio salendo, si discostano l'una dall'altra per certo spatio e misura, poi, torcendo la salita, quasi per la medesima via, tornano a rincontrarsi insieme con mirabil artificio et far capo sopra un piano inanzi alla porta» (ORBAAN 1920: 368). Così Liberati: «A l'entrata maggior del tetto adorno / si poggia per doppio ordine di scale, / che cinte son di balaustri intorno / e s'allontanano pria con spazio eguale. / Fa

Allo stesso modo, aggiunge una notazione alla descrizione della Loggia di Ercole, sottolineando che essa non solo si apre sulla campagna romana e sulla Sabina, ma «a pari è goduta e rimirata / e da vicina e da lontana parte».⁸ A proposito di questo ambiente, va segnalata l'originalità delle ottave dedicate alla monumentale Fontana dell'Amore dormiente, pensata per accentuare la sensazione di frescura di questo spazio semiaperto, ma ad oggi priva della sua funzione⁹ (fig. 2). Liberati, in modo assai efficace, ne restituisce un'immagine a tutto tondo descrivendo non solo le statue che la compongono, colte nei singoli atteggiamenti e nei loro reciproci rapporti emotivi, ma anche e soprattutto le dinamiche, visive e sonore, generate dallo scorrere dell'acqua.¹⁰

Identica attenzione per le sonorità dell'acqua dimostra anche nella Stanza del Torrione (fig. 3), quando sottolinea che essa «i giardin mira, / et ode il suon di vaga fonte appresso», calcando la mano sulle caratteristiche di *locus amoenus* di questo ambiente destinato alle attività intellettuali.¹¹ La fontana che il poeta richiama è quella del Pastore, situata all'esterno, oltre il fossato, nel punto di confluenza dei due giardini quadrati, proprio di fronte alla torre, fontana che non esisteva ai tempi di Arditio e che dunque, anche se avesse voluto, il cronista non avrebbe potuto notare.¹² A ben esaminare la relazione, anzi, ci si accorge che Arditio non considera affatto la Stanza del Torrione, saltandola a piè pari. Probabilmente, infatti, nel settembre 1578 essa era

dopo in mezzo agevole ritorno, / e per l'istessa via quasi si sale; / vengono ad incontrarsi alfine insieme / in un commune pian le parti estreme» (I, 13).

⁸ II, 2 5-6.

⁹ Per la fontana si veda PARTRIDGE 1971-1972. I condotti di piombo che portavano acqua alla fontana sono stati irrimediabilmente danneggiati da una colonna di truppa napoletana che stazionò nel palazzo nel 1798 (cfr. RICCIO-TRANI 2007-2008: 321).

¹⁰ II, 3-7. I puttini che circondano l'Amore dormiente scherzano «col dolce mormorio di spesse stille» e «versano l'acqua mormorante e chiara», che «poi con dolce susurro si diffonde». Il fanciullo adagiato sul bacino di giallo antico stringe il becco di un'«anitra rauca», dal quale «rampolleggia» l'acqua; «così fanno tra loro piacevol gioco / il fanciullo, i rampolli et il suon roco». L'oca, «un'anitrella negra» secondo Arditio, è andata perduta.

¹¹ II, 75 3-4.

¹² Per la fontana si veda, a seguire, la parte sui giardini. Secondo Francesca Romana Liserre, la Fontana del Pastore sottolinea proprio il senso di rifugio appartato della villa cinquecentesca e l'ideale rinascimentale della vita agreste che, allontanando l'animo dai turbamenti di città, consente di dedicarsi alle arti e alla riflessione (LISERRE 2008: 81).

occupata da ponteggi e dunque preclusa al corteggio del papa.¹³ Quasi certamente erano già stati avviati i lavori di carpenteria per il cassettonato ligneo, che saranno completati nel maggio dell'anno seguente.¹⁴ Liberati, dal canto suo, anche per dare sfogo alla vena encomiastica, dedica diverse ottave alla descrizione delle imprese farnesiane che maestro Marco da Cremona vi aveva intagliato, mostrando di saperle ben decrittare, pur in assenza della guida di Arditio. La vicinanza del giardino e il mormorio dell'acqua, ma anche la presenza delle imprese, volta a stimolare l'intelletto («a lieto oggetto tira»), sono, secondo l'autore, quanto mai pertinenti alla funzione della stanza, dove «si ritira / il sacro eroe da i dotti libri spesso».¹⁵ Stando a Liberati, dunque, questa doveva essere la biblioteca del cardinale Odoardo, ma, come si tenterà di spiegare, la questione non è proprio così scontata.

Che la biblioteca si trovasse all'interno della torre appare già chiaro dai versi di Gambara, il quale ricorda la gran quantità di volumi in lingua greca e latina che lì il cardinale Alessandro aveva voluto raccogliere.¹⁶ Ma non è detto che fosse nella Stanza del Torrione. Anzi, alcuni indizi farebbero pensare che fosse ospitata in un ambiente collocato esattamente sopra di essa, un ambiente, tradizionalmente noto come studio di Annibal Caro, ugualmente caratterizzato da un cassettonato ligneo.¹⁷ Se è plausibile che ai tempi del cardinale Alessandro

¹³ I ponteggi furono montati dopo il 30 novembre 1577 e rimossi entro il 26 giugno 1579 (PARTRIDGE 1971-1972: 476).

¹⁴ In una lettera del 4 maggio 1579, il vescovo Alessandro Rufino informa il cardinale Alessandro che «è tornato il figliolo di Maestro Marco da Caprarola» e che per il 15 del mese le due soffitte alle quali stava lavorando sarebbero state completate (PARTRIDGE 1971-1972: 476). Un'erronea interpretazione del passo citato aveva portato a pensare che l'ebanista fosse di Caprarola. Si deve a M.G. D'Amelio l'identificazione dell'artista con Marco da Cremona (D'AMELIO 2017: 112).

¹⁵ Le due citazioni sono tratte da II, 79.

¹⁶ Gambara ne dà notizia solo nell'edizione del 1581, giacché nel 1569 il torrione non era ancora stato elevato: «*Aspicite hanc turrim praecelsi culminis, in qua / copia librorum est ingens, delectaque, seu quis / voluere forte velit sacrorum oracula vatam; / aut linguae auctores Latiae, monumentaque Graium*» (GAMBARA 1581: 38). L'inventario della biblioteca caprolatta del cardinale Alessandro, redatto nel 1589 alla sua morte, elencava 570 volumi (di cui 31 manoscritti latini e 37 opere in greco), in gran parte trasferiti a Roma nel corso di quell'anno. Per questo inventario si veda FOSSIER 1982, in part. p. 10.

¹⁷ È il secondo cassettonato eseguito da maestro Marco da Cremona, di cui alla nota 14, più semplice di quello della Stanza del Torrione, ma che comunque conferisce una particolare qualificazione all'ambiente. L'ipotesi è stata avanzata da Baumgart, sulla base

queste due stanze sovrapposte avessero ognuna la propria destinazione d'uso, è assai probabile che all'epoca del nostro poemetto fossero invece adibite ad un'unica funzione, a conferma della notazione di Liberati.¹⁸ L'inventario redatto in morte del cardinale Odoardo, nel 1626, sembrerebbe infatti accomunarle sotto la dizione generica di «studio», al cui interno censisce una gran quantità di oggetti, che vanno dai quadri, ai vetri, alle maioliche e naturalmente ai libri.¹⁹ Ne vengono elencati circa trecento, senza contare i molti libri di conti.²⁰

La descrizione della Stanza del Torrione restituita da Liberati è indicativa anche per ciò che omette. Non c'è infatti alcun accenno al fregio dipinto sotto il cassettonato ligneo, realizzato con ogni probabilità da Antonio Tempesta nel 1579 e caratterizzato da paesaggi fantastici alternati a unicorni farnesiani.²¹ L'omissione si spiega sulla base di alcune dichiarazioni di principio rintracciabili tra i versi del poemetto: pur riconoscendo l'eccellenza dell'architettura, Liberati è convinto che lo splendore del palazzo derivi dalla massiccia presenza di «pitture, getti e tanto altro lavoro»;²² proprio dalla pittura, reputata

dell'analisi della *Caprarola* di Aurelio Orsi (BAUMGART 1935: 175). Per il poemetto di Orsi si veda *infra*.

¹⁸ Nel poemetto di Orsi la Stanza del Torrione sembrerebbe indicata come «cubiculum Musis, et bonis artibus sacrum» (BAUMGART 1935: 126, n. 98). È possibile che vi fosse conservata una parte della collezione di medaglie e di altre antichità censita a Caprarola ai tempi del cardinale Alessandro, per la quale si veda JESTAZ 2010.

¹⁹ L'inventario è conservato in duplice copia presso l'Archivio di Stato di Napoli (RICCIO-TRANI 2011, in part. p. 370). In questo contesto si farà costante riferimento alla copia in *Archivio Farnesiano*, 1853, I (*Inventario* 1626).

²⁰ Ai fogli 37r-56v sono elencati 272 volumi a stampa, 11 libri di musica, 17 manoscritti e circa 130 libri di conti, oltre a una cassa contenente diverse carte. L'elenco riporta quasi sempre la data dell'edizione a stampa; i volumi pubblicati dopo il 1589 sono sicuramente quelli raccolti dal cardinale Odoardo. Se Alessandro accumulò quasi esclusivamente opere di classici, latini e greci, Odoardo collezionò, anche in lingua spagnola, principalmente vite di santi e trattati di teologia (diversi i volumi riconducibili all'ambiente dei Gesuiti). Traspare chiaramente anche un interesse per la storia recente e contemporanea, più che per la storia antica. Per le sorti di questa biblioteca RICCIO-TRANI 2011: 366 nota 20.

²¹ Il fregio è stato realizzato in sei settimane, utilizzando lo stesso ponteggio eretto per i carpentieri, come ha dimostrato Partridge, il quale, per questo motivo, esclude la tradizionale attribuzione a Bartolomeo Spranger, già da quattro anni lontano dall'Italia (PARTRIDGE 1971-1972: 476).

²² «Il bel palagio, di cui pare al mondo / occhio mortal non ha veduto ancora; / non tanto perché splendido e giocondo / di fabrica egli sia dentro, e di fora; / quanto, ch'in ogni stanza sparse foro / pitture e getti e tanto altro lavoro» (I, 7 3-8).

più «nobile ornamento» rispetto agli stucchi e all'oro, egli intende trarre la materia per il suo panegirico, privilegiando in modo particolare quella che «pasce e fura in un gli occhi e la mente», a scapito di quella diretta soltanto a dilettere.²³ Come a dire che solo la pittura capace di veicolare contenuti, siano essi di carattere storico, mitologico o religioso è degna di essere trasposta in poesia. Ed in questo senso il fregio della Stanza del Torrione poteva ben essere ignorato.

In base a questo stesso principio il poeta si era già sentito autorizzato a sorvolare sulla decorazione dell'appartamento invernale ubicato al piano del cortile:²⁴

Siede a l'incontro l'altro appartamento
di pari ampiezza e d'ordine simile,
ma vario di pitture e d'ornamento,
che mutò il buon pittor disegno e stile,
essendo tutto a dilettar intento
col variar de l'opera gentile,
onde fe' qui gli occhi contenti e paghi
sol di grotteschi industriosi e vaghi. (I, 32)

Anche Arditio, riguardo a questi ambienti, era stato molto laconico: «L'altro appartamento, all'incontro di questo, è della medesima grandezza; non è ancora fornito di dipingere, però non lo pongo».²⁵ Siccome, in realtà, quasi tutti erano già stati affrescati, deve averli tralasciati riconoscendo anche lui la minore qualità della loro decorazione,

²³ A proposito della Scala Regia, Liberati afferma: «Né lodar sol si de' l'architettura / e la man de l'artefice eccellente, / ma il vago e bello ancor de la pittura / in diversi color lieta e ridente, / ché varie fantasie sembra e figura, / e pasce e fura in un gli occhi e la mente» (I, 35 1-6). In questo caso, egli intuisce l'importanza degli affreschi, che all'epoca di Arditio non esistevano, ma non riesce a decifrarli. Ancora oggi la cupola della scala, di cui non si conosce l'autore, costituisce un enigma anche dal punto di vista iconografico.

²⁴ Com'è noto, il piano del cortile e il piano nobile del palazzo presentano la stessa iconografia e comprendono ognuno due distinti appartamenti, simmetricamente distribuiti lungo i lati dell'edificio che si dipartono dalla facciata. I due lati orientati a nord-est (destra rispetto la facciata) ospitano il cosiddetto appartamento estivo, gli altri due, orientati verso sud-ovest, il cosiddetto appartamento invernale. Ognuno dei quattro appartamenti è costituito da un salone di rappresentanza, un'anticamera o salotto e tre stanze private.

²⁵ ORBAAN 1920: 370.

basata su schemi ripetitivi costituiti esclusivamente da grottesche.²⁶ È invece un vero peccato che Liberati non ne abbia dato una descrizione più dettagliata, che avrebbe potuto fornire notizie rispetto alla decorazione della Sala dei Cigni, sicuramente successiva al 1578 e forse addirittura legata alla committenza del cardinale Odoardo²⁷ (fig. 4). Guardando la questione da un'altra angolazione, questo silenzio potrebbe invece costituire la riprova del mancato coinvolgimento del cardinale, poiché sembrerebbe ovvio che, se davvero fosse stato lui il committente, il poeta non avrebbe perso l'occasione di incensarlo.

È evidente, comunque, la difficoltà di Liberati nel rinvenire le tracce del suo signore, il cardinale Odoardo, all'interno di un palazzo riconosciuto come opera interamente dovuta alla volontà del cardinale Alessandro.²⁸ D'altro canto, bisogna considerare che Odoardo, avendo ricevuto in usufrutto una dimora già completa in tutte le sue parti, fu costretto ad agire in modo assai discreto, intervenendo direttamente solo su ambienti secondari ancora privi di decorazione e adattandosi per lo più a rivivere in maniera personale gli spazi fortemente segnati dall'impronta del suo predecessore.²⁹ È ormai dimostrato che, volendo dar corpo al proprio orizzonte culturale, nettamente distinto da quello del prozio, Odoardo si fece dipingere dal pittore Giuseppe Bastiani due ambienti ubicati in un mezzanino all'interno del torrione,

²⁶ Già nel 1568 almeno tre delle cinque stanze dovevano essere finite (PARTRIDGE 1971-72: 470). Federico Zuccari, in alcune postille vergate nella sua copia delle *Vite* di Vasari, a margine del capitolo dedicato a suo fratello Taddeo, se ne attribuisce la decorazione: «Queste [le stanze dell'appartamento invernale al piano del cortile] con la intrata terena e la loggia di sopra e la capela fu poi dipinto e finito da Federigo, dopo la morte di Tadeo suo fratello, insieme un camerino alle stanze di sopra ove è un Armatene» (VASARI 1881: 109).

²⁷ La decorazione, ispirata a un soffitto di Villa Madama, all'epoca possesso dei Farnese, è caratterizzata da un fregio di cappelli cardinalizi, che potrebbe far pensare alla nomina a cardinale di Odoardo (1591). Uno degli affreschi, inoltre, riproduce la perduta Fontana della Capra (per cui si veda *infra*) ed è logico pensare che sia stato eseguito nel momento in cui essa è stata rimossa (dopo il 1586).

²⁸ Nelle ottave iniziali, Liberati riconosce esplicitamente la costruzione e la decorazione del palazzo al cardinale Alessandro: «Alessandro, il gran zio, [...] questo edificio feo [...] La lunga serie de' farnesi eroi / qui spiegar volse» (I, 5-6). A parte un maldestro tentativo di celebrare anche Odoardo tra gli eroi raffigurati nella Sala dei Fasti Farnesiani (II, 31-8), Liberati è costretto a relegare la lode del suo signore nella *Caprarola latina*.

²⁹ Non sarà così per i giardini, dove invece interverrà con un sostanziale riassetto della zona più a monte.

che destinò a camerini personali³⁰ (fig. 5). Rispetto a questa decorazione, ci si aspetterebbe da Liberati se non una descrizione quanto meno un cenno, visto che gli affreschi sono dovuti al suo signore e datati al periodo immediatamente successivo al 1609. Il poemetto, però, è privo di qualsiasi notizia in questo senso e non permette neanche di fissare un termine *post quem* per la loro realizzazione. Se l'assenza di riferimenti espliciti, infatti, potrebbe far pensare che al momento della sua pubblicazione quella decorazione non fosse stata ancora eseguita, i versi in cui l'autore dichiara: «Taccio l'altre pitture e gli ornamenti /e le gran pompe de le parti ascose» sembrerebbero denunciare la precisa intenzione di omettere la descrizione di ambienti privati, quali, appunto, i camerini di Odoardo.³¹ Si consideri, comunque, che Liberati non era un familiare del cardinale e che la sua frequentazione del palazzo doveva essere sporadica, oltre che limitata e di convenienza. È probabilmente anche questo il motivo che gli impedisce di cogliere quegli aspetti legati al vissuto del palazzo, che ben si potevano prestare alla celebrazione del dedicatario del poemetto. L'inventario redatto in morte di Odoardo nel 1626, per esempio, definisce «Camera di SS.ria Ill.ma» quella che noi conosciamo come Stanza della Penitenza, ma della preferenza del cardinale per questo ambiente non v'è traccia alcuna nei suoi versi³² (fig. 6). In verità, però, potrebbe essere letto come un omaggio a Odoardo il singolare elogio dell'eremo introdotto dal poeta nella Stanza della Solitudine e poi ribadito in quella della Penitenza:

Eremo ond'è, ch'or sei da pochi eletto,
s'hai senza male alcun tutti i ben teco?
Vinta dal rio costume omai smarrita
ha la strada del ciel l'umana vita. (II, 61 5-8)

E poi:

Ma in questa cieca età si veggon pochi
ne gli ermi alberghi e ne i deserti lochi. (III, 39 7-8)

³⁰ Ambienti tradizionalmente noti come Gabinetti dei Prelati, per i quali si veda, da ultimo, PASSINI-ESPOSITO 2017: 75-87.

³¹ III, 43 3-4.

³² *Inventario* 1626, *infra*.

Se è vero che la riflessione di Liberati è strettamente attinente ai temi trattati nei due ambienti, è anche vero che, negli anni della pubblicazione del poemetto, dovevano ormai essere evidenti i segni della speciale predilezione del cardinale per le esperienze contemplative. Già nella decorazione dei Gabinetti dei Prelati, infatti, emerge un sincero sentimento di pietà, di devozione e di umiltà che porterà Odoardo a riflettere a lungo sulla pratica della vita devota, con un'insistenza particolare sui temi della penitenza e della vita eremitica.³³ Sono anche gli anni in cui il cardinale stava cominciando ad allestire, alle spalle del palazzo romano di Campo de' Fiori, uno spazio con funzione di cappella privata o coretto, noto come Camerino degli Eremiti, che, proprio in analogia con la nostra Stanza della Penitenza, fu decorato da Lanfranco con figure di santi che scelsero di servire Cristo in solitudine, rinunciando a sé stessi e al mondo.³⁴

Tornando alla teoria di eremiti dipinta da Jacopo Bertoia a Caprarola, va notato come Liberati, nel tentativo di completare la sommaria descrizione di Arditio, mostri una certa difficoltà nel decifrare le scene rappresentate.³⁵ La stessa difficoltà che ha caratterizzato chiu-

³³ Soltanto in tempi recenti si è cominciato a tracciare un'immagine a tutto tondo del cardinale Odoardo Farnese, il cui profilo, scarsamente indagato, veniva di solito ricostruito sulla base di tradizioni fuorvianti, senza alcun riscontro con la realtà dei fatti. Roberto Zapperi ne ha delineato un ritratto che ha spesso condizionato anche la visione degli storici dell'arte: anelò costantemente al potere secolare, «non diventò mai un uomo di fede» e diede soltanto segni esteriori di pietà e di devozione (ZAPPERI 1988). L'analisi dell'iconografia dei Gabinetti dei Prelati (TRANI 2004) ha anticipato la riconsiderazione della spiritualità del cardinale, poi chiaramente emersa soprattutto grazie agli studi di Witte (in particolare WITTE 2008). L'inventario del 1626 elenca una gran quantità di libri a stampa che vertono proprio su questi temi, non ultimi la *Sylva Anacoretica* di Blommaert (1619) e le *Vitae Patrum* (1615) del gesuita H. Rosweyde (*Inventario* 1626, ff. 37r e 43r).

³⁴ Per la Stanza della Penitenza, dipinta da Jacopo Bertoia tra il 1569 e il 1571, si veda PARTRIDGE 1995a. Per il Camerino degli Eremiti BARRY 1999 e WITTE 2001 e 2008. Le pitture di Lanfranco sono ora variamente datate fra il 1611 e il 1618.

³⁵ Così Arditio: «[...] essendo depinti [...] molti santi padri spirituali, ch'hanno ritirata la vita loro ne gli heremi et ne monasterij alle divine contemplationi, come San Giovanni Battista, San Paolo primo heremita, Sant'Antonio, San Hieronimo, San Francesco; et altri misterij de la Passione di Nostro Signore» (ORBAAN 1920: 385). Liberati, anche grazie alle iscrizioni, riconosce, oltre agli eremiti segnalati da Arditio, Arsenio e Ilarione, ma omette di citare San Francesco, che in effetti non fa parte del ciclo decorativo (III, 39-42).

que si sia misurato con quelle figurazioni fino al 1995, quando il rinvenimento del ricercato programma iconografico ha finalmente fornito la giusta chiave di lettura.³⁶ Deriva tutta da Arditio, invece, la contrapposizione proposta tra i contenuti della Stanza della Penitenza e quelli della contigua Stanza dei Giudizi. Il cronista del papa, infatti, nella sua lucida percezione della distribuzione degli spazi, aveva rilevato nessi e corrispondenze tra tutte le diverse decorazioni del piano nobile, evidenziando un vero e proprio sistema di relazioni tra i due appartamenti: se nelle due sale sono dipinti da una parte il mondo tutto insieme e dall'altra i dominatori del mondo, nelle anticamere le storie degli angeli fanno da contraltare alle azioni angeliche di Paolo terzo; delle tre stanze private che seguono, nei rispettivi appartamenti, la prima è sempre dedicata al sonno, la seconda alla vita attiva e la terza alla vita contemplativa. Si spiega meglio, così, l'ottava di Liberati in cui è restituita, ma solo timidamente, parte del sistema tracciato da Arditio, che negli altri casi è ripreso invece in maniera più esplicita:

Quivi l'esempio de la vita attiva
rappresentar l'egregio mastro volle;
Né dissimile è a quella ove la diva
l'uso novel del lanificio estolle.
Sacrà la terza a la contemplativa
incontra il mondo audace e 'l lusso molle. (III, 39 1-6)

La descrizione dell'altro ambiente dedicato alla vita contemplativa, la Stanza della Solitudine, è forse il brano più originale del poemetto³⁷ (fig. 7). Liberati in questo caso non poteva affidarsi né alla guida di

³⁶ Il programma iconografico è stato rinvenuto da Partridge presso la Biblioteca Apostolica Vaticana; si deve al cardinale Guglielmo Sirleto, che probabilmente curò anche quello per la Camera dei Sogni (PARTRIDGE 1995a).

³⁷ II, 59-73. Si noti, solo *en passant*, come le stanze dedicate all'ambito contemplativo, insieme agli altri ambienti deputati alle attività intellettuali (studiolo e Stanza del Torione) occupino la punta del pentagono, permettendo di interpretarla come la testa dell'organismo architettonico, dalla quale vengono guidate le azioni del corpo (LIEBENWEIN 2005: 237). Per gli affreschi della Stanza della Solitudine, di mano di Taddeo Zucari, si veda ACIDINI LUCHINAT, 1998-1999, vol. I: 212.

Arditio, né a quella di Vasari, che avevano illustrato molto sommariamente gli affreschi.³⁸ Egli mostra, d'altro canto, di conoscere la lettera scritta da Annibal Caro a Onofrio Panvinio a proposito del programma iconografico della stanza, che, però, doveva essere ancora *in fieri*.³⁹ Il testo fornisce infatti delle indicazioni pregnanti, seguite realmente dal pittore, solo riguardo ai cosiddetti «vani maggiori», destinati a rappresentare la «solitudine de' Cristiani» e «de' Gentili», e ai cosiddetti «quadri minori», dedicati ai sapienti solitari di quattro diverse nazioni. Per il resto, invece, propone una serie di opzioni tra personaggi che si sono distinti per aver celebrato teoricamente la solitudine o per averla praticata.⁴⁰ A parte quelle riconoscibili grazie alle iscrizioni indicate da Caro, le altre figure sono difficilmente identificabili e da sempre sono stati prospettati balletti diversi di nomi tratti da quelli proposti dall'iconografo. Liberati ci mette del suo, aggiungendo identificazioni che esulano dalla rosa suggerita da Caro: Democrito per il filosofo che si cava gli occhi nel riquadro con la solitudine dei Gentili, Antonio abate con Paolo eremita per i due personaggi a

³⁸ Così Arditio: «Nell'altra camera dopo questa [la Stanza dei Lanifici] alla quale è congiunto uno studiolo perché è fatta per ritirarvi, è dipinto nel mezzo della volta il nostro Salvatore, che predica alli discepoli nel deserto; da un'altra parte, molti che stanno per le selve fuggendo la conversatione, et intorno sono retirati imperatori, rè et grandissimi uomini, così in arme come in lettere, tanto antichi quanto moderni, che si sono retirati dal mondo alla contemplatione et a vita più quieta et più tranquilla. De filosofi vi è: Socrate, Platone, et Aristotile; degl'imperatori: Diocletiano, Carlo V, Selim, Solimano, che si diletto della solitudine, et altri, con lettere e motti proportionati all'attioni loro» (ORBAAN 1920 p. 379). Così Vasari, da cui Arditio deriva: «Accanto a questa, nell'ultima delle dette tre camere, che è dedicata alla Solitudine, dipinse Taddeo, con l'aiuto de' suoi uomini, Cristo che predica agli Apostoli nel deserto e nei boschi, con un San Giovanni a man ritta, molto ben lavorato. In un'altra storia che è dirimpetto a questa, sono dipinte molte figure che si stanno nelle selve per fuggire la conversazione; le quali alcun'altra cercano di disturbare, tirando loro sassi, mentre alcuni si cavano gli occhi per non vedere. In questa medesimamente è dipinto Carlo V imperatore ritratto di naturale con questa iscrizione [...] Di rimpetto a Carlo è il ritratto del Gran Turco ultimo, che molto si diletto della solitudine [...] Appresso vi è Aristotile», prosegue poi riportando le iscrizioni a corredo delle altre figure, che però non riesce a identificare (VASARI 1881: 129-130). Nel poemetto si rintraccia spesso l'eco delle pagine dedicate da Vasari a Caprarola. Non c'è dubbio che Liberati le conoscesse (VASARI 1881: 107-130).

³⁹ Lettera datata 15 maggio 1565, in CARO 1957-61, III: 237-240, lett. 764.

⁴⁰ Ed opzioni relative anche alle figure di animali simbolici, destinati a riempire i vani più piccoli, e alle grottesche.

colloquio sotto il riquadro posto di fronte, e Orfeo, riconosciuto sulla base di un passo delle Georgiche di Virgilio.⁴¹

A proposito di Orfeo, a testimonianza della complessa gestazione del programma iconografico, l'ultimo restauro degli affreschi ha rivelato che la figura del cantore rappresenta una scelta dell'ultim'ora, essendo chiaramente sovrapposta all'immagine di un cardinale⁴² (fig. 8). Oltre che a Virgilio, chiamato in ballo per dare un nome al musicista solitario, Liberati si rivolge anche a Plinio il Vecchio, da cui attinge notizie sui sapienti delle quattro nazioni.⁴³ Mentre il riquadro con i Gimnosofisti è interpretato e descritto sulla base della lettera di Annibal Caro, quelli con i Druidi, gli Iperborei e gli Esseni sono illustrati facendo riferimento a notizie non desumibili dagli affreschi, né dalla lettera, ma tratte, appunto, dalla *Naturalis historia*. Valga per tutti l'esempio dei Druidi: Caro ricordava semplicemente la loro venerazione per le querce e per il vischio, ma Liberati aggiunge i particolari della cerimonia con cui il sacerdote, in abiti bianchi, tagliava con una falce d'oro il vischio dalle querce facendolo cadere su un candido panno, cosa impossibile da dedurre dalla scena rappresentata da Taddeo Zuccari⁴⁴ (fig. 9).

Non si può concludere l'*excursus* della Stanza della Solitudine senza sottolineare la spiazzante presenza di un sultano tra i personaggi celebrati con tanto di motto, a testimonianza dell'ambivalenza che all'epoca dovette caratterizzare il rapporto con il mondo ottomano

⁴¹ L'identificazione di Democrito non ha avuto seguito, mentre quella dei due eremiti è stata accolta da tutti i successivi commentatori. Sebastiani identifica il musicista con Anfione (SEBASTIANI 1791: 53). L'interpretazione di Liberati è assai calzante. Secondo Virgilio, persa definitivamente Euridice, Orfeo visse la sua disperazione in solitudine (*Georgiche*, IV, 507-527).

⁴² Forse San Girolamo, come suggerito da Caro. Si intuisce la presenza del galero e di un libro aperto. Si nota anche un pentimento, relativo alla posizione della mano destra del musicista.

⁴³ II, 68-71.

⁴⁴ «Ivi i magi de' Galli, i Druidi io dico, / sacrifican fra quercie a la foresta, / ove adoprano il vischio a lor sì amico, / che 'l folle sacerdote in bianca vesta / con aurea falce il miete, e in bianco velo / s'accoglie come don messo dal cielo» (II, 68 3-8). Così Plinio racconta la cerimonia del taglio del vischio: «Nihil abent Druidae – ita suos appellant magos – visco et arbore, in qua gignatur, si modo sit robur, sacratius [...]. Sacerdos candida veste cultus arborem scandit, falce aurea demetit, candido id excipitur sago» (*Nat. His.*, XVI, 95).

(fig. 10). Questo personaggio, ritratto di fronte a Carlo V, non compare tra quelli proposti da Caro, ma è evidente che deve essere stato inserito nel ciclo decorativo sulla scia degli scritti di Paolo Giovio, il maggiore esperto di politica turca allora attivo in Europa. Giovio, che aveva militato a lungo nell'orbita farnesiana, rivoluzionando i tradizionali criteri di giudizio, aveva messo in luce anche le caratteristiche positive del gran nemico, comprese le virtù dei diversi sultani.⁴⁵ Proprio da Giovio e dal circolo farnesiano doveva aver mutuato analogo atteggiamento anche Vasari, visto che nelle sue *Vite* si rintraccia un particolare senso di ammirazione per alcuni imperatori ottomani, primo tra tutti Solimano il Magnifico, allora regnante.⁴⁶ Ed esattamente Solimano egli crede di riconoscere nel personaggio di Caprarola: «Di rimpetto a Carlo è il ritratto del Gran Turco ultimo, che molto si diletto della solitudine», seguito in questo anche dal nostro Liberati.⁴⁷ Va invece segnalato che, a differenza di tutti gli altri commentatori, allineati con Vasari, Orsi identifica il sultano ottomano con Bayazid II ed è sicuramente questa l'interpretazione da preferire.⁴⁸ Il richiamo alla solitudine, infatti, si attaglia molto meglio a lui che a Solimano, visto che abdicò, proprio come Carlo V, e che era ammirato per la sua grande dottrina filosofica.⁴⁹

Come abbiamo visto, nel caso della Stanza della Solitudine, Liberati ha dimostrato di saper reperire e ben organizzare fonti diverse, allo scopo di integrare lo scarso testo di Arditio. Nella descrizione delle Stanze delle Stagioni al piano del cortile, invece, la latitanza del cronista sortisce effetti assai diversi. Egli, infatti, nell'evidente incapacità di risalire ai più aggiornati manuali di mitografia che avevano ispirato

⁴⁵ Visione che emerge soprattutto nel suo *Commentario de le cose de' Turchi* (1532).

⁴⁶ NOVA 2013.

⁴⁷ II, 65. «Seguono dopo in lunga mostra insino / a l'estremo ornamento a mano a mano / Menandro et Aristotile divino, / e Seneca d'ingegno alto e sovrano, / Euripide, Catone e quel d'Arpino, / fra i quali è Carlo Quinto e Solimano, / che solitari alfin sgombri d'affanni / menaro i lor tranquilli e ben spesi anni». Liberati corregge, comunque, la lettura di Arditio che, disorientato, aveva parlato di «Selim, Solimano» (cfr. nota 38).

⁴⁸ Orsi: 94. *Baiazetes II Turcarum Imper.* (in BAUMGART 1935: 124). Per la *Caprarola* di Aurelio Orsi si veda il contributo di P.G. Riga in questo volume. Orsi è molto attendibile nelle interpretazioni delle iconografie, perché direttamente informato dei fatti. Fratello del pittore Prospero Orsi detto Prosperino delle grottesche, fu al servizio del cardinale Alessandro e, dopo la morte del protettore, militò nelle altre corti farnesiane.

⁴⁹ Giovio ammirava Bayazid II per la grande dottrina filosofica e Solimano per la parola eloquente «non di barbaro, ma di ottimo Re» (NOVA 2013: 256).

quelle figurazioni, per la lettura delle immagini, si affida esclusivamente al proprio bagaglio culturale, con il risultato della mancata o errata decifrazione di molte delle scene dipinte.⁵⁰ Valga a titolo d'esempio la totale incomprensione di uno dei riquadri principali della Stanza dell'Autunno, in cui egli crede di riconoscere la vicenda – completamente avulsa dal tema generale della stanza – di Atreo che cuoce i tre figli del fratello Tieste con l'intento di servirglieli segretamente a banchetto, riquadro interpretato da Sebastiani – in modo assai più pertinente – come la rappresentazione di Bacco smembrato, bollito e poi resuscitato, ma solo grazie al manuale di Cartari⁵¹ (fig. 11). A questa scena e a molte altre figurazioni presenti nelle Stanze delle Stagioni aveva dedicato diversi epigrammi Aurelio Orsi, illustrandone i contenuti con cognizione di causa, ma Liberati evidentemente non li conosceva.⁵² Né poteva giovare dei versi di Gambara, che passa completamente sotto silenzio questi ambienti, concentrandosi su quelli più funzionali all'esercizio delle finalità encomiastiche.

A proposito della *Caprarola* di Lorenzo Gambara, che, come abbiamo visto, sembra essere implicitamente richiamata da Liberati, è forse giunto il momento di chiarire i suoi reali rapporti con il nostro poemetto. Va detto innanzitutto che l'analisi del testo non rivela mai una diretta dipendenza dai versi di Gambara, anzi, il nostro autore sembra impegnato ad evitare la ripresa di descrizioni o di schemi utilizzati dall'altro, anche se a lui si rifà per correggere o integrare la lettura di alcune iconografie fornita da Arditio.⁵³ Da Gambara, comun-

⁵⁰ Per le Stanze delle Stagioni (I, 28-31), dipinte da Taddeo Zuccari, si veda ACIDINI LUCHINAT, 1998-1999, vol. I: 166-176. La descrizione di Arditio è praticamente inesistente: «Nelle camere poi sono depinte le quattro stagioni dell'anno, cioè: la Primavera; l'Estate; l'Autunno ed il Verno, con tutte le cose pertinenti et proportionate alle dette stagioni» (ORBAAN 1920: 370). Poco di più aggiunge Vasari (VASARI 1881: 108-109).

⁵¹ «Qua vendicando l'opre infami e prave / Atreo cuoce i tre figli, e le funeste / membra dà in preda al perfido Tieste». SEBASTIANI 1791: 25 fa esplicito riferimento al testo di Vincenzo Cartari, pubblicato nel 1556 da Francesco Marcolini con il titolo *Le Imagini con la spositione de i Dei de gli Antichi*, che quasi sicuramente fu una delle fonti utilizzate dagli iconografi. Annibal Caro se ne fece mandare una copia da Venezia (CARO 1957-61, II: 269, lett. 508).

⁵² Orsi: 218-238 (in BAUMGART 1935: 163-169).

⁵³ Come accade, nella descrizione della cupola della Cappella, per il tondo che raffigura un tributo a un re, nel quale Arditio aveva riconosciuto Salomone (ORBAAN 1920: 373) e che Liberati (II, 15 7-8), sulla scorta di Gambara, identifica con David (GAMBARA 1881:

que, trae spunto per il ricordo della morte prematura di Orazio Farnese, che inserisce nella descrizione della Sala dei Fasti Farnesiani, ma senza sviluppare il motivo fondamentale della celebrazione della famiglia messa in atto dal bresciano.⁵⁴ Gambara, infatti, aveva descritto le gesta dei Farnese con l'intento di legittimare l'origine del loro potere e aveva insistito nel presentare la schiatta del suo signore come un insieme di eroi che, in tempo di pace ed in guerra, si erano distinti per il valore delle armi e per le onorificenze ricevute.⁵⁵ Liberati, pur mostrando di averlo colto, non approfondisce questo motivo, ma lo echeggia soltanto quando timidamente accenna alle «imprese d'arme e di toga» compiute dal cardinale Alessandro.⁵⁶

Per concludere, e rimanendo nell'argomento delle fonti, occorre aggiungere qualche notazione a proposito della Camera dell'Aurora, la cui descrizione non poteva certo prescindere dalla celebre lettera di Annibal Caro a Taddeo Zuccari.⁵⁷ Va intanto notato come Liberati,

18). Nella descrizione dell'Anticamera degli Angeli, invece, dove Gambara identifica anche gli angeli rappresentati a figura intera sulla parete, Liberati preferisce seguire Arditio senza entrare nei dettagli della loro descrizione.

⁵⁴ Così Gambara, ma solo nell'edizione del 1581: «Et puer una / Romanae efficitur prae-fectus Horatius urbi. / Qui quamvis puer esset adhuc, tamen ille dabat spem / indolis, et clarum specimen virtutis; et omnes / aequasset proavos, animi quoque robore, ni mors / hostes tendentem contra stravisset ahen / tormento: cecidit quo flos, roburque iuventae / Ausoniae, quae sub Gallorum rege merebat» (GAMBARA 1581: 21). Così Liberati (II, 28 5-8): «Già d'alta speme glorioso effetto / era da i nostri secoli aspettato, / ma sali, prevenendo gli anni gravi, / a l'eterno trionfo appresso a gli avi».

⁵⁵ Va evidenziato che l'insistenza del poeta sulla gloria «bellique, togaeque» è perfettamente in linea con la lettura del programma iconografico della Sala dei Fasti Farnesiani fornita da Loren Partridge. Secondo lo studioso, infatti, le scene rappresentate nel salone sarebbero state scelte ed organizzate per evidenziare non solo il potere dei Farnese, ma anche la sua legittima investitura (PARTRIDGE 1978). Si vedano i seguenti passi: «Hic ubi praeclaram FARNESI ex ordine gentem / spectat Alexandri Ladon, titulosque parentum / aut bello, aut pace emeritos, aut fortia facta / ante oculos» (GAMBARA 1569: 16), oppure: «En aspice – dixit – / hos circum Heroas, quos belli gloria duxit / astra super, toga vel sacro insignivit honore» (GAMBARA 1569: 17), ed ancora: «Hos bello insignes Farnesia proles / edidit, heroasque alios in luminis auras / haec gens praeclara eduxit bellique, togaeque / egregios, quorum Europae vaga fama per oras / didita Farnesiam gentem super aethera tollit» (GAMBARA 1569: 19).

⁵⁶ I, 5 1-4: «Alessandro, il gran zio, che sempre intese / l'animo a cose eccelse e gloriose, / fra tante altere machine et imprese / d'arme e di toga al mondo sì famose».

⁵⁷ Per gli affreschi di questa stanza, destinata a camera da letto del cardinale Alessandro, si veda ACIDINI LUCHINAT, 1998-1999, vol. I: 204-208. Per la lettera di Annibal Caro si rimanda al contributo di P.G. Riga in questo volume, con i relativi rimandi bibliografici.

pur partendo dalle immagini, si sforzi di restituire quelle indicazioni fornite al pittore riguardanti gesti o attitudini dei personaggi, in una circolarità che parte dal testo e al testo riapproda; così, per esempio, definisce il Sonno «neghittoso», aggiungendo alla descrizione della posa languida del protagonista sfumature tratte dalle stesse indicazioni che l'avevano generata.⁵⁸ Il fatto che Liberati resti comunque aderente al testo pittorico, pur vivificandone la descrizione con il riferimento al testo letterario, ci conforta nel poter utilizzare i suoi versi per dirimere una questione rimasta ad oggi irrisolta.

È ormai dimostrato che l'ovale con il tema principale della stanza, al centro della volta, è stato oggetto di un sostanziale rifacimento nel corso degli anni Trenta dell'Ottocento⁵⁹ (fig. 12). Già a partire dalla fine del XVIII secolo, infatti, si erano verificate continue cadute di intonaco che avevano portato alla perdita di significative porzioni di affresco, così nel 1834 si decise di provvedere finalmente ad un restauro e, sotto la direzione di Vincenzo Camuccini, il pittore Andrea Giorgini ridipinse l'intera zona con la raffigurazione del Crepuscolo e parte di quella con l'Aurora. Proprio lì, secondo Annibal Caro, si sarebbero dovute rappresentare «alcune figurette di fanciulla», a significare le Ore che anticipano l'arrivo del sole e della luce. La questione consiste nel fatto che le Ore non sono raffigurate nell'affresco attuale, mentre invece sono sempre citate dai diversi commentatori della stanza, anche da quelli successivi al restauro di Giorgini. Sorge legittimamente il dubbio, allora, che la menzione di queste figurette non abbia mai avuto un riscontro pittorico e che derivi semplicemente dal testo letterario di Caro rimpallato da un autore all'altro.

I versi di Liberati, proprio in ragione della particolare aderenza alle immagini della Camera dell'Aurora che si è tentato di dimostrare, possono sicuramente deporre a favore della reale esistenza di queste figurette, descritte come «vaghe fanciulle con raccolte stole, / che van spargendo fra l'incerto albore / vermiglie rose e pallide viole».⁶⁰ La questione può dirsi definitivamente risolta, però, soprattutto grazie a un disegno rintracciato nelle collezioni statali di Dresda, che riproduce l'ovale della volta così come doveva apparire prima che l'intonaco

⁵⁸ Caro: «dorma come infermo, col capo, e con tutte le membra languide, e com'abbandonato nel dormire» (CARO 1957-1961: III: 131-140, lett. 676).

⁵⁹ RICCIO-TRANI 2007/2008, in part. pp. 336-341.

⁶⁰ II, 48 2-4.

cadesse⁶¹ (fig. 13). Le Ore ci sono. Taddeo Zuccari, dunque, anche in questo caso, aveva ottemperato alle puntuali indicazioni del Caro. Resta da capire perché Giorgini non le abbia riprodotte.

2. LA DESCRIZIONE DEI GIARDINI

Se è vero che il palazzo descritto da Liberati è sostanzialmente lo stesso edificio visitato da Fabio Arditio, giunto immutato fino a noi con l'intero corredo delle decorazioni pittoriche, altrettanto non si può dire dei giardini, che già per loro natura, essendo costituiti da materia vivente, sono maggiormente soggetti a mutazioni. Così come li vediamo ora, i due giardini segreti che si aprono alle spalle del palazzo e quelli adagiati, insieme alla palazzina, sull'altura che li sovrasta, sono il frutto di diverse pianificazioni che comportarono ampliamenti e radicali trasformazioni degli apparati vegetali, ma anche e soprattutto di quelli scultorei. I versi di Liberati sono di fondamentale importanza per ricostruire una fase cruciale della loro vita, anche e soprattutto se messi a confronto con le descrizioni precedenti.

2.1 *I giardini bassi (II, 81-95; III, 45-53)*⁶²

La realizzazione dei due giardini quadrati, aperti a ventaglio sul retro del palazzo, trasformò definitivamente l'originaria fortezza farnesiana in splendida dimora suburbana. Ideati da Vignola, ma completati

⁶¹ Inv. C 723. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/957816>. Nella stessa collezione esiste un altro disegno con il medesimo soggetto (Inv. C 231. <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/957642>), forse più tardo, dove figurano solo due delle tre Ore.

⁶² I due giardini bassi sono stati oggetto di ampia trattazione da parte di Francesca Romana Liserre (LISERRE 2008), che, alla luce delle fonti documentarie, ne ricostruisce la genesi e ne analizza nel dettaglio gli apparati scultorei. Il testo di Liberati è estesamente commentato dalla studiosa. In questa sede si cercherà di evitare ridondanze, evidenziando lo spessore del contributo generale offerto da Liberati alla conoscenza di una particolare fase storica dei giardini e mettendo in luce, laddove possibile, aspetti inediti.

dopo la sua morte, i due riquadri furono concepiti in funzione strettamente privata, come giardini segreti cinti da alte mura e direttamente collegati alle stanze del signore. Ottenuti sbancando l'altura alla quale si addossavano le spalle dell'edificio, furono infatti spianati alla quota del piano nobile e collegati agli appartamenti privati del cardinale tramite ponti che scavalcavano l'originario fossato⁶³ (fig. 14).

Liberati, nella sua ordinata periegesi del palazzo, si occupa di questi giardini solo dopo aver compiutamente illustrato i rispettivi appartamenti che su di essi prospettano. Giunto nella Stanza dei Lanifici, però, decide di anticipare la descrizione del ponte, facendo leva sulla funzione di collegamento con il giardino settentrionale ricoperta da questa camera;⁶⁴ funzione sottolineata, peraltro, dall'inventario del 1626, che si riferisce ad essa come «Stanza del Pontevecchio», sottintendendo la tradizionale distinzione, in uso fin dalle origini, tra giardino vecchio e giardino nuovo, operata sulla base della diversa cronologia dei due riquadri.⁶⁵ Mentre descrive il ponte, ligneo e levatoio, Liberati documenta una situazione già attestata da Arditio, ma completamente diversa da quella attuale.⁶⁶ Entrambi i ponti verso i giardini, sottoposti nel corso dei secoli a più ristrutturazioni e rifacimenti, sono stati infatti completamente ricostruiti sul finire dell'Ottocento, in ferro e laterizio, dopo decenni che avevano lasciato versare quello settentrionale in uno stato di totale distruzione.⁶⁷

⁶³ Tra 1557 e 1560 fu sbancato il giardino settentrionale (indicato anche come giardino vecchio o giardino estivo), e, negli anni immediatamente a seguire, quello occidentale (giardino nuovo o giardino invernale). Alla morte di Vignola, nel 1573, il primo riquadro era pressoché completo, mentre nel secondo i lavori proseguirono ancora per diversi anni. Nel 1578 Fabio Arditio riferisce: «Il giardino di questo appartamento [quello invernale] è fatto di nuovo et però non è ancora stabilito bene» (ORBAAN 1920: 385).

⁶⁴ «Quindi al giardin di questo appartamento /si va pe 'l ponte suo fatto di legno, / che sopra l'alto fosso in un momento /si distende e ritrae con vago ingegno» (II, 59 1-4).

⁶⁵ *Inventario 1626, infra*.

⁶⁶ Arditio: «[...] fattovi giardini, ne quali si va per ponti belli et grandi, fatti di legno, che la sera maestrevolmente si ritira» (ORBAAN 1920: 371). Il ponte vecchio fu costruito tra 1562 e 1563, quello nuovo nel 1577, come si evince dal *Libro delle misure*, che registra tutti i lavori realizzati nella fabbrica del cardinale Alessandro tra 1559 e 1583 (*Libro delle misure*, 4^a e 14^a misura).

⁶⁷ Cfr. RICCIO-TRANI 2011: 355 per il rifacimento dei ponti lignei subito dopo l'acquisizione del palazzo da parte dei Borbone, e p. 327 per i restauri ottocenteschi e le contestazioni che ne seguirono.

Una volta uscito nel giardino estivo, Liberati dà vita a una descrizione fondamentale originale, ricca di rimandi alla mitologia classica. Pur rimettendosi alla guida di Fabio Arditio, egli è costretto a confrontarsi, infatti, con una situazione abbastanza dissimile da quella illustrata qualche decennio prima dal cronista, che lo porta ad organizzare autonomamente il discorso. Arditio, descrive le statue delle Hore, passava in rassegna le tre fonti allora presenti nel giardino: il Ninfeo di Venere, una prima fontana con la statua di una verginella e una seconda con quella di un tritone incurvato.⁶⁸ I versi di Liberati aggiungono poco alla sua descrizione delle sculture segna-ora⁶⁹ o a quella del grande ninfeo posto in fondo al viale principale, molto più puntuale nel cronista del papa;⁷⁰ ma, rispetto alla Fontana della Verginella, essi riportano un'importante notazione che permette di ubicare esattamente la perduta fontanella alla destra del Ninfeo di Venere, mentre Arditio la collocava genericamente «da un'altra parte in un altro viale»:

⁶⁸ Cfr. ORBAAN 1920: 379-380.

⁶⁹ I versi che Liberati dedica alle «due statue, che partir sogliono il sole / in dodici ore uguali al ciel sereno» (II, 82 3-4) sarebbero, anzi, di difficile interpretazione senza il soccorso della descrizione di Arditio: «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 horologi da sole» (ORBAAN 1920: 379). Le statue, in realtà, non sono di marmo, ma di pietra locale (peperino), come giustamente riporta Gambara: «Sunt positae his hortis patrio de marmore Nymphae / quattuor astantes, manibus quae et vertice saxum / ingens sustentant; spatiis cernuntur ubi horae / dispositae, numerisque suis» (GAMBARA 1581: 39). Si noti che nella prima edizione del poemetto, Gambara non fa alcun cenno a queste sculture. Le statue segna-ora, infatti, furono trasportate a Caprarola solo nel 1576 sotto la supervisione dello scultore Giovanni Battista De Bianchi, che probabilmente ne fu l'autore (PARTRIDGE 1971: 482).

⁷⁰ Per il Ninfeo di Venere, arrivato a noi mutilo, si veda LISERRE 2008: 23-37. Liberati (II, 87-89) descrive la fontana, ma, contrariamente ad Arditio, non si cura né del padiglione che la ospita, con la sua cupola dipinta, né dei cosiddetti «bagnatori». Aggiunge però una notazione riguardo il colore dei due satiri che si è rivelata utile durante gli ultimi restauri: «duo satiri formati / di musaico giallo». Si noti che il Ninfeo di Venere, insieme alla Fontana della Capra, è il fulcro del poemetto di Lorenzo Gambara; i due protagonisti della sua favola bucolica muovono infatti dalla Sicilia spinti dalla fama delle due fontane, che, in effetti, all'epoca della prima stesura dell'opera, costituivano le principali qualificazioni dei giardini. Gambara insiste sulla funzione del ninfeo, deputato ad accogliere banchetti e dispute erudite, cui né Liberati, né Arditio fanno però cenno.

Quindi a man destra al fin della spalliera,
Che di verdi smeraldi il muro veste,
un'altra ninfa vaga e lusinghiera
si mostra in scena con succinta veste. (II, 90 1-4)⁷¹

Della terza fonte citata da Arditio non c'è invece alcuna traccia nella nostra descrizione poetica. È stato appurato, infatti, che la Fontana del Tritone incurvato fu smontata subito dopo la visita di Gregorio XIII per far posto ad un nuovo ninfeo che avrebbe dovuto qualificare in maniera monumentale il punto di confluenza tra i due giardini quadrati, nei pressi del quale essa sorgeva.⁷² Ed è a questo ninfeo, realizzato negli anni immediatamente successivi, che Liberati dedica, ovviamente, i suoi versi⁷³ (fig. 15). La descrizione, prima in ordine cronologico, rende ragione dell'originaria conformazione di questo fontanone rustico, incentrato sulla figura di un pastore accompagnato dal cane, e non tanto per quel che riguarda gli apparati scultorei, giunti fino a noi con l'intero corredo delle sette statue descritte dal poeta, ma per la generale ambientazione in cui era immerso, oggi profondamente alterata. Liberati riferisce, infatti, che la fontana era disposta ai piedi di un perduto boschetto di pini e di abeti, che doveva essere stato pensato sì per far calare un'ombra ristoratrice su di essa nei caldi pomeriggi estivi, come nota il poeta, ma anche e soprattutto per accentuarne il carattere rustico.⁷⁴

⁷¹ A questa fontana, della Verginella o della Venerina, dedica una strofa anche Orsi (26. *In fontem Veneris*, in BAUMGART 1935: 103). Sebastiani nel 1791 non la cita più, ma un inventario del 1687 la censisce ancora (Archivio di Stato di Napoli, *Maggiordomia maggiore, III Inventario*, b. 414, f. 10r).

⁷² Si veda LISERRE 2008: 23.

⁷³ II, 91-93. Per la fontana, oggi nota come Fontana del Pastore, ma indicata nel Settecento anche come Fontana del Cane o Fontana del Facchino, si veda LISERRE 2008: 73-77. Come si è visto, il mormorio delle sue acque era percepibile dalla Stanza del Torrione.

⁷⁴ «D'abeti e pini una selvetta amena / sorge di sopra, e l'ombre più vicine / fan cielo al sol all'or che fa ritorno / al lido occidental dal mezo giorno» (II, 91 5-8).

L'illustrazione del giardino estivo si chiude con il ricordo di un laureto, che doveva trovarsi nei pressi della Fontana del Pastore, in un luogo al momento impossibile da individuare:⁷⁵

Non lungi la pomposa chioma estolle
 un fresco et odorifero laureto,
 voto nel mezo sì ch'a l'ombra molle
 dar suol ricetta diletto e lieto.
 I sacri ingegni qua dal volgo folle
 fuggono amando luogo ermo e secreto.
 Qui gli augelletti ogn'or tra fronde e fronde
 tempran lascive note al suon de l'onde. (II, 94)

Il giardino occidentale, pur apparendo come «fatto di novo e non ancora stabilito bene», presentava già all'epoca della visita di papa Gregorio XIII le caratteristiche salienti rilevate più tardi da Liberati, tutte disposte lungo l'asse che si dipartiva dal palazzo: altre due statue di donne al limitare del ponte, un pergolato a copertura del viale e una grotta rustica caratterizzata da un particolare effetto di pioggia, concepita come fondale per la via d'ombra⁷⁶ (figg. 16-17).

Guardan dui simulacri il primo varco,
 ch'apre e serra il fanciul di Citerea.
 Opaco pergolato in forma d'arco
 segue di man di boscareccia dea.
 D'uva acerba e vermiglia è sempre carco,
 che mentre l'una muor l'altra si crea.
 Nel fin si mostra a vista de l'entrata
 una spelonca d'ombre e d'acque grata.

Selvaggi dei con indefessa lena
 il ciel de l'antro quasi novi Atlanti
 sostengon con le spalle e con la schiena,
 temprando il peso al suon de i mesti canti.
 Piovon le nubi con perpetua vena

⁷⁵ Al laureto dedica una strofa anche Aurelio Orsi (28. *De Laureto in orbem digesto*) in BAUMGART 1935: 104.

⁷⁶ Per la citazione si veda la nota n. 63.

di tartari pendenti acque stillanti.
Formano l'onde al fine una peschiera,
dove guizzano i pesci a schiera a schiera.

Margine fan pomposi scogli intorno
di muschio, d'alga e d'edera vestiti.
L'adito appar di vario smalto adorno
di vaghi augelli e di feconde viti,
ne le cui sponde al gelido soggiorno
invitan lunghi seggi e bipartiti.
È fama già, che qui le sacre Muse
si son talor felicemente chiuse. (III, 46-48)

I versi di Liberati restituiscono appieno quell'effetto di piacevole meraviglia che doveva catturare coloro che guadagnavano la frescura del buio antro dopo aver percorso il viale all'ombra delle viti, con un graduale trapasso oggi completamente perduto insieme al pergolato⁷⁷ (fig. 18); essi, inoltre, aggiungono al racconto di Arditio la descrizione dell'andito della grotta, decorato – probabilmente nel frattempo – con motivi che riproducevano una pergola popolata da volatili, in continuità con quella reale. La presenza di questa decorazione, anch'essa ormai scomparsa, è dettata dallo stesso criterio che informa il resto della grotta, con le sue stalattiti che stillano acqua, e che Claudio Tolomei, assai vicino all'*entourage* farnesiano, ha così mirabilmente espresso: «Mescolando l'arte con la natura non si fa discernere s'ella è opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un natural artificio, e hora una artificiosa natura». ⁷⁸ Mentre, però, questi aspetti sono già stati ampiamente trattati, si vuole qui porre l'accento sul carattere inedito dei due versi che chiudono la descrizione del ninfeo. L'affermazione «È fama già, che qui le sacre Muse /si son talor felicemente chiuse», uscita dalla bocca del membro preminente degli Accademici

⁷⁷ Il pergolato è chiaramente riprodotto nella veduta del palazzo di Caprarola presente nella loggia della Palazzina Gambara nella Villa Lante di Bagnaia (1578 circa) in fig. 14 e nella stampa in fig. 18, che da essa sembra derivare. È citato ancora da Sebastiani (SEBASTIANI 1791: 73) nel 1791, ma non più da Trasmondo Frangipane (TRASMONDO FRANGIPANE 1869).

⁷⁸ Le parole di Tolomei si riferiscono a «l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti, il qual già si vede usato in più luoghi di Roma» (TOLOMEI 1559: 41).

di Caprarola, mi pare, infatti, debba intendersi come chiara allusione a quella destinazione teatrale del ninfeo ricordata più tardi da Sebastiani e ora suffragata dall'analisi delle caratteristiche tecniche e costruttive dell'ambiente messa a punto dalla Liserre.⁷⁹ Si rammenti che Liberati, a differenza di Lorenzo Gambara, doveva aver sperimentato una frequentazione assai limitata del palazzo, che doveva essere circoscritta alle sole occasioni delle rappresentazioni teatrali messe in scena per allietare i soggiorni del cardinale Odoardo; se Gambara, chiamato a trascorrere intere estati a Caprarola alla corte del cardinale Alessandro, poteva entrare tranquillamente nel merito della vita quotidiana trascorsa all'interno di quelle mura, Liberati non poteva farlo se non per ciò che riguardava la sua esperienza diretta, quella di teatrante, appunto.⁸⁰ E lo fa, qui, con grande discrezione, aggiungendo una semplice postilla alla descrizione di uno spazio già di per sé meritevole di essere cantato. È questo forse, tra l'altro, il motivo che spiega il silenzio riguardo l'analoga destinazione d'uso della Sala dei Cigni, che l'inventario redatto in morte del cardinale Odoardo definisce «Sala del Teatro», ma che Liberati non ritiene degna di essere descritta in quanto decorata con motivi tesi esclusivamente a dilettere. A testimoniare l'indubbia attività teatrale che doveva svolgersi a palazzo in quegli anni basterebbero, comunque, i tanti «habiti da comedia» censiti da quello stesso inventario.⁸¹ Anche la presenza di «due banchi di castagno», rilevata davanti alla pioggia della fontana, potrebbe essere letta in questo senso, rafforzando proprio l'idea di una frequentazione del

⁷⁹ LISERRE 2008: 41-46. Così Sebastiani: «L'Idea del Grottesco, e Portico, e vaghi ornamenti viene assomigliata a un naturale Teatro, e di fatto servi in tempo de' Serenissimi Farnesi per la recita privata del *Pastor fido*» (SEBASTIANI 1791: 73).

⁸⁰ Il poemetto di Gambara tocca aspetti quali l'ospitalità, le dotte conversazioni, i banchetti, la cura dei giardini.

⁸¹ *Inventario* 1626, ff. 34v-35r: «Habiti da comedia di tela sangala turchina n° 2, Altri abiti da comedia di tela sangala gialla in tutto n° 6, Altri abiti da comedia di tela rossa et incarnata in tutto n° 7, Una casacca da comedia di taffetà paonazzo buona senza maniche, Un'altra di taffetà giallo simile pure senza maniche, Dua altre simili di taffetà turchino, Un'altra simile di taffetà cangiante, Un'altra simile di taffetà rigato, Un'altra di zenzila con merletti da pastore rotta».

ninfeo non semplicemente finalizzata a godere del fresco ristoro che poteva offrire.⁸²

Per il resto, i versi che Liberati dedica al giardino nuovo, aggiungono delle notazioni importanti riguardo alle sistemazioni che Arditio non aveva potuto registrare. Il poeta accenna velocemente alla presenza di diversi bacini d'acqua non altrimenti identificati, ma che probabilmente dovevano animare, senza grandi qualificazioni, il centro dei *parterres*,⁸³ per soffermarsi invece su «un'altra fonte ove la bella Leda / credula tiene in grembo il falso augello».⁸⁴ Questa fontana, cui Orsi dedica una strofa, fu allestita a ridosso del 1579, ricorrendo a una statua antica in possesso del cardinale Alessandro, appositamente restaurata da Giovanni Battista De' Bianchi e montata su una vasca di marmo mischio.⁸⁵ Descritta dall'inventario del 1626, dove è stranamente denominata Fontanella della Tartaruga, essa era già scomparsa nel 1687.⁸⁶ È comunque possibile risalire alla sua originaria collocazione, grazie ad una pianta degli impianti idrici del giardino redatta da Pietro Boschi nel 1741⁸⁷ (fig. 19).

Presso il Museum of Fine Arts di Boston è conservata una statuetta antica in marmo pario per la quale è stata avanzata l'ipotesi di un'identificazione con la scultura che ornava la fontanella di Caprarola⁸⁸ (fig. 20). In effetti, iconografia a parte, ci sono diversi altri elementi che depongono a favore di questa identificazione: il tipo di marmo,

⁸² *Ibidem*, f. 107r: «Un fontanone detto della 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». A proposito del fresco ristoro, così Orsi: «Quid non Farnesi liceat tibi? Depluit imber / iussus, et aestivo tempore servit hyems» (25. *In fontem pluvium*, 9-10, in BAUMGART 1935: 103).

⁸³ «Stagnano indi in più luoghi i chiari umori / per vie cieche divisi» (III, 50 1-2)

⁸⁴ III, 49 1-2.

⁸⁵ Orsi: 33. *In fontem Laedae* (in BAUMGART 1935: 106). Per la statua di Leda con il cigno, si vedano le lettere di Fulvio Orsini (in LISERRE 2008: 20, note 137 e 138) e di Giovanni Battista De' Bianchi (in PARTRIDGE 1971: 482) al cardinale Alessandro.

⁸⁶ *Inventario* 1626, f. 106v: «Un'altra fontanella detta della Tartaruga con una Leda et Giove trasformato in cigno di marmo bianco et vaso di marmo mischio».

⁸⁷ Non appare attendibile, invece, l'ipotesi avanzata da Liserre (LISERRE 2008: 40). La pianta di Pietro Boschi, datata 1741, è conservata presso l'Archivio di Stato di Napoli, *Piante e disegni*, unità cartografica n. 10.

⁸⁸ Scultura in pietra MFA n. 037. <https://collections.mfa.org/objects/151040/leda-and-tha-swan>.

«bianco» nell'inventario caprolatto, le piccole dimensioni, che ben si attagliano a quelle della statuetta che faceva parte della collezione del cardinale Alessandro, e la presenza di restauri mirati a trasformarla in fontana.⁸⁹ Purtroppo, fino a che non emergeranno ulteriori dati, l'ipotesi, per quanto affascinante, è destinata a rimanere tale.

2.2 *La «selvetta amena» e il perduto Giardino delle castagne*

Non han qui fine le delizie immense,
et i diporti del superbo tetto,
ché sovra gli orti ancor d'ombrese e dense
piante verdeggia un gelido boschetto.
I pinti augelli a le silvestre mense
s'adunan qui con musico diletto.
Ombreggian fuor ne i spazi erbosi e lieti
alti pini, olmi opachi e dritti abeti.

Qui di castagni una selvetta amena,
quasi colonia stassene in disparte,
che scevra già da selva immensa e piena
fu qua mandata e trapiantata ad arte;
u' quando primavera il sol rimena,
e quando da i gemelli anco si parte,
porge ombra grata entro il suo grembo e intorno
ch'offender non la può calor del giorno. (III, 54-55)

Lasciati i giardini bassi, Liberati comincia a descrivere la zona che li sovrasta, echeggiando chiaramente Arditio: «si sale per molti gradi sopra un monte, non molto erto, ma tutto serrato intorno et unito con detti giardini, dove sono bellissime vie coperte di ombre, con boschetti di ginepri et piantate di olmi, d'abeti et d'altre sorte d'arbori

⁸⁹ In una lettera del 7 agosto 1579 (per la quale si veda LISERRE 2008: 20 n. 137), Fulvio Orsini così scrive al cardinale Alessandro: «Nelle statue di Vostra Signoria Illustrissima s'è ritrovata una statuetta di Leda col suo cigno, alta cinque palmi e mezzo circa». Ben potrebbe trattarsi, dunque, della scultura del MFA di Boston che, mutila della testa, misura 88,5 x 53 x 31 cm.

drittissimi con varie pergolate d'uve. Da una parte è una spatiosa piantata di castagni compartiti insieme con egual ordine e misura». ⁹⁰ Su questa piccola selva di castagni, cui Liberati dedica speciale attenzione, indugia già Gambara nel 1569, sottolineando come fosse stata voluta dal cardinale Alessandro in sostituzione degli arbusti spinosi che popolavano il colle – a conferma di quel «trapiantata ad arte» riportato da Liberati – ma senza accennare al motivo dell'«ombra grata». ⁹¹ Sarà, più tardi, Aurelio Orsi a richiamare esplicitamente l'abitudine del cardinale Alessandro di sedersi sotto le fronde di questo boschetto per fuggire la calura estiva. ⁹² All'epoca di Gambara, gli alberi, piantati dopo il 1561, ⁹³ dovevano essere ancora troppo giovani per poter adempiere a tale funzione, ma non per questo il cardinale, dopo la salita al monte, doveva rinunciare a bearsi all'ombra della vegetazione. Di fronte alla selvetta, infatti, Arditio descrive «un bellissimo piano circondato da grossissimi et altissimi arbori di castagno serrati d'intorno da cerchiare, vestite di edera et altre verdure», che doveva apparire tale già all'epoca della prima edizione del poemetto di Gambara. ⁹⁴ Evidentemente, nello strutturare la zona a monte dei giardini quadrati, furono utilizzati dei castagni preesistenti per dar vita, tramite un sistema di graticci, a un ambiente concluso dal carattere intimo e sacrale, raccolto intorno alla fonte dedicata al *genius loci* di Caprarola, quella Fontana della Capra ampiamente celebrata dai

⁹⁰ ORBAAN 1920: 386.

⁹¹ GAMBARA 1569: 33: «Castaneae silvam hanc sevit Farnesius alta / hac specula, qua collis erat non parvus, et aspris / cotibus, et spinis paliuri obductus acutis».

⁹² Orsi: «Haec Domini requies: hac assidet ille sub umbra: / His potis aestivum non timuisse canem» (29. *In silvam castaneam* 7-8, in BAUMGART 1935: 104). La «selvetta amena» è chiaramente individuabile nelle vedute in fig. 18 e in fig. 14, al di sopra del giardino nuovo.

⁹³ Il 20 febbraio 1561, quando venne redatta la 2ª misura raccolta nel volume conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, il boschetto non era ancora stato piantato. Al foglio 13v è scritto: «El muro fatto per una facciata nel giardino el quale sustenta el tuffo dalla banda verso dov' a d'essere el boschetto» (*Libro delle misure*, f. 13v).

⁹⁴ ORBAAN 1920: 386. Così Gambara: «Mox superant placidum collem: Tuscumque Lycormam / textentem inveniunt frondosa umbracula sacrum, / fontem Aegocrenes circum, rigidaque secantem / silvestres serra truncos, scissisque flagella / summa immittem foecunda ex arbore ramis» (GAMBARA 1569: 13, 8-12), ma anche «Consedere simul qua fons sonat Aegocrenes, / quem circum virides umbrae cinguntque teguntque / castaneae celso pulsantes vertice nubes» (GAMBARA 1569: 36, 7-9)

contemporanei.⁹⁵ È senza dubbio questo il Giardino delle castagne citato più volte nel *Libro delle Misure*, ma ampiamente trascurato dagli studiosi.⁹⁶ Senza voler entrare ulteriormente nel merito, è importante qui far notare, invece, come esso appaia già nella veduta affrescata da Federico Zuccari intorno al 1567 nel salone d'ingresso del palazzo di Caprarola, dov'è rappresentata un'imponente architettura di verzura non altrimenti identificabile e mai presa, finora, in considerazione (fig. 21). È forse appena il caso di sottolineare, inoltre, come anche in questa zona prosegua quella gara tra natura e artificio già introdotta nei giardini inferiori; mentre da una parte, infatti, si piantano alberi per dare l'impressione di una selva naturale, dall'altra si trasforma in giardino un boschetto spontaneo di castagni.⁹⁷

Nel poemetto di Liberati non si rintraccia alcun cenno né a questo giardino, né alla Fontana della Capra. È vero che il poeta dichiara di non poter descrivere che parte dei tesori contenuti nei giardini, ma di certo non si sarebbe mai permesso di trascurare strutture tanto celebri e tanto rilevanti.⁹⁸ Se ne deve dedurre che né il Giardino delle castagne, né la Fontana della Capra esistessero più all'epoca della stesura del poemetto. A prestar fede alle parole di Fabio Arditio, essi sorgevano nei pressi della zona in cui il cardinale Alessandro aveva cominciato ad allestire una riserva di caccia ed è logico pensare che entrambi

⁹⁵ Per la Fontana della Capra si veda LISERRE 2008: 84-86. La studiosa non riesce ad individuare la sua collocazione originaria in quanto confonde il boschetto (la «selvetta amena» di Liberati) con il Giardino delle castagne.

⁹⁶ *Libro delle misure*, ff. 21r e 45r. Con ogni probabilità anche le allusioni ad un «giardino secreto» ai fogli 13r e 13v sono da riferirsi al giardino di castagni.

⁹⁷ Si noti come Arditio, nel passo citato all'inizio del paragrafo, ricordi la presenza di altri boschetti e altre piantate, genericamente richiamati anche da Liberati. I boschetti costituivano una caratteristica saliente dei giardini cinquecenteschi, in cui si soleva accostare alla parte formale una zona lasciata a selvatico, in un gioco di rimandi tesi ad evidenziare, nel reciproco confronto, il fascino potente della natura lasciata libera di esprimersi o la bellezza rassicurante della stessa natura sottoposta a regole esterne. Laddove il selvatico non era mai completamente spontaneo, ma in parte anch'esso addomesticato, tanto da avvicinare e confondere i confini esistenti tra la natura e l'artificio.

⁹⁸ «Or torno al ponte et al giardino ameno, / quasi Icaro sommerso e già senz'ale; / ove parte dirò del suo tesoro, / ponendo fine al nobile lavoro» (III, 45 5-8). Liberati trascura completamente la Fontana degli Unicorni (per la quale si veda LISERRE 2008: 61-62), ignorata anche da Arditio e da Gambara.

siano stati sacrificati proprio per lasciare spazio a quel «barchetto», che sarà oggetto delle ultime strofe di *Liberati*.⁹⁹

Non è escluso che l'affresco nella Sala dei Cigni, che riproduce la Fontana della Capra e di cui non si conosce l'autore, sia stato realizzato proprio in quell'occasione¹⁰⁰ (fig. 22).

2.3 *Il «barchetto» (III, 57-60)*

La descrizione della zona a monte della selvetta di castagni costituisce una delle parti più interessanti del poemetto. *Liberati* fornisce, infatti, la prima descrizione del complesso che il cardinale Alessandro, «l'eroe di caccie ancor talvolta amico», amava definire «barchetto», per distinguerlo dall'enorme barco che si era fatto costruire a qualche miglio di distanza dal palazzo, attrezzato non solo per la caccia, ma anche per la pesca.¹⁰¹

Fabio Arditio riferiva che, già nel 1578, sul monte a ridosso dei giardini, di fronte alla piantata di castagni (la «selvetta amena» di *Liberati*), si stava provvedendo ad allestire «un barco da mettervi animali»,

⁹⁹ Arditio: «Da una parte è una spatiosa piantata di castagni compartiti insieme con equal ordine e misura. Dall'altra si fa hora un barco da mettervi animali et vicino alla sommità del monte è un bellissimo piano circondato da grossissimi et altissimi arbori di castagno serrati d'intorno da cerchiate, vestite di edera et altre verdure [segue descrizione della Fontana della Capra]» in ORBAAN 1920: 386.

¹⁰⁰ Che l'affresco riproduca la perduta Fontana della Capra è stato dimostrato da Partridge, il quale ipotizza che possa essere opera di Pietro Bernini (PARTRIDGE 1999: 176-177).

¹⁰¹ Il Barco grande sorgeva lungo la via per Roma. Iniziato nel 1570, nel 1578, quando vi fece visita Gregorio XIII, era già completo di tutte le sue parti: casina di caccia, laghetto artificiale con isolotto e lunghissimo muro di cinta (3.700 metri di muro che racchiudevano un'area di 88 ettari a forma di pentagono irregolare) cfr. ORBAAN 1920: 367. Oggi non restano che i ruderi del casino e di qualche tratto della cinta muraria. Al Barco grande di Caprarola è dedicata una delle vedute che decorano la loggia della palazzina Gambara a Bagnaia (fig. 23). Si vedano anche BUCHICCHIO 1986: 10-13; PASSINI 2008: 209-211.

ma il grosso dei terreni destinati a questo scopo fu acquistato dal cardinale più tardi, tra il 1583 e il 1584.¹⁰² Alla parte lasciata «a selvatico» e riservata alle attività venatorie, fu presto affiancata una zona architettonicamente organizzata, atta a corrispondere ai piaceri derivanti dall'*otium*, e nel 1586 era già stata completata la costruzione di una palazzina – tradizionalmente conosciuta, appunto, come 'Casina del piacere' – concepita come fuoco per monumentali fontane disposte lungo il pendio.¹⁰³ Su questo complesso intervenne poi il cardinale Odoardo, con la completa riorganizzazione delle aree immediatamente a ridosso della palazzina e l'apposizione di due padiglioni ai lati della catena d'acqua. Poi, ossia dopo il 1589, ma quando di preciso non è dato sapere. Se un merito ha il poemetto di Liberati è proprio quello di contribuire a stabilire un ulteriore discrimine temporale per questa ristrutturazione attuata dal suo dedicatario. Passiamo dunque all'analisi dei versi.

Enumerate le caratteristiche della zona riservata alla caccia, Liberati comincia a celebrare il complesso architettonicamente strutturato e lo fa seguendo il percorso – fisico, visivo e sonoro – dell'acqua. Descrive il «gorgoglioso argento» che, sgorgato dai «dui fiumi» della fontana maggiore, fa bella mostra di sé nei modi più variati, per poi trascorrere per un «vago canal» e riposare infine in un «più largo lago»:

Loco è nel dorso temperato e molle
 del fresco monte sopra il poggio aprico,
 ove diverse fiere adunar volle
 l'eroe di caccie ancor talvolta amico.
 Di lieti paschi abonda il verde colle,
 di vepri e lustre entro il suo bosco antico,
 e di stagnanti e mobili acque abonda,
 che fan la terra ogn'or madre feconda.

La fontana maggior fra dui poggietti

¹⁰² ORBAAN 1920: 386. Prima del 1574, in quella stessa zona, in contrada Rosciano, il cardinale Alessandro si era procurato dei terreni già forse con questa intenzione (BUCHICCHIO 1986: 15).

¹⁰³ Per la genesi dei giardini alti si veda BENEDETTI 1969.

versa in più giochi il gorgoglioso argento
ch' esce qui da dui fiumi, ivi in spilletti
saltella, or bolle, or va veloce, or lento,
ora si stagna in limpidi laghetti.
Risuona in tanto un musico contento
che fanno i fiumi, i spilli, i bolli e 'l vago
canal, che forma alfin più largo lago. (III, 57-58)

I versi di Liberati non fanno altro che tradurre *per verba* la situazione illustrata da Giovanni Guerra in un disegno del 1604, in cui sono riprodotte, seppur in rapporti spaziali fortemente condizionati dalle proporzioni del foglio, le principali fontane del barchetto: la Fontana dei Fiumi, esplicitamente ricordata da Liberati, la Catena dei Delfini, «vago canal», e la Fontana del Giglio, il «più largo lago»¹⁰⁴ (fig. 24). Accanto a queste fontane, disposte lungo il pendio ai piedi della palazzina, Guerra riproduce anche una «fonte superiore alla casiglia del barcheto», oggi ancora nella medesima ubicazione. Liberati non la ricorda, ma accenna genericamente alla presenza di altre fonti a monte della palazzina:

Di sopra in faccia eccelsa casa siede
con altre fonti a dietro in verde piano,
che da due loggie signoreggia e vede
queste et altre delizie di lontano.
E in bella vista ancor gode e possiede
de l'ampio parco il sito, il bosco e 'l vano
con larghissimo cinto chiuso intorno
d'acque stagnanti e d'altro tetto adorno. (II, 58)¹⁰⁵

¹⁰⁴ Il disegno è conservato all'Albertina di Vienna, catalogato sotto "Bagnaia" con il n. inv. 37227v.

¹⁰⁵ Così prosegue: «Quivi suole cangiar spesso i diporti / il mio signore, e de le fiere erranti / seguire il corso e trar con gli ami torti / i pesci e udir di bianchi cigni i canti».

Si noti come, approfittando della vista goduta da una delle logge del piccolo edificio descritto, Liberati crei l'occasione per magnificare anche il barco grande, con la sua ampia cinta muraria, il laghetto artificiale e l'ulteriore casino (fig. 23).

Per concludere, dunque, sembrerebbe di poter affermare che, all'epoca della pubblicazione del nostro poemetto, la ristrutturazione del barchetto fosse ancora di là da venire e che tutto apparisse ancora come lo aveva lasciato la morte del cardinale Alessandro. Nessuna traccia, infatti, del recinto delle erme, dei padiglioni ai lati della catena d'acqua o dei due grandi busti posti all'ingresso del primo terrazzamento (fig. 25). Ma quell'accenno alle «altre fonti» a monte della palazzina potrebbe legittimamente far nascere il sospetto che la fontana descritta da Guerra facesse ormai parte di una situazione più articolata, maggiormente vicina a quella che conosciamo oggi. Considerando che, se un nuovo sistema di fontane bisognava realizzare, di necessità occorreva farlo partendo da monte per arrivare a valle, si potrebbe ipotizzare che fossero già iniziati i lavori per la sistemazione del cosiddetto Giardino dei fiori. Tanto più che un primo spoglio dei documenti d'archivio ha fatto emergere, per gli anni di cui ci stiamo occupando, alcuni pagamenti a uno scalpellino, per lavori al barchetto non altrimenti identificati. In assenza di ulteriori documenti, al momento, però, non si può che rimanere sul piano delle ipotesi.



Fig. 1. Veduta aerea di Caprarola.



Fig. 2. Fontana dell'Amore dormiente
nella Loggia di Ercole.

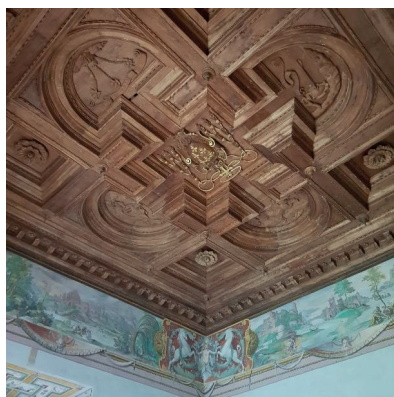


Fig. 3. Stanza del Torrione
(cassettonato e fregio).

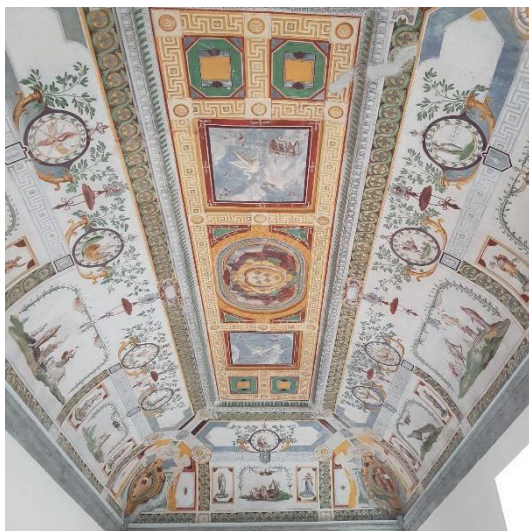


Fig. 4. Sala dei Cigni (fregio con cappelli cardinalizi e Fontana della Capra).



Fig. 5. Gabinetti dei Prelati (volta dell'ambiente maggiore).



Fig. 6. Volta della Stanza della Penitenza.



Fig. 7. Volta della Stanza della Solitudine.



Fig. 8. Stanza della Solitudine: Orfeo.



Fig. 9. Stanza della Solitudine: i Druidi.

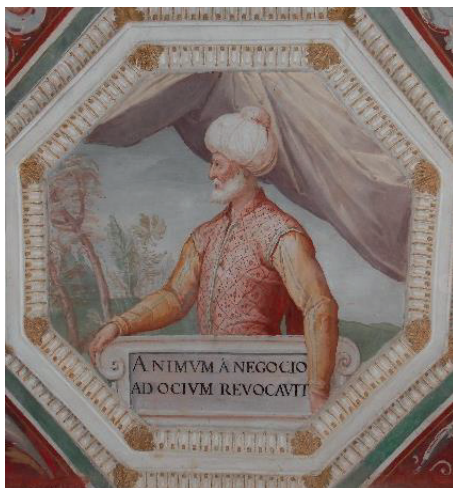


Fig. 10. Stanza della Solitudine: ritratto di un imperatore ottomano (Bayazid II).



Fig. 11. Stanza dell'Autunno: Bacco fatto a pezzi dai Titani, bollito e resuscitato.



Fig. 12. Volta della Camera dell'Aurora.



Fig. 13. Disegno Inv. C 723 (Collezioni di
Dresda).



Fig. 14. Palazzo Farnese a Caprarola con i giardini quadrati. Affresco, Raffaellino da Reggio, 1578 ca., Bagnaia, Villa Lante, Palazzina Gambara.



Fig. 15. Fontana del Pastore.



Fig. 16. Incisione di S. Zucchi (1728) che mostra le Hore, il pergolato e il Ninfeo.



Fig. 17. Il Ninfeo della Pioggia.

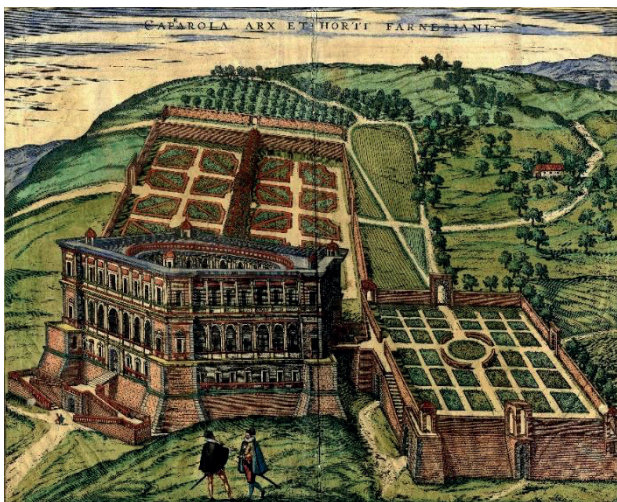


Fig. 18. G. Hoefnagel, acquaforte, 1579 ca.
(in G. Braun e F. Hogenberg, *Civitates orbis
terrarum*, vol. V, Colonia 1598, c. 61).



Fig. 19. Pianta di P. Boschi, particolare
(la fontana di Leda col Cigno non poteva
che essere al n. 55).



Fig. 20. Leda col Cigno, scultura
MFA inv. 037.



Fig. 21. Il giardino delle castagne con la cintura di verzura, affresco (part.). Federico Zuccari, 1567, Salone delle Guardie, Palazzo Farnese – Caprarola.



Fig. 22. Putti che giocano con una capra (Fontana della Capra), affresco. Sala dei Cigni, Palazzo Farnese – Caprarola.

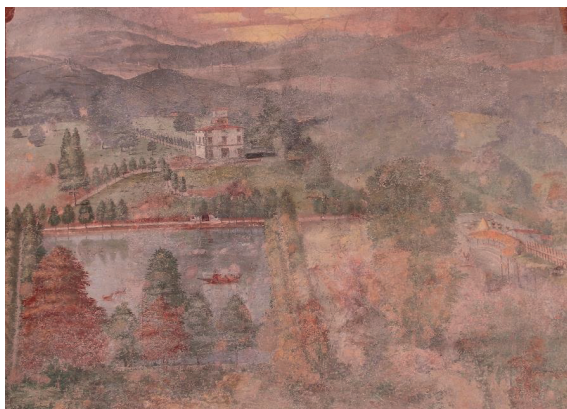


Fig. 23. Il Barco grande di Caprarola, affresco, Raffaellino da Reggio, 1578 ca. Palazzina Gambara, Villa Lante - Bagnaia.



Fig. 24. G. Guerra, Le fontane del barchetto, disegno, 1604, Vienna, Albertina.

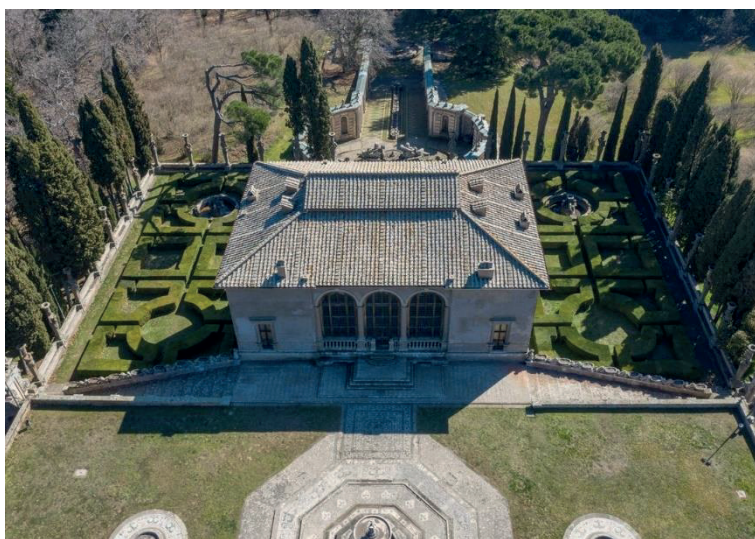


Fig. 25. Veduta generale del Barchetto.

REGESTO BIBLIOGRAFICO
E INDICE DEI NOMI

REGESTO BIBLIOGRAFICO

ACIDINI LUCHINAT 1998-1999

Cristina A. L., *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editore, 1998-1999, 2 voll.

Alessandro Donzellini 1994

Alessandro Donzellini *letterato e storico di Bolsena tra i secc. XVI-XVII*, Atti della Giornata di Studio, Bolsena, 10 luglio 1993, Bolsena, Città di Bolsena, 1994

BALDASSARRI 1982

Guido B., *Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno, Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 605-635

BARRY 1999

Fabio B., "Pray to thy Father which is in secret". *The tradition of coretti, romitorii and Lanfranco's hermit cycle at the Palazzo Farnese*, in *Barocke Inszenierung*, Emsdetten-Zürich, Imorde, 1999, pp. 191-221

BASILE 1993

Bruno B., *L'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna, Il Mulino, 1993

BAUMGART 1935

Fritz B., *La Caprarola di Ameto Orti*, «Studi romanzi», XXV, 1935, pp. 77-179

BENEDETTI 1969

Sandro B., *Sul giardino grande di Caprarola ed altre note*, «Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura», XVI, 91-96, 1969, pp. 3-46

BERNI 1985

Francesco B., *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985

BILARDI-RICCI 2020

Carlotta B., Alessandro R., *Cartografia, arte e potere tra Riforma e Controriforma. Il Palazzo Farnese a Caprarola*, Modena, Panini, 2020

BRAGANTINI 1988

Renzo B., *Premesse su alcune convenzioni della descrizione letteraria cinquecentesca*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, Atti del XII Convegno dell'AISLLI, Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985, a cura di Antonio Franceschetti, Firenze, Olschki, 1988, vol. II, pp. 585-595

BRUSCAGLI 2004

Riccardo B., *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gianni Venturi, Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, vol. 1, pp. 269-292

BUCHICCHIO 1986

Fabiano Tiziano Fagliari Zeni B., *Giovanni Antonio Garzoni da Viggù: l'architetto dei Farnese a Caprarola dopo il Vignola*, «Biblioteca e società», 7/8, 1985/86 [1986], pp. 3-24

CARO 1957-1961

Annibal C., *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, Firenze, Le Monnier, 1957-1961

CARUSO 1997

Carlo C., *Poesia umanistica di villa*, in *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, a cura di Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, p. 272-294

CASINI 2008

Tommaso C., *L'aurora e la solitudine: cronistoria della fortuna di Annibal Caro iconografo nel quinto centenario dalla nascita*, «Annali di Critica d'Arte», IV, 2008, pp. 513-547

CASINI 2009

Tommaso C., *Annibal Caro a Caprarola: dal programma pittorico all'ecfrasi*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo*, a cura di Benedetto Vetere, Galatina, Congedo, 2009, pp. 203-229

CASTAGNETTI 2003

Marina C., *La Caprarola ed altre gallerie. Gli epigrammi su opere d'arte di Aurelio Orsi e Maffeo Barberini*, Palermo, ILA Palma, 2003

CIERI VIA 2003

Claudia C. V., *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003

CONTE 2004

Floriana C., *Ispirazione figurativa e lessico ecfrastico nell'Orlando furioso*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», IX, 2004, 1, pp. 139-165

D'AMELIO 2017

Maria Grazia D., *I soffitti di Palazzo Farnese a Roma: tradizione e innovazione*, «Opus Incertum», III n.s., 2017, pp. 112-123 [*Soffitti lignei a lacunari a Firenze e a Roma in età moderna*, a cura di Claudia

- Conforti, Gianluca Belli, Maria Grazia D'Amelio, Francesca Funis, Firenze, Università degli Studi, 2017]
- DONATI 1977
Lamberto D., *Un poema in lode della Galleria Borghese*, «Strenna dei Romanisti», XXXVIII, 1977, pp. 129-134
- D'ORAZI 1991
Francesco Maria D., *L'arte della stampa in Ronciglione nei secoli XVII e XVIII. Catalogo descrittivo*, Ronciglione, Centro ricerche e studi, 1991
- FAGIOLO 1988
Marcello F., *Caprarola: la rocca, il palazzo, la villa*, «Palladio», I, 1988, pp. 45-66
- FALDI 1981
Italo F., *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino, Edizioni Seat, 1981
- FILOSTRATO 1991
Philostate, *La galerie de tableaux*, traduit par Auguste Bougot, révisé par Francois Lissarrague, Paris, Les Belles Lettres, 1991
- Forme e occasioni 2011
Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento. Formes et occasions de la louange entre XVI^e et XVII^e siècle, a cura di Danielle Boillet, Liliana Grassi, Lucca, Pacini Fazzi, 2011
- FOSSIER 1982
François F., *Le Palais Farnèse III/2. La bibliothèque Farnèse. Étude des manuscrits latins et en langue vernaculaire*, Roma, Ecole Française de Rome, 1982
- FRAGNITO 2014
Gigliola F., *Paolo III, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, vol. LXXXI, pp. 98-107
- FRANCHI 1994
Saverio F., *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994
- GALLI 2004
Quirino G., *Il San Bartolomeo di Alessandro Donzellini. Lo spettacolo barocco*, Ronciglione, Ronciglione Grafica, 2004
- GAMBARA 1569
Lorenzo G., *Laurentii Gambarae Brixiani Arcis Caprarolae descriptio*, in *Laurentii Gambarae Brixiani Poemata*, Antverpiae, ex officina Christophori Plantini, 1569, pp. 3-37

GAMBARA 1581

Lorenzo G., *Laurentii Gambarae Brixiani Caprarola*, Romae, apud Franciscum Zanettum, 1581

GAMBARA 1586

Lorenzo G., *Laurentii Gambarae Brixiani Caprarola*, in *Laurentii Gambarae Brixiani Poemata omnia in unum collecta*, Romae, apud Titum et Paulum Dianos, 1586, pp. 163-205

GAMRATH 2007

Helge G., *Farnese. Pomp, Power and Politics in Renaissance Italy*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider, 2007

GAREFFI 1981

Andrea G., *Annibal Caro, Taddeo Zuccari e Alessandro Farnese. L'autonomia manieristica degli opposti, la loro espansione*, in ID., *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 23-51

GUARNELLI 2003

Alessandro G., *Teatri farnesiani e maschere del Riso. Le meraviglie d'Amore. Comedia nuova di Alessandro Guarnelli*, a cura di Stella Castellaneta, Bari, Palomar, 2003

HOLLANDER 1988

John H., *The Poetics of Ekphrasis*, «Word&Image», IV, 1988, pp. 209-219

HOLLANDER 1995

John H., *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, Chicago University Press, 1995

Il Palazzo Farnese 1999

Il Palazzo Farnese di Caprarola, a cura di Graziella Frezza, Fausto Benedetti, Roma, De Luca, 1999

IMPERIALE 2015

Giovan Vincenzo I., *Lo stato rustico*, edizione a cura di Ottavio Besomi, Augusta Lopez-Bernasocchi, Giovanni Sopranzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015

Inventario 1626

Inventario delle robbe di Caprarola et suoi annessi, rimaste nell'heredità dell'Illustris. et Rev. S.r Card. Odoardo Farnese, in *Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano*, 1853, I

JESTAZ 2010

Bertrand J., *Les objets d'art du studiolo Farnèse d'après ses premiers in-*

- ventaires, «Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 122, 2010, 2, pp. 253-296
- La letteratura di villa 2004
- La letteratura di villa e di villeggiatura, Atti del Convegno di Studi, Parma 29 settembre - 1 ottobre 2003, Roma, Salerno Editrice, 2004
- LABROT 1970
- Gérard L., *Le Palais Farnèse de Caprarola. Essai de lecture*, Paris, Éditions Klincksieck, 1970
- LEPOREO 1993
- Ludovico L., *Leporeambi*, introduzione, testo e note a cura di Valter Boggione, Prefazione di Giorgio Barberi Squarotti, Torino, Edizioni Res, 1993
- LEPOREO 2005
- Ludovico L., *Le opere*, a cura di Mario Turello, Pordenone, Accademia San Marco, 2005, 2 voll.
- LIBERATI 2020
- Giovanni Antonio L., *Tragedia di Santo Eustachio in verso heroico*, a cura di Anna Maria De Angelis, Premessa di Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2020
- Libro delle misure
- Libro delle misure della fabbrica del palazzo del Ill.mo e Rev.mo Farnese in Caprarola, in Archivio di Stato di Roma, *Camerale III*, b. 18.
- LIEBENWEIN 2005
- Wolfgang L., *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di Claudia Cieri Via, Modena, Panini, 2005 [trad. dell'ed. Berlin, Mann, 1977]
- LISERRE 2008
- Francesca Romana L., *Grotte e ninfei nel '500. Il modello dei giardini di Caprarola*, Roma, Gangemi, 2008
- LISERRE 2011
- Francesca Romana L., *Vignola e Maccarone dal Vaticano a Caprarola: fontane e ninfei tra scenografia, tecnica e ars topiaria*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Anna Maria Affanni, Paolo Portoghesi, Roma, Gangemi, 2011, pp. 237-254
- MANZOLI 2008
- Donatella M., *Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine tra Rinascimento e Barocco*, «Studi romani», LVI, 2008, pp. 109-166
- MARINI 1996
- Maurizio M., *Momenti della pittura nel Palazzo di Caprarola*, in

- Caprarola, a cura di Paolo Portoghesi, Roma, Edizioni Grafiche Manfredi, 1996, pp. 41-82
- NOVA 2013
Alessandro N., *Il Levante nell'opera del Vasari*, in *Synergies in visual culture: Festschrift für Gerhard Wolf*, hrsg. Manuela De Giorgi, Annette Hoffmann, Nicola Suthor, Laura Veneskey, München, Fink, 2013, pp. 243-256
- ORBAAN 1920
Johannes Albertus Franciscus O., *Documenti sul Barocco in Roma*, «Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria», VI, 1920, pp. 368-388
- PARLATO 2000
Enrico P., *Hermathena a Caprarola*, in *Presenze eterodosse nel Viterbese tra Quattro e Cinquecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo, 2-3 dicembre 1996, a cura di Vincenzo De Caprio, Concetta Ranieri, Roma, Archivio Guido Izzì, 2000, pp. 159-191
- PARTRIDGE 1971-1972
Loren P., *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola*, «The Art Bulletin», LIII, 1971, pp. 467-486 e LIV, 1972, pp. 50-62
- PARTRIDGE 1978
Loren P., *Divinity and dynasty at Caprarola: perfect history in the room of Farnese deeds*, «The Art Bulletin», 60, 1978, pp. 494-530
- PARTRIDGE 1995a
Loren P., *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 1995b
Loren P., *The Room of Maps at Caprarola, 1573-1575*, «The Art Bulletin», LXXVII, 1995, pp. 413-444
- PARTRIDGE 1999
Loren P., *Federico Zuccari at Caprarola, 1561-1569: the documentary and graphic evidence*, in *Der Maler Federico Zuccari. Ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm*. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana, Rom und Florenz, 23-26 Februar 1993, hrsg. Matthias Winner und Detlef Heikamp, München, Hirmer, 1999, pp. 159-184
- PASSINI 2008
Luciano P., *Caprarola: il paese e la sua storia*, Roma, Manfredi, 2008

PASSINI 2020

Luciano P., *Non è Orbetello, ma Sant'Angelo in Vado!*, «La Loggetta», autunno 2020, pp. 154-156

PASSINI-ESPOSITO 2017

Luciano P., Gennaro E., *Giuseppe Bastiani da Macerata. "Il pittore di S.E. Ill. il card. Odoardo Farnese"*, a cura di Claudio Strinati, Santa Rufina di Cittaducale, Ri-Stampa, 2017

Per un epistolario farnesiano 2022

Per un epistolario farnesiano, Atti della giornata di studi, Viterbo, 28 gennaio 2021, a cura di Paolo Marini, Enrico Parlato, Paolo Procaccioli, Maniziana, Vecchiarelli, 2022

POZZI 1989

Mario P., *Teoria e fenomenologia della «descriptio»*, in ID., *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989, pp. 28-40

PRETI 2005

Girolamo P., *Poesie*, a cura di Stefano Barelli, Roma-Padova, Antenore, 2005

QUINLAN-MCGRATH 1997

Mary Q., *Caprarola's Sala della Cosmografia*, «Renaissance Quarterly», L, 1997, 22, pp. 1045-1100

QUONDAM 2003

Amedeo Q., *Ercole e il Principe: dal mito alla politica*, in ID., *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli Editore, 2003, pp. 115-208

Raccolta 1589

Raccolta d'orationi, et rime di diversi [...] nella morte dell'illustrissimo e Reverendissimo Cardinal Farnese, In Roma, Per Francesco Coattini, nelli Balestrari, 1589

RAVENNA 1974

Giovanni R., *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi*, «Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina», III, 1974, pp. 1-52

RICCIO-TRANI 2007/2008

Francesca R., Adele T., *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. 3, 30/31, 2007/2008, 62/63, pp. 315-368

RICCIO-TRANI 2011

Francesca R., Adele T., *Gli inventari seicenteschi: nuove fonti per la storia del Palazzo Farnese di Caprarola. Note sulla funzione del piano dei sotterranei*, in *Studi su Jacopo Barozzi* 2011, pp. 363-377

RINALDI 2004

Rinaldo R., «Vecchiezza selvaggia»: archetipi e paradossi di villa e giardino, «Critica letteraria», XXXII, 2004, 125, pp. 627-660

RIPA 2012

Cesare R., *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012

ROBERTSON 1982

Clare R., *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLV, 1982, pp. 160-181

ROBERTSON 1992

Clare R., *Il gran cardinale. Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven-London, Yale University Press, 1992

ROSINI 2016

Patrizia R., *Lettere di Clelia Farnese o a lei inerenti nel fondo Della Valle*, s.l., Lulu, 2016

ROSSI 1995

Massimiliano R., *Il Magno Palazzo del Mattioli: alcune considerazioni sul poemetto ecfastico e celebrativo nel Cinquecento*, in *Il Castello del Buonconsiglio. Percorso nel Magno Palazzo*, a cura di Enrico Castelnuovo, Trento, TEMI, 1995, pp. 233-245

RUSSO 2003

Emilio R., *Guarnelli, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, vol. LX, pp. 405-407

Scritti d'arte 1977

Scritti d'arte del Cinquecento. Tomo III, a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977

SEBASTIANI 1791

Leopoldo S., *Descrizione del nobilissimo e reale Palazzo di Caprarola*, In Roma, Nella Stamperia Pagliarini, 1791

SETTIS 2010

Salvatore S., *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010

SOGLIANI 2017

Daniela S., *I Gonzaga e il palazzo Farnese di Caprarola*, in *Architettura e*

- urbanistica nei carteggi gonzagheschi. Contributi per l'età moderna*, a cura di Ead., Carlo Togliani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 103-118
- Stamperie, carte e cartiere 1996
- Stamperie, carte e cartiere nella Ronciglione del XVII e XVIII secolo*, a cura di Francesco M. D'Orazi, Ronciglione, Centro ricerche e studi, 1996
- Studi su Jacopo Barozzi 2011
- Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Anna Maria Affanni e Paolo Portoghesi, Roma, Gangemi, 2011
- TOLOMEI 1559
- Delle lettere di M. Claudio Tolomei Libri sette*, Venezia, Nicolini, 1559
- TRANI 2004
- Adele T., *Il cardinale Odoardo Farnese a Caprarola: tracce del suo mecenatismo ai tempi di Giuseppe Bastiani*, in *Sulle tracce di Giuseppe Bastiani da Macerata. Pittura del '600 nell'Umbria Meridionale, Alto Lazio, Marche*, a cura di Roberta Cocco e Gennaro Esposito, Terni, Thyrsus, 2004, pp. 23-44
- TRASMONDO FRANGIPANE 1869
- Camillo T. F., *Descrizione storico-artistica del R. Palazzo di Caprarola*, Roma, Coi tipi della Civiltà Cattolica, 1869
- VALENTE 1942
- Angela V., *Papa Giulio III, i Farnese e la guerra di Parma*, «Nuova Rivista Storica», XXVI, 1942, pp. 404-419
- VASARI 1881
- Giorgio V., *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, edizione curata da Gaetano Milanesi, t. VII, Firenze, Sansoni, 1881
- VASARI 2021
- Giorgio V., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Edizione diretta da Enrico Mattioda, Volume quinto a cura di Vincenzo Caputo et alii, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021
- VENTURI 1982
- Gianni V., *Picta Poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il Paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 663-749
- Vignola e i Farnese 2003
- Vignola e i Farnese*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Piacenza, 18-20 aprile 2002, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Maurizio Ricci, Richard J. Tuttle, Milano, Electa, 2003

WITTE 2001

Arnold A. W., *Il Camerino degli Eremiti. Iconografia e funzione degli affreschi di Lanfranco*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, a cura di Erich Schleier, Milano, Electa, 2001, pp. 53-59

WITTE 2008

Arnold A. W., *The Artful Hermitage. The Palazzetto Farnese as a Counter-reformation Diaeta*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008

ZANOBI 1589

Antonio Z., *Lamento di Caprarola et conforto d'Amaranto ambi pastori. Nella morte dell'Illustrissimo Cardinal Farnese*, In Roma, Per Vincenzo Accolti, in Borgo, 1589

ZAPPERI 1988

Roberto Z., *Odoardo Farnese, principe e cardinale*, in *Les Carraches et les décors profanes*, Actes du colloque organisé par l'École Française de Rome, Rome 2-4 octobre 1986, Roma, École Française de Rome, 1988, pp. 335-358

INDICE DEI NOMI

- Accademia degli Insensati (Perugia), 12
 Accademia dei Desiderosi (Ronciglione),
 13n, 14, 33n
 Accademia dei Musici (Caprarola), 14
 Accademia di Caprarola (Caprarola), 13n,
 14, 33n
 Acidini Luchinat Cristina, 143n, 147n,
 148n, 167
 Affanni Anna Maria, 171, 175
 Albergati Fabio, 13n
 Alighieri Dante, 47n, 70n, 96n
 Anguillara Giovanni Andrea dell', 24, 37n,
 41n, 46n, 86n, 105n
 Anna Bolena, 66n
 Antonio abate, santo, 75, 101, 142n, 144
 Apelle, 59, 89 e n, 116, 117
 Ardito Fabio, 10, 59n, 64n, 134-137, 139 e n,
 142-144, 146-148, 150-153, 155, 157-161
 Ariosto Ludovico, 24, 37n, 39n, 50n, 60n,
 70n, 83n, 84n, 85n, 107n
 Aristotele, 77, 144n, 146n
 Arsenio di Roma, santo, 101 e n, 142n
 Augusto Gaio Giulio Cesare Ottaviano, 34,
 38, 81

 Baldassarri Guido, 16n, 102n, 167
 Barberi Squarotti Giorgio, 171
 Barelli Stefano, 173
 Barocchi Paola, 174
 Barry Fabio, 142n, 167
 Basile Bruno, 7n, 167
 Bastiani Giuseppe, 140
 Baumgart Fritz, 12n, 137n, 138n, 146n, 147n,
 153n, 154n, 157n, 159n, 167
 Bayazid II, 146 e n
 Belli Gianluca, 169
 Benedetti Fausto, 170
 Benedetti Sandro, 162n, 167
 Berni Francesco, 89n, 167
 Bernini Pietro, 161n
 Bertoja Jacopo Zanguidi detto il, 19-20, 23,
 56n, 91n, 95n, 142 e n
 Besomi Ottavio, 170
 Betussi Giuseppe, 10

 Bilardi Carlotta, 89n, 167
 Blommaert Abraham, 142n
 Boccaccio Giovanni, 10
 Boiardo Matteo Maria, 20
 Boillet Danielle, 169
 Bonifacio VIII, papa, 76
 Borghese Scipione, cardinale, 25n
 Boschi Pietro, 157 e n
 Bougot Auguste, 169
 Bragantini Renzo, 7n, 167
 Bramante Donato, 18, 42n
 Brusaghi Riccardo, 16n, 168
 Buchicchio Fabiano Tiziano, 161n, 162n,
 168
 Buonarroti Michelangelo, 89n

 Camuccini Vincenzo, 149
 Caputo Vincenzo, 175
 Carete di Lindo, 49 e n
 Carlo V, imperatore, 56n, 62-63, 66 e n,
 67n, 77, 126, 127, 144n, 146 e n
 Caro Annibale, 8-11, 20, 46n, 65n, 68n, 69n,
 70n, 71n, 72n, 75n, 137, 144-146, 147-150,
 168
 Carracci Agostino, 33n
 Carracci Annibale, 33n
 Cartari Vincenzo, 10 e n, 147 e n
 Caruso Carlo, 7 e n, 133n, 168
 Casini Tommaso, 9n, 168
 Castagnetti Marina, 12n, 168
 Castellaneta Stella, 170
 Castelnuovo Enrico, 174
 Caterina d'Aragona, regina d'Inghilterra,
 66n
 Catone Marco Porcio, 77, 146n
 Celestino V, papa, 76n
 Cesare Gaio Giulio 67 e n, 124, 126, 127
 Cicerone Marco Tullio, 77, 146n
 Cieri Via Claudia, 24n, 168, 171
 Cimone, 76
 Cioffi Pietro, 13n
 Claudiano Claudio, 7n
 Clemente VIII, papa, 130, 131
 Cocco Roberta, 175

Indice dei nomi

- Colombo Cristoforo, 89n, 90
 Conforti Claudia, 169
 Conte Floriana, 22n, 168
 Cortés Hernán, 89n, 90
 Crivelli Tatiana, 168
 Ctesifone, 49 e n
- D'Amelio Maria Grazia, 137n, 168, 169
 D'Orazi Francesco Maria, 13n, 169, 175
 De Angelis Anna Maria, 14n, 171
 De Caprio Vincenzo, 172
 De Giorgi Manuela, 172
 De Nobili Giovanni, 13n
 De' Bianchi Giovanni Battista, 55n, 152n, 157 e n
 Della Rovere Francesco Maria Riario, 8n
 Della Rovere Lavinia Feltria, 10, 134n
 Della Valle Valerio, 134n
 Democrito, 76, 144, 145n
 Diana di Francia, duchessa di Montmorency e di Angoulême, 62, 63 e n
 Diocleziano Gaio Aurelio Valerio, 144n
 Diogene di Sinope, 76
 Domenichino Domenico Zampieri detto il, 33n
 Dominici Domenico, 13 e n, 33n
 Donati Lamberto, 25n, 169
 Doni Anton Francesco, 7n
 Donzellini Alessandro, 13n, 14 e n
- Enrico II, re di Francia, 59 e n, 62, 63 n
 Enrico VIII, re d'Inghilterra, 66n
 Esposito Gennaro, 141n, 173, 175
 Euclide, 102
 Eugenio IV, papa, 61, 62n, 124, 125
 Euripide, 77, 146n
- Fagiolo Marcello, 8n, 169
 Faldi Italo, 8n, 169
 Farnese Alessandro, vd. Paolo III
 Farnese Alessandro, cardinale, 8 e n, 10n, 11-13, 18, 19, 23, 33n, 38 e n, 39n, 55n, 62 e n, 63n, 75n, 79n, 81n, 95n, 124, 125, 127, 134 e n, 137 e n, 138n, 140 e n, 146n, 148 e n, 151n, 156-162, 164
 Farnese Alessandro, duca di Parma, Piacenza e Castro, 33n, 64n, 126 e n
 Farnese Guido, 61 e n, 124, 125
 Farnese Odoardo, cardinale, 10n, 13-16, 33 e n, 37n, 38n, 128 e n, 129, 137, 138 e n, 140-142, 156, 162
 Farnese Orazio, duca di Castro, 62, 63 e n, 126, 127
 Farnese Ottavio, duca di Parma e Piacenza, 62 e n, 63n, 64 e n, 125, 126n
 Farnese Pier Nicola, 60 e n, 124, 125
 Farnese Pierluigi, 8n, 62 e n
 Farnese Pietro, 60 e n, 61n, 124, 125
 Farnese Pietro, capitano, 60 e n, 124, 125
 Farnese Ranieri, 61 e n, 124, 125
 Farnese Ranuccio di Pierluigi, 10n, 126, 127
 Farnese Ranuccio, il Vecchio, 61, 62n, 124, 125
 Farnese Vittoria, 134n
 Farnetti Monica, 168
 Filippo II, re di Spagna, 59 e n, 63n, 126n
 Filostrato, 21n, 169
 Fossier François, 137n, 169
 Franceschetti Antonio, 167
 Francesco d'Assisi, santo, 142n
 Francesco I, re di Francia, 63 e n, 67n
 Franchi Saverio, 13n, 169
 Francucci Scipione, 25n
 Frezza Graziella, 170
 Funis Francesca, 169
- Galli Quirino, 14n, 169
 Gambara Lorenzo, 11 e n, 12 e n, 133, 134 e n, 137 e n, 147 e n, 148 e n, 152n, 156 e n, 159 e n, 160n, 169, 170
 Gamrath Helge, 8n, 170
 Gareffi Andrea, 9n, 10n, 170
 Garzoni Giovanni Antonio, 107n
 Gerone, re di Siracusa, 17, 76
 Giorgi Lorenzo, 10
 Giorgini Andrea, 149, 150
 Giovanni Antonio da Varese, 20, 89n
 Giovanni Battista, santo, 75 e n, 101 e n, 142n
 Giovinetti Paolo, 146 e n
 Giraldo Lilio Gregorio, 10
 Girolamo, santo, 101, 145n
 Giulio III, papa, 56n, 64 e n, 67 e n, 81 e n
 Grassi Liliana, 169
 Greco Aulo, 168
 Greco El, 55n

Indice dei nomi

- Gregorio I detto Magno, papa, 58 e n, 94 e n
 Gregorio XIII, papa, 10, 130, 131, 134, 153,
 154
 Guarini Battista, 13n
 Guarnelli Alessandro, 13n, 14 e n, 170
 Guerra Giovanni, 163, 164

 Heikamp Detlef, 172
 Hoffmann Annette, 172
 Hollander John, 16 e n, 170

 Ilarione, santo, 101, 142n
 Imperiale Giovan Vincenzo, 16n, 25, 170

 Jestaz Bertrand, 138n, 170

 Labrot Gérard, 8n, 171
 Leporeo Ludovico, 24 e n, 25n, 171
 Liebenwein Wolfgang, 143n, 171
 Liserre Francesca Romana, 9n, 84n, 85n,
 136n, 150n, 152n, 153n, 156 e n, 157n, 158n,
 160n, 171
 Livio Tito, 110, 111
 Lopez-Bernasocchi Augusta, 170
 Luitpold Frommel Christoph, 175

 Maccarone Curzio, 19, 55n
 Maffei Sonia, 174
 Magellano Ferdinando, 89n, 90
 Manuzio Paolo, 19
 Manzoli Donatella, 7n, 171
 Marcello II, papa, 67 e n
 Margherita d'Austria, duchessa di Parma e
 Piacenza, 63n, 64n, 126n
 Maria d'Aviz di Braganza-Guimarães, 33n
 Marini Maurizio, 8n, 171
 Marini Paolo, 173
 Marino Giovan Battista, 7n, 12, 25, 103n
 Mattioli Pietro Andrea, 16n
 Menandro, 77, 146n

 Nova Alessandro, 146n, 172
 Numa Pompilio, 77

 Omero, 34, 69n, 82n
 Orazio Flacco Quinto, 33 e n
 Orbaan Johannes Albertus Franciscus,
 10n, 59n, 64n, 134n, 135n, 139n, 142n,
 144n, 147n, 151n, 152n, 159n, 161n, 162n,
 172
 Orsi Aurelio, 12 e n, 138n, 146 e n, 147 e n,
 153n, 154n, 157 e n, 159 e n
 Orsi Prospero, 146n
 Orsini Fulvio, 10 e n, 23, 33n, 65n, 72n, 157n,
 158n
 Orsini Gerolama, 8n
 Ovidio Nasone Publio, 7n, 24, 45n, 71n,
 86n, 91n

 Panvinio Onofrio, 8, 10 e n, 19, 65n, 75n,
 144
 Paolo di Tebe, santo, 75, 101 e n, 142n, 144
 Paolo III, papa, 7, 8n, 19, 34n, 38n,
 62n, 63 e n, 65n, 66n, 67n, 80n, 81n, 95n
 Paolo IV, papa, 67 e n
 Papagno Giuseppe, 167
 Parlato Enrico, 9n, 79n, 172, 173
 Partridge Loren, 53n, 56n, 89n, 136n, 137n,
 138n, 140n, 142n, 143n, 148n, 152n, 157n,
 161n, 172
 Passini Luciano, 43n, 141n, 161n, 172, 173
 Perini Scipione, 14 e n
 Peruzzi Baldassarre, 8n, 46n
 Petrarca Francesco, 40n, 57n, 60n, 66n,
 68n, 69n, 83n, 86n, 102n
 Pio IV, papa, 67 e n
 Platone, 144n
 Plinio il Giovane, 7n, 10, 17, 39n
 Plinio il Vecchio, 49n, 145 e n
 Polo Marco, 89n, 90
 Pompeo Magno Gneo, 67 e n
 Portoghesi Paolo, 171, 172, 175
 Pozzi Mario, 7n, 173
 Preti Girolamo, 55n, 173
 Procaccioli Paolo, 171, 173, 174
 Quinlan McGrath Loren, 89n, 173
 Quondam Amedeo, 23n, 167, 173

 Rainaldi Girolamo, 13n, 33n
 Ranieri Concetta, 172
 Ravenna Giovanni, 7n, 173
 Ricci Alessandro, 89n, 167
 Ricci Maurizio, 175,
 Riccio Francesca, 136n, 138n,
 149n, 151n, 173, 174
 Ridolfi Antenore, 65n

Indice dei nomi

- Riga Pietro Giulio, 134n, 146n, 148n
 Rinaldi Rinaldo, 7n, 174
 Ripa Cesare, 90n, 174
 Robertson Clare, 8n, 9n, 174
 Romei Danilo, 167
 Rosini Patrizia, 134n, 174
 Rossi Massimiliano, 16n, 174
 Rosweyde Heribert, 142n
 Rufino Alessandro, 137n
 Russo Emilio, 14n, 174
- Sallustio Gaio Crispo, 110, 111
 Sangallo Antonio da, 7, 8n, 43n
 Schleier Erich, 176
 Scipione Africano Publio Cornelio, 76n
 Sebastiani Leopoldo, 48n, 58n, 68n, 75n,
 95n, 98n, 145n, 147 e n, 153n, 155n, 156 e
 n, 174
 Selim I, 144n, 146n
 Seneca Lucio Anneo, 77, 146n
 Settis Salvatore, 10n, 174
 Sirleto Guglielmo, 143n
 Skopas, 102 e n
 Socrate, 144n
 Sogliani Daniela, 10n, 174
 Solimano I, 77, 144n, 146 e n
 Sopranzi Giovanni, 170
 Spranger Bartholomaeus, 138n
 Stazio Publio Papinio, 7n
 Strinati Claudio, 173
 Suthor Nicola, 172
 Tacito Publio Cornelio, 49n,
 Tasso Torquato, 13n, 14n, 20, 24,
 39n, 40n, 41n, 54n, 56n, 57n, 70n, 85n,
 86n, 91n
 Tempesta Antonio 44n, 50n, 80n, 138
 Togliani Carlo, 175
 Tolomei Claudio, 155 e n, 175
 Trani Adele, 63n, 136n, 138n, 142n, 149n,
 151n, 174, 175
 Trasmondo Frangipane Camillo, 155n, 175
 Turello Mario, 171
 Tuttle Richard J., 175
 Valente Angela, 81n, 175
 Vasari Giorgio, 9 e n, 10 e n, 20, 22, 50n,
 140n, 144 e n, 146, 147n, 175
 Veneskey Laura, 172
 Venturi Gianni, 7n, 168, 175
 Vespucci Amerigo, 89n, 90
 Vetere Benedetto, 168
 Vignola Iacopo Barozzi detto il, 8 e n, 9, 17,
 18, 38n, 41n, 42n, 44n, 46n, 49 e n, 50n,
 56n, 66n, 72 e n, 150, 151n
 Villani Giovanni, 60n
 Virgilio Marone Publio, 16n, 69n, 79n, 145
 e n
 Viscardi Giovanni Battista, 34
- Winner Matthias, 172
 Witte Arnold A., 142n, 176
- Zanobi Alessandro, 13 e n, 176
 Zapperi Roberto, 142n, 176
 Zuccari Federico, 9, 19, 20, 43n, 48n, 56n,
 58n, 79n, 140n, 160
 Zuccari Taddeo, 8 e n, 9 e n, 19, 20, 23, 43n,
 47n, 59n, 65n, 68n, 69n, 72n, 75n, 143n,
 145n, 147n, 148, 150

Finito di stampare nel marzo 2023
per Vecchiarelli Editore in Manziana (Roma)

