

Arte e committenza
a Roma e nel Lazio
tra Umanesimo e
Rinascimento maturo

a cura di
Stefano Colonna

Saggi di storia dell'arte

Campisano Editore

29 Saggi di Storia dell'arte



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



DIPARTIMENTO DI
STORIA DELL'ARTE
E SPETTACOLO

In copertina,
Filippino Lippi (1457-1504),
La Madonna appare a San Bernardo,
particolare, Firenze, Badia
© 2014. Foto Scala, Firenze

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Copertina di
Gianni Trozzi

© copyright 2014 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614 - Fax +39 06 4063251
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-98229-20-8

Arte e committenza
a Roma e nel Lazio
tra Umanesimo
e Rinascimento maturo

*Ricerca universitaria ideata
e coordinata da Stefano Colonna
Sapienza Università di Roma*

Saggi di Storia dell'Arte



Campisano Editore



Pubblicazione a cura di Stefano Colonna
patrocinata dal BTA - Bollettino Telematico
dell'Arte - Roma - <http://www.bta.it>

Stefano Colonna, Direttore-Coordiatore del BTA, desidera ringraziare quanti lo hanno accompagnato con professionalità, amicizia e pazienza nel corso della vita della rivista, a partire dall'ottobre del 1994.

I genitori Mario e Maria Colonna Filippone che gli hanno trasmesso l'ideale della comunicazione dell'Arte investendo risorse sia intellettuali che economiche per lo sviluppo della rivista, garantendone la sopravvivenza e lo sviluppo.

Alessandro Bucci CEO di Nice Srl che ha creduto nel progetto culturale del BTA ed ha offerto l'ospitalità su internet alla comunità virtuale.

Cristiana Carletti che ha accettato il delicato ruolo di Direttore Responsabile del BTA dal 2000.

I collaboratori per gli articoli sempre ricchi di dati inediti ed i redattori del BTA che li hanno valutati, prima dell'introduzione dei referees, e ne hanno anche corretto le bozze insieme al Direttore - Coordinatore.

I Referees anonimi che hanno valutato i testi secondo le nuove procedure scientifiche internazionali.

I lettori tutti che hanno dato concreta testimonianza sull'apertura della rivista al mondo dell'Università e verso la cosiddetta "società civile".

Indice

- 9 Introduzione
Roberto Nicolai
- 11 Presentazione
Alessandro Zuccari
- 13 Arte e committenza a Roma e nel Lazio tra Umanesimo
 e Rinascimento maturo
Stefano Colonna

SAGGI

- 21 1. Palestrina nel Quattrocento. Riflessi dell'articolata
 cultura di un'epoca di *Sara ESPOSTI*
- 21 1.1 Il palazzo baronale di Palestrina
- 32 1.2 L'Architettura del Polifilo e Palestrina:
 corrispondenze non evidenti tra sogno e realtà
- 37 1.3 Il tempio di Venere "*Physioza*"
- 43 1.4 La biografia di Francesco Colonna: figura "poliedrica"
 e relazioni culturali
- 57 2. La committenza Barbo nella Casa dei Cavalieri
 di Rodi a Roma di *Alessia DESSI*
- 57 2.1 La Casa dei Cavalieri di Rodi
- 58 2.2 L'architettura
- 60 2.3 Una questione araldica inerente la famiglia Barbo
- 64 2.4 La decorazione pittorica
- 66 2.5 Nuove ipotesi sull'intervento del Pinturicchio
- 72 2.6 La Casa dopo la morte del cardinale Marco Barbo
- 76 2.7 I lavori delle monache neofite della SS. Annunziata
- 77 2.8 I restauri effettuati a partire dal 1924

81	3.	Vulcano tra il dio e la montagna: il passaggio linguistico dal mito alla scienza di <i>Graziella BECATTI</i>
81	3.1	Premessa
83	3.2	La conoscenza del vulcanismo nell'antichità
85	3.3	Il nome vulcano nell'idioma italiano
85	3.3.1	“L'atto di nascita” del nome comune
87	3.3.2	La tradizione delle immagini poetiche ed il senso del vocabolo
87	3.3.2.1	Francesco Petrarca
88	3.3.2.2	Il <i>De Aetna</i> di Pietro Bembo
89	3.3.2.3	L' <i>Hypnerotomachia Poliphili</i>
92	3.4	La traslazione semantica del termine vulcano
97	4.	Nuova luce sugli affreschi dell'Appartamento Borgia in Vaticano di <i>Alessandra MASULLO</i>
97	4.1	Premessa
98	4.2	La decorazione della <i>Sala dei Santi</i> in Vaticano
106	4.3	Una nuova traccia di ricerca sul ciclo decorativo della <i>Sala dei Santi</i>
108	4.3.1	L'insegnamento di Pomponio Leto
109	4.3.2	I <i>Dictata</i> su Varrone (1480-1484/85)
111	4.3.3	Nuove proposte interpretative circa la rappresentazione dei Santi
116	4.4	La chiave di lettura delle decorazioni della volta della <i>Sala dei Santi</i>
121	5.	La famiglia Capranica e il suo palazzo romano di <i>Maria Beatrice BONGIOVANNI</i>
121	5.1	Roma nella prima metà del XV secolo
122	5.2	Il cardinale Domenico Capranica
123	5.3	La creazione cardinalizia
125	5.4	Il palazzo Capranica in Roma
133	5.5	L'Almo Collegio Capranica
139	6.	Acquisizioni documentarie sulla Sacrestia di S. Pietro in Vincoli di <i>Rossana CASTROVINCI</i>
139	6.1	Premessa
140	6.2	Descrizioni della Sacrestia
142	6.3	Reliquie delle catene di S. Pietro
143	6.4	Decorazione della Sacrestia

159	7. Ipotesi di attribuzione ai fratelli Ubertini della decorazione pittorica della villa romana di Blois di Palladio di <i>Claudia GOVERNA</i>
159	7.1 Il <i>Suburbanum Augustini Chisii</i> di Blois di Palladio
161	7.2 Il Casino e la Vigna “ <i>Blosiana</i> ”
163	7.3 Antonio Ubertini e la decorazione della Villa
169	7.4 Francesco Ubertini detto “ <i>il Bachiacca</i> ”
183	8. Riflessioni sulla committenza storica e sul degrado attuale della Villa Catena di Poli di <i>Alessio GORDIANI</i>
183	8.1 Premessa
184	8.2 La storia dell’edificio
186	8.3 L’idea della Villa e del giardino
189	8.4 Struttura e tipologia della fabbrica originaria
191	8.5 Giovanni Antonio Dosio
191	8.6 Torquato Conti architetto della Villa: una ipotesi di lavoro
193	8.7 Lavori alla Villa successivi alla morte di Torquato Conti
198	8.8 Dopo i Conti di Poli
203	9. Il frontespizio alchimistico di François Bérolde de Verville per l’edizione francese dell’ <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> del 1600 di <i>Alessandra BERTUZZI</i>
203	9.1 L’ <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> e le sue traduzioni in Francia
205	9.2 <i>Le Tableau des Riches Inventions</i> di François Bérolde de Verville
209	9.3 Una interpretazione alchemico-amorosa dell’opera
233	9.4 François Bérolde de Verville
234	9.5 Studi sul <i>Tableau des Riches Inventions</i>
239	9.6 Appendice
261	10. Fonti e simboli per il Satiro “scandagliatore” di Agostino Carracci di <i>Gloria de LIBERALI</i>
261	10.1 Le fonti iconografiche
266	10.2 Le fonti stilistiche
270	10.3 Il Satiro “scandagliatore” (olio di Agostino Carracci)

TAVOLE A COLORI

277	Indice dei nomi a cura di <i>M.B. Bongiovanni, R. Castrovinci, A. Dessì, G. de Liberali, S. Esposti</i>
-----	--

Introduzione

L'introduzione a un volume scritta da chi ricopre un ruolo nell'istituzione che lo ha promosso è un particolare genere letterario con il suo codice e con i suoi topoi. Però, contravvenendo alle regole, non userò parole di circostanza.

Il volume, che raccoglie contributi di giovani studiosi, è il risultato di una delle più importanti scuole della nostra Facoltà: quella di storia dell'arte. Mi limito a nominarne i fondatori e i primi maestri, senza arrivare alla generazione di chi ancora insegna, nel rispetto del criterio seguito per il canone letterario dai grammatici alessandrini, i quali *neminem sui temporis in numerum redegerunt*. Il primo ordinario di una disciplina storico-artistica alla "Sapienza" e in Italia fu Adolfo Venturi, dal cui insegnamento uscirono, tra gli altri, Pietro Toesca, Lionello Venturi e Mario Salmi, a loro volta professori alla "Sapienza". La generazione successiva è illustrata da figure come Géza de Francovich, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente, Angiola Maria Romanini e Maurizio Calvesi.

Il tema delle varie ricerche qui pubblicate si inserisce in una trentennale tradizione di studi sull'arte a Roma e nel Lazio tra Quattrocento e Cinquecento inaugurata da Maurizio Calvesi, una tradizione nella quale alle competenze storico-artistiche si affiancano quelle storiche proprie di chi fa indagini d'archivio. E va sottolineato che l'approccio storico-filologico è una caratteristica di molti esponenti della scuola storico-artistica romana.

Che il volume contenga soltanto lavori scientifici di giovani studiosi è particolarmente significativo, in primo luogo per la vitalità di una tradizione di studi e per l'efficacia della formazione che si pratica nella nostra Facoltà; in secondo luogo perché testimonia la generosità dei maestri che hanno voluto seguire le ricerche dei loro allievi fino ad accompagnarli alla pubblicazione. Infine, perché in un periodo storico in cui un ministro della Repubblica afferma che "con la cultura non si mangia" e vengono ridotte le risorse alla scuola e all'università, ci sono dei giovani

che non soltanto si dedicano agli studi umanistici, ma arrivano al punto di impegnarsi nella ricerca e di scrivere lavori scientifici.

Sempre contravvenendo alle leggi non scritte del genere dell'introduzione istituzionale, voglio ricordare la mia esperienza personale. Nel 1982, quando stavo per laurearmi in Letteratura greca, il mio relatore, Luigi Enrico Rossi, interessato dai risultati della mia tesi, mi propose di esporla all'interno del suo seminario. Per chi non lo ha conosciuto devo ricordare che Rossi aveva potuto apprezzare l'istituto del seminario in Germania e lo aveva utilizzato nel suo insegnamento a partire dal 1968. Al seminario partecipavano studenti avanzati, dottorandi e anche numerosi docenti, della "Sapienza" e di altre sedi. I relatori, spesso studiosi di passaggio a Roma, esponevano le ricerche che stavano conducendo in quel momento per poi rispondere alle domande dei partecipanti in un clima di integrale franchezza e libertà di parola. Nell'anno accademico 1982-1983 tenni diverse relazioni al seminario, superando di colpo tutte le paure e le apprensioni che colpiscono i novellini di fronte a un pubblico qualificato ed esigente. Tra i compiti dei maestri c'è anche quello di insegnare ai propri allievi a nuotare da soli, buttandoli in acqua al momento opportuno.

Un altro momento topico per i giovani studiosi sono le prime pubblicazioni. Nel mio caso il primo lavoro pubblicato nacque proprio da un seminario e fu ospitato nel volume curato da uno degli ospiti del seminario. Quando lo scrissi, nel 1983, non avevo ancora un computer e usai, come si faceva allora, la macchina da scrivere. Per i passi greci si doveva lasciare uno spazio bianco, che poteva poi essere riempito a mano o usando una macchina da scrivere con i caratteri greci. Ne avevo una, un'Olympia meccanica, nata per il greco moderno e con alcuni tasti modificati. Quel primo lavoro lo scrissi e lo riscrissi diverse volte, introducendo via via le correzioni e i suggerimenti del mio maestro e impiegando moltissimo tempo.

Ho ricordato queste mie vicende perché i primi interventi pubblici e i primi lavori a stampa hanno un valore particolare e richiedono un impegno in tutto speciale agli studiosi giovani e ai loro maestri. Tra gli autori dei contributi contenuti in questo volume la più giovane sosterrà a breve la prova finale di laurea triennale, la più avanzata è già dottore di ricerca e autrice di lavori scientifici. Molti degli autori hanno conseguito o stanno per conseguire la laurea magistrale. È ai giovani autori dei contributi qui raccolti e ai maestri che li hanno seguiti che vanno i miei complimenti e i miei auguri.

Roberto Nicolai

Preside Facoltà di Lettere e Filosofia
Sapienza Università di Roma

Presentazione

I contributi raccolti in questo primo numero dei Quaderni del “Bollettino telematico dell’Arte”, iniziato nel 1994 da Stefano Colonna e da lui diretto, raccolgono idealmente l’eredità degli studi di Maurizio Calvesi che nel 1976 aveva avviato, coinvolgendo giovani studiosi dell’allora Istituto di Storia dell’Arte della Sapienza, una ricerca interdisciplinare sull’Umanesimo a Roma. Tale ricerca, che ben presto si era estesa alla verifica dei rapporti e degli scambi artistici tra Roma e il territorio laziale nel Quattrocento, aveva offerto i primi importanti risultati in un ciclo di mostre che tra il 1981 e il 1983 interessarono i maggiori centri di irradiazione della cultura romana. A partire dallo straordinario cantiere della chiesa roveresca, cui fu dedicata la prima delle mostre dal titolo *Umanesimo e primo Rinascimento in Santa Maria del Popolo* (1981), le indagini erano state rivolte al mecenatismo dei Caetani nel Lazio meridionale (*Fondi e la signoria del Caetani*, 1981), ai rilevanti interventi architettonici e decorativi di committenza Riario e Della Rovere a Ostia (*Il borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, 1981), al Castello Orsini di Bracciano (*Bracciano e gli Orsini nel Quattrocento*, 1981), al territorio reatino (*Aspetti dell’arte del Quattrocento a Rieti*, 1981) e infine, la più cospicua, alla città di Viterbo (*Il Quattrocento a Viterbo*, 1983).

La messe di dati, scoperte e riflessioni critiche emerse da queste indagini aprì la strada a un nuovo corso di studi sulla Roma umanistica e rinascimentale, volti ad approfondire, col medesimo taglio interdisciplinare, la raffinata rete delle accademie letterarie, il ruolo delle famiglie baronali, il collezionismo antiquario, gli interventi urbani e i nuovi cantieri. Ne scaturirono il convegno internazionale del 1985, *Roma, centro ideale della cultura dell’Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, 1417-1527* (Atti a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989); il volume curato da Silvia Danesi Squarzina sui *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento* (1989); la mostra *Da Pisanello ai Musei Capitolini. L’Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento* (Musei Capitolini, maggio-luglio 1988); nonché il grande convegno del 1996, *Roma nella*

svolta tra Quattrocento e Cinquecento, curato da Stefano Colonna (Atti editi nel 2004), dedicato alla complessa e variegata committenza romana negli anni compresi tra il pontificato di Sisto IV (1471-1484) e il Sacco di Roma (1527).

Nel contesto stimolante degli studi promossi da Maurizio Calvesi sono nate molte delle ricerche da me coordinate nell'ambito dell'insegnamento di Storia dell'Arte nel Lazio in età moderna, da me ricoperto dal 1998 al 2003. Si è così creata l'opportunità di dedicare buona parte dell'attività didattica e di ricerca ai rapporti tra la cultura romana e il territorio laziale tenendo conto della fitta rete di relazioni e committenze che collegava la capitale pontificia ai feudi dalle famiglie patrizie romane. Prestando attenzione non solo alle ville tiburtine o tuscolane, alle delizie di caccia o ai parchi di Bagnaia e di Bomarzo (oggetto quest'ultimo delle magistrali indagini di Calvesi confluite nel volume *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco tra arte e letteratura*, Milano 2000), ma anche attraverso lo studio di singole opere architettoniche, pittoriche o scultoree analizzate in rapporto con la committenza e i suoi legami con Roma.

A Stefano Colonna, che mi ha validamente affiancato in questi anni, va riconosciuto il merito di aver dato seguito a questo fecondo filone di ricerche, avviando nuovi scavi archivistici e riflessioni critiche in un ambito di studi profondamente radicato nella tradizione del Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, peraltro centrale per la cultura e la produzione artistica romana. Una nuova generazione di giovani e motivati studiosi si è confrontata con temi e argomenti di notevole interesse che, seppure oggetto di ricerche precedenti (come le decorazioni della Casa dei Cavalieri di Rodi, dell'appartamento Borgia in Vaticano e della villa di Blosio Palladio), hanno prodotto interessanti analisi e chiavi di lettura. Basti pensare al denso contributo sulla Roma di Francesco Colonna e Palestrina e ai sorprendenti risultati emersi sul rapporto tra i Colonna e il Polifilo, acutamente individuati da Calvesi, ma anche alle nuove ricerche d'archivio condotte da Rossana Castrovinci e da Beatrice Bongiovanni, che offrono nuovi dati e ipotesi attributive sul cantiere della Sagrestia di San Pietro in Vincoli e sul palazzo del cardinale Domenico Capranica.

Ci si augura, pertanto, che tali indagini proseguano il loro corso e possano fornire ulteriori elementi per ricomporre una così variegata e interessante trama di relazioni culturali e artistiche che legano indissolubilmente la città di Roma al territorio circostante.

Alessandro Zuccari

Professore Ordinario di Storia
dell'Arte Moderna

Arte e Committenza a Roma e nel Lazio tra Umanesimo e Rinascimento maturo

Questa raccolta di saggi copre quel felice periodo di sviluppo culturale che ha caratterizzato le Accademie Romane di Pomponio Leto, Angelo Colocci e infine di Fulvio Orsini e che si estingue con la morte di quest'ultimo nell'anno 1600, contestualmente con il completamento degli affreschi della volta della Galleria dei Carracci in Palazzo Farnese a Roma¹.

I contributi qui presentati sono tra loro integrati in una visione organica che allarga temporalmente il concetto di Rinascimento in base alla constatazione di una sostanziale continuità di vedute culturali che si interrompe solo con il nuovo secolo decimosettimo e la morte di Fulvio Orsini, che aveva raccolto l'eredità delle precedenti generazioni dell'Umanesimo romano.

Nel contributo conclusivo sono infatti evidenti, a mio avviso, elementi estetici riconducibili alle teorie filosofiche di Pomponio Torelli, esemplate poi da Agostino Carracci a livello stilistico secondo i gusti archeologici di Fulvio Orsini. La teoria del Torelli, anch'essa conosciuta ed utilizzata da Agostino e definibile per certi versi "proto-barocca", si riveste infatti dei panni visibili della moda archeologica della terza accademia romana di Fulvio Orsini tanto da far includere il contributo stesso, ultimo in termini cronologici, all'interno del Rinascimento romano di fine secolo che può dunque, a ragione, definirsi un Rinascimento "maturo".

Su questa piattaforma storica, spesso non presa in adeguata considerazione da alcune correnti della Storia dell'Arte, sono state coordinate e finalizzate le ricerche universitarie dei miei allievi che, sulla scorta degli ottimi risultati raggiunti, vengono ora pubblicate.

¹ Le ricerche svolte prendono le mosse dal Magistero di Maurizio Calvesi e dal suo bagaglio di conoscenze sulla Roma degli umanisti. Alessandro Zuccari ha seguito poi la lezione calvesiana nella cattedra di Storia dell'Arte a Roma e nel Lazio della Sapienza ed ha promosso le ricerche stesse in stretta collaborazione con gli insegnamenti assegnatimi nel corso dei diversi anni di docenza alla Sapienza, anche prima della mia nomina a Ricercatore e Professore Aggregato.

Palestrina nel Quattrocento. Riflessi dell'articolata cultura di un'epoca, di Sara Esposti, è una ricerca strategica assegnatale nell'ambito degli studi sulla Roma di Francesco Colonna, iniziati sotto l'egida di Maurizio Calvesi che per primo comprese il legame che doveva unire l'*Hypnerotomachia Poliphili* a Palestrina avendo acutamente notato la presenza di un suffisso in «-gero» nel distico elegiaco scolpito in lettere capitali latine sul portale d'ingresso del palazzo baronale dei Colonna di Palestrina (1493), suffisso che ritornava in alcune parole presenti nell'incunabolo del Polifilo (1499). Partendo da questo fondamentale assunto calvesiano, Sara Esposti riprende a tutto tondo le ricerche su Palestrina, per la prima volta dopo la monografia di Stefano Borsi su *Polifilo Architetto*, cercando di mettere a fuoco tutti i problemi critici architettonici relativi all'architettura della cittadina laziale secondo questa nuova angolazione critica.

I risultati sono sorprendenti perché la lettura in chiave polifilescolonnese permette non solo l'inserimento ragionato di Leon Battista Alberti all'interno della cerchia delle committenze colonnesi e della relativa cultura architettonica, ma anche di spiegare con documenti inediti i motivi familiari della presenza culturale della parola "Polifilo" in relazione alla persona del cardinale Giovanni Colonna, illustre mecenate e cugino di Francesco romano signore di Palestrina che Calvesi ha intuito essere l'autore del Polifilo. Sara Esposti infatti, durante un proficuo soggiorno di ricerca, ha ritrovato nell'Archivio della Famiglia Colonna, oggi trasferito a Subiaco, alcuni documenti che testimoniano la data esatta in cui Giovanni Colonna ebbe l'importante carica di protonotario apostolico, assegnata successivamente anche a Francesco: testimonianza questa di una comune fortuna dei due importanti personaggi. Il saggio di Sara Esposti riesce a ricostruire, con sapiente capacità espositiva e capacità sintetica delle fonti critiche storico-artistiche ed architettoniche, il panorama culturale di un ancora troppo dimenticato centro culturale del Lazio.

La committenza Barbo nella Casa dei Cavalieri di Rodi a Roma è il risultato delle ricerche condotte da Alessia Dessì per la sua Tesi Triennale di cui sono stato Relatore. Nonostante l'argomento fosse già stato oggetto di qualificati interventi scientifici, la Dessì è riuscita a focalizzare almeno quattro argomenti inediti di ricerca, alcuni dei quali vengono sommariamente presentati nella presente pubblicazione. La prima riflessione critica della giovane studiosa riguarda l'araldica dei Barbo, presente nella Casa dei Cavalieri di Rodi, che si sarebbe potuta mettere in riferimento alla carica di Camerlengo del Sacro Collegio attribuita al

cardinale Marco Barbo ma che risulta apparentemente anomala per via dell'assenza di due elementi connotanti quali l'ombrello basilicale e il galero. La Dessì propone quindi di riferire questo stemma non ad una singola persona ma all'intera famiglia Barbo quale "onnicomprensivo" di tutti i riferimenti ai più importanti membri della stessa. La Dessì inoltre, facendo il punto della situazione critica e mettendo a confronto gli studi di Calvesi, Danesi e dello scrivente, mette a fuoco con acutezza l'ipotesi molto realistica di un rapporto cultural-politico tra il cardinal Barbo, i Colonna di Palestrina e i Piccolomini di Siena "triangolando" tra gli affreschi eseguiti dal Pinturicchio per tutti e tre i committenti. La Dessì relaziona infine sulla scoperta di alcuni documenti d'archivio, da lei ritrovati, concernenti gli interventi architettonici fatti eseguire sulla Casa dei Cavalieri di Rodi nel tardo Cinquecento dalle monache neofite domenicane della Santissima Annunziata. Il lavoro ora pubblicato non rende conto dell'interessante parte della ricerca relativa al Priorato di Pontida, ancora da pubblicare, ma già dimostra la precoce maturità scientifica di questa giovane studiosa.

Il contributo di Graziella Becatti *Vulcano tra il dio e la montagna: il passaggio linguistico dal mito alla scienza* nasce dalle ricerche condotte per la Tesi di Laurea presso l'Université Libre di Bruxelles, dove la studiosa si è laureata, ricerche poi approfondite durante gli anni del Corso di Studi Magistrali in Storia dell'Arte della Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza durante i quali la Becatti ha seguito il mio Corso su *Peruzzi e l'Antico*, sostenendo il relativo esame.

La proposta della Becatti è oltremodo stimolante perché riesce ad inquadrare, con filologica precisione, la cronistoria dell'uso del termine vulcano nella seconda metà del Quattrocento tra il *De Aetna* di Bembo del 1496 e l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna del 1499, assegnando a quest'ultimo testo il singolare primato del passaggio dalla vetusta accezione mitologica del vocabolo a quella scientifica. Ho avuto modo di constatare, tramite le statistiche effettuate sul testo elettronico dell'*editio princeps* (1499) dell'*Hypnerotomachia*, che il termine vulcano appare in quest'ultima ben sette volte a conferma dell'importanza del termine stesso nell'economia generale del libro. L'analisi filologica comparativa su testi di epoca coeva risulta, dunque, essere molto più ricca di spunti di ricerca di quella relativa alla verifica delle fonti degli autori antichi, ormai quasi del tutto esaurita. La ricchezza di citazioni di testi della letteratura artistica rende il saggio della Becatti un contributo pregevole ed assolutamente innovativo all'esegesi del Polifilo.

Nuova luce sugli affreschi dell'Appartamento Borgia in Vaticano di Alessandra Masullo parte da una mia segnalazione degli studi di Cloulas e Lovito che menzionavano una partecipazione di Pomponio Leto all'ideazione del programma iconografico della *Sala dei Santi* dell'Appartamento Borgia in Vaticano, senza però citare la fonte. Durante le ricerche condotte per la Tesi Magistrale Alessandra Masullo è riuscita ad identificare tale fonte nei *Dictata* varroniani di Pomponio Leto del 1484 in cui risultano evidenti le componenti di quel sincretismo culturale che ben si sposava con l'interesse per la cultura egizia, componenti già a suo tempo evidenziate a livello filosofico da Maurizio Calvesi. La Masullo nel suo scritto fornisce inoltre una nuova proposta interpretativa circa la rappresentazione dei Santi, che supera quella del Saxl. La studiosa afferma a proposito: «probabilmente anche i Santi sono stati scelti in relazione alla tesi della filosofia presocratica del dualismo dell'acqua e del fuoco» e passa dunque in rassegna le vite e i martiri dei sette Santi rappresentati negli affreschi di Pinturicchio per sondarne i legami con tale chiave interpretativa. Questa ricerca ha il merito di ricondurre la cultura borgiana al binomio “Pinturicchio-*Hypnerotomachia*” archiviando, al riguardo, il tenace rifiuto di parte della critica storico-artistica grazie al ritrovamento dell’“anello mancante” costituito dal manoscritto Vat. Lat. 3415 di Pomponio Leto.

Il contributo di Maria Beatrice Bongiovanni su *La famiglia Capranica e il suo palazzo romano* è il primo interessante risultato di un'indagine su un'importante committenza della Roma del Quattrocento in vista di un futuro auspicabile approfondimento. Lo studio della Bongiovanni mette a fuoco la personalità del cardinale Domenico Capranica (1400-1458), personaggio-chiave della famiglia, che seppe esercitare con accortezza funzioni diplomatiche strategiche dalla Romagna alla Marca Anconitana sotto il pontificato di Martino V fino a diventare Governatore di Perugia. La Bongiovanni ricorda l'amicizia del cardinal Capranica con il cardinal Bessarione e il suo amore per i libri restituendo l'immagine di un perfetto umanista il cui atto più significativo rimane la fondazione del Collegio Capranica nel suo palazzo romano situato a pochi passi da Piazza Montecitorio. Il Palazzo Capranica è una fabbrica quattrocentesca che ha conservato il suo aspetto originario e permette di riconoscere i tratti salienti dell'architettura romana del Quattrocento, come le celebri finestre crociate. Lo studio si chiude con una disamina sulla storia dell'Almo Collegio Capranica protagonista, a sua volta, di alcuni momenti salienti della storia dell'*Urbe* e, in particolare,

della strenua difesa della città durante l'infausto evento del *Sacco di Roma* del 1527.

Il saggio di Rossana Castrovinci sulle *Acquisizioni documentarie sulla Sacrestia di San Pietro in Vincoli* colma una lacuna negli studi sulla Sacrestia della Basilica di San Pietro in Vincoli in Roma, sempre sottovalutata dai ricercatori nonostante l'importanza di questo luogo sacro deputato sin dal 1661 a custodire le catene di San Pietro. Il contributo della Castrovinci ripercorre le fonti primarie a partire dal manoscritto vaticano di Benedetto Mellini e dalle poche notizie riportate da Filippo Titi nel 1686. Ma la lunga e complessa ricerca condotta dall'autrice per la Tesi di Laurea Magistrale ha permesso di rinvenire nell'Archivio dei Canonici Regolari di San Pietro in Vincoli e nell'Archivio di Stato di Roma alcuni documenti inediti utili per la storia della Sacrestia.

La cronologia di questo contributo si estende in realtà fino all'Ottocento ma la sua collocazione all'interno della presente pubblicazione è dovuta al fatto che sono stati trovati documenti datati a partire dalla prima metà del XVI secolo inerenti la decorazione della Sacrestia e gli arredi sacri ivi contenuti. Va ricordato inoltre che questa ricerca è l'ultima *tranche* di un più ampio studio sulla decorazione a fresco della Sacrestia stessa, pubblicato nella rivista "Storia dell'Arte", che aveva evidenziato la presenza di firme importanti come Polidoro Caldara da Caravaggio e Vincenzo Tamagni allievo di Raffaello Sanzio.

I documenti ora pubblicati offrono invece una panoramica sulle vicende costruttive della Sacrestia e comprendono i pagamenti ai pittori - decoratori, ai marmorari, ai fabbri ferrai e a tutti gli operai coinvolti nella manutenzione ordinaria e straordinaria dell'ambiente. In particolare va ricordata la presenza di Michele Ottaviani di Fermo che aveva realizzato in precedenza l'ornamentazione della volta della navata centrale della Basilica dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino.

Il saggio di Claudia Governa su *Ipotesi di attribuzione ai fratelli Ubertini della decorazione pittorica della villa romana di Blosio Palladio* parte da una ricerca sull'architettura della villa assegnatale nel quadro generale degli studi sulla cultura umanistica degli artisti di Roma. Le ricerche archivistiche della Governa e i suoi sopralluoghi *in loco* nella villa stessa, poco conosciuta dagli studiosi, hanno permesso l'allargamento delle indagini e l'individuazione di alcuni affreschi con temi naturalistici, opere importanti ma trascurate dalla critica storico-artistica. Grazie ad un tenace e faticoso impegno la Governa è riuscita a per-

fezionare l'attribuzione dei dipinti, tramite la scoperta dei relativi documenti di pagamento, ad Antonio Ubertini fratello del più noto Francesco detto Bachiacca. Quest'ultimo valente artista è recentemente tornato sotto l'attenzione degli studiosi grazie ad una poderosa monografia di Robert G. La France, *Bachiacca: artist of the Medici court* edita da Olschki nel 2008 che avevo già recensito per Storia dell'Arte su invito di Maurizio Calvesi. A questa recensione ha fatto poi seguito, con maturo spirito di ricerca e tramite vie archivistiche indipendenti dalla recensione stessa, la gradita scoperta della Governata che ha setacciato l'Archivio di Santa Maria in Aquiro, attualmente conservato presso l'Accademia Nazionale dei Lincei. Il breve saggio qui pubblicato rappresenta, comunque, solo un piccolo tassello di una più ampia ricerca che riguarda i rapporti di Blosio Palladio con Agostino Chigi, Raffaello e Michelangelo e la cerchia degli umanisti romani a loro collegati. Auguro alla giovane studiosa di continuare in futuro le sue ricerche sul tema trattato e sul relativo fondo archivistico, che contiene altri documenti utili per la Storia dell'Arte e dell'Architettura nonché per la storia letteraria e culturale della Roma del Rinascimento.

Riflessioni sulla committenza storica e sul degrado attuale della Villa Catena di Poli di Alessio Gordiani è uno studio che deriva da una Tesi Triennale assegnatagli nel quadro delle ricerche sull'arte e l'architettura del Lazio nel tardo Rinascimento e fornisce nuovi elementi di valutazione storica ed architettonica per attribuire a Torquato Conti la paternità della progettazione della sua villa di Poli nel Lazio. Sono illustrati i rapporti con la politica farnesiana, orsiniana e colonnese tramite l'analisi dei legami parentali del committente, scandagliati i carteggi dell'epoca e, soprattutto, viene analizzata l'antica tipologia della villa tramite il confronto con affreschi coevi. Tali affreschi, secondo l'intelligente disamina del Gordiani, testimoniano lo stato originario dell'edificio precedente ai restauri finora non chiaramente compreso dagli studiosi che valutavano le fabbriche già modificate dai numerosi interventi effettuati sulla villa dai diversi proprietari che si erano succeduti nel corso dei secoli.

Nel quadro più ampio della ricostruzione delle motivazioni culturali della committenza, Alessio Gordiani giustamente sottolinea l'importanza di alcune amicizie del duca Torquato con letterati molto importanti come Annibal Caro, noto per aver fornito il programma iconografico degli affreschi della villa farnesiana di Caprarola, e con "uomini d'armi" amanti delle arti come Vicino Orsini, committente del *Sacro Bosco* di

Bomarzo. Il Gordiani sottolinea anche il fatto che Torquato Conti fece parte della commissione convocata per dirimere la delicata controversia tra Antonio da Sangallo e Michelangelo in merito alle fortificazioni di Borgo: tutti elementi che caratterizzano Torquato Conti come una personaggio in possesso di capacità culturali di prim'ordine.

Un vigoroso richiamo ai valori della tutela di questo importante bene culturale chiude felicemente questa ricerca.

Il frontespizio alchimistico di François Béroalde de Verville per l'edizione francese dell'Hypnerotomachia Poliphili del 1600 di Alessandra Bertuzzi fa parte della ricerca sul Polifilo assegnatale per approfondire le motivazioni culturali delle edizioni francesi dell'*Hypnerotomachia*. Anche grazie ad un proficuo soggiorno di studio a Parigi la Bertuzzi ha identificato e vagliato i numerosi studi internazionali sull'argomento, messo a punto una dettagliata descrizione del frontespizio alchimistico di François Béroalde de Verville e fornito anche interessanti elementi relativi alla sua biografia. Una trascrizione del testo francese del Béroalde, fornita in Appendice, si può leggere come testimonianza letteraria degli interessi di questo colto letterato di cui sappiamo ancora troppo poco.

La Bertuzzi sottolinea come l'edizione dell'*Hypnerotomachia*, curata dal Béroalde, contenga molti elementi culturali che poi saranno ripresi dal Béroalde stesso nella sua opera «*Le Voyage des Princes Fortunéz*» che verrà pubblicata dieci anni più tardi. La Bertuzzi vaglia gli interessi alchimistico-esoterici del Béroalde anche alla luce della complessa architettura segreta del suo *Recueil Steganographique*. Se il doppio sogno di Polifilo faceva capo alla cultura classica del *Somnium Scipionis*, l'intervento di Béroalde passa principalmente attraverso il filtro onirico, ma soprattutto alchimistico, del “*vetro di Phecel*” che rende tutta la visione “evanescente”: secondo la Bertuzzi Béroalde avrebbe avuto l'intenzione di denunciare il carattere illusorio dell'*Opus* alchimistico. Il saggio fornisce infine una nuova interpretazione dell'opera alchimistica di Béroalde in cui la componente alchemica viene interpretata in chiave amorosa facendo riferimento alla presenza delle foglie di mirto nel frontespizio dell'*Hypnerotomachia* e ad altri elementi simbolico-poetici riconducibili all'amore perfetto dell'*Età dell'Oro*.

Con il suo studio su *Fonti e simboli per il Satiro* “scandagliatore” di *Agostino Carracci* Gloria de Liberali ha ricostruito la fortuna critica del piccolo olio di Agostino Carracci e della relativa celebre incisione mostrando in modo inequivocabile che queste due opere dell'artista

bolognese sono derivate dall'adattamento di una stampa dell'olandese Hieronymus Wierix (Antwerpen, 1553-1619) su invenzione di Willem van Haecht (Antwerpen, 1525 circa-1583), di analogo soggetto ma di esplicito carattere moralistico. Il contributo è molto interessante perché fornisce con diligenza strumenti di conoscenza critica e storico-artistica relativi ad un argomento scabroso, e quindi generalmente poco studiato e conosciuto, di cui è stato per molto tempo frainteso il significato. La forte contraddizione tra il soggetto moralistico della stampa "modello" e quello erotico dell'olio e della stampa "di derivazione" viene spiegata dalla giovane studiosa con il risultato di un adattamento "erotizzante" voluto da un Agostino che conduceva vita libertina avendo come amante una celebre cortigiana romana. La de Liberali inoltre colloca giustamente l'ambientazione dell'opera a Roma, tramite l'identificazione del campanile di Santa Maria in Trastevere presente sullo sfondo.

A questo ben documentato contributo della de Liberali può solo aggiungersi che, per completare la ricerca sul significato dell'opera di Agostino, occorre ancora approfondire l'indagine sulla trattatistica coeva che risolve l'apparente contraddizione tra l'erotismo esplicito e il recondito significato moralistico mediante il ricorso alla cosiddetta "Teoria degli Affetti" di Pomponio Torelli secondo la quale le lascivie vengono usate dai poeti e dagli artisti con significato moralistico per «*spaventar delle lascivie, et dal soverchio delle passioni con l'imitatione d'esse passioni*»².

In sostanza, come reazione alla censura moralistica di una certa fazione della Controriforma bigotta, la Controriforma di stampo farnesiano prevedeva un ripudio della censura ed un uso "catechistico" o "didattico" (così da me definito) dell'erotismo che, a scopo educativo, lo mostrava in tutta la sua forza per evitare di cadere negli abusi delle passioni. Ove si escludesse il riferimento alla suddetta "Teoria degli affetti" resterebbe infatti ancora aperta l'indagine sul movente della scelta da parte di Agostino di un'immagine a sfondo moralistico, come quella di Wierix, per realizzare un'immagine esclusivamente "lasciva".

Stefano Colonna

Professore Aggregato di Museologia
e Critica Artistica e del Restauro

² G. VERNAZZA, *Poetica e poesia di Pomponio Torelli*, Parma 1964, p. 152 e S. COLONNA, *Pomponio Torelli, Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le Corti farnesiane di Parma e Roma*, in *Il debito delle Lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di A. Bianchi, N. Catelli, A. Torre, Parma, 2012, pp. 131-152.

1. Palestrina nel Quattrocento. Riflessi dell'articolata cultura di un'epoca

Sara ESPOSTI

1.1. Il palazzo baronale di Palestrina

Il palazzo baronale prenestino (fig. 1, tav. 1), eretto nella parte più alta del centro storico, domina con la sua imponente struttura la città sottostante costituendone l'elemento «scenografico» di maggior rilievo storico-urbanistico, perno dell'intero nucleo abitativo per il cui sviluppo ha rappresentato un costante punto di riferimento. Il palazzo si fonde con il santuario della Fortuna Primigenia (fig. 2), del quale occupa la parte sommitale, creando un unitario complesso architettonico: l'antico monumento cultuale si chiude e si completa in alto proprio con la dimora baronale che poggia sul criptoportico e sui fornic, che in esso si aprono a livello dell'antichissima piazza della Cortina, e sul podio del doppio portico anulare concavo che coronava il santuario pagano, del quale ha conservato l'andamento semicircolare¹.

Sono ben evidenti gli elementi architettonici che rivelano che il monumento deve la sua forma attuale ad interventi diversi nel corso del tempo. Il palazzo baronale fu edificato intorno al 1050 dai Colonna; proprio in quegli anni Palestrina e le sue pertinenze diventano feudo di questa famiglia emergente².

Per una migliore comprensione delle vicende che hanno interessato il nostro monumento è opportuno ripercorrere brevemente la storia dei Colonna di Palestrina partendo dal dicembre del 970, anno in cui il papa Giovanni XIII concesse il feudo prenestino ad una senatrice romana di nome Stefania, la cui nipote andrà in sposa a Pietro Colonna³. L'atto di infeudazione prevedeva che la concessione fosse a termine, che non andasse quindi oltre i nipoti di Stefania, e che tornasse al pontefice. La feudataria aveva l'obbligo di fortificare la città, provvedendo alle necessarie riparazioni, e di pagare un canone annuo di dieci soldi d'oro alla Camera Apostolica⁴.

A Stefania successe il figlio, conte Benedetto, al quale subentrò la figlia Emilia che sposò in seconde nozze Pietro Colonna⁵. È abbastanza probabile che già la stessa Stefania e suo figlio Benedetto avessero intrapreso una prima sistemazione dei resti dell'area superiore del santuario pagano, adattandolo ad abitazione-fortilizio grazie alla sua posizione strategica e alle massicce strutture romane residue⁶.

La città di Palestrina subì una prima distruzione nel 1298 ad opera di Bonifacio VIII⁷; già allora il palazzo era eretto nel semicerchio superiore del tempio antico ed era fiancheggiato da due torrioni⁸.

La «querela dei Colonesi» avanzata da questi ultimi nei confronti del nuovo pontefice Benedetto XI, eletto nell'ottobre del 1303, chiedeva il risarcimento dei danni subiti nella distruzione di Palestrina decretata da Bonifacio VIII e faceva esplicito riferimento al palazzo baronale, che si faceva risalire a Giulio Cesare⁹. La querela sottolinea, inoltre, che attiguo al palazzo era il monumento più bello della città: un tempio rotondo dedicato alla Vergine, di impianto simile al Pantheon di Roma e poggiante su una scalinata di cento gradini, tanto larghi da poter essere agevolmente percorsi a cavallo¹⁰.

Benedetto XI annullò le sentenze promulgate dal suo predecessore contro i Colonna, che furono reintegrati nel possesso di Palestrina¹¹. La città venne ricostruita, e con essa il suo palazzo baronale, ma conobbe una distruzione ancora più radicale ad opera del cardinale Giovanni Vitelleschi: il 18 agosto 1436, dopo un duro assedio, la città fu costretta a capitolare per fame e per sete. Cinque mesi più tardi il Vitelleschi decise di distruggere Palestrina: la città fu completamente rasa al suolo¹².

Fu Stefano Colonna, tra il 1440 e il 1482, ad intraprendere i lavori di riedificazione della città e della fortezza sul monte, come attesta un'epigrafe in Castel San Pietro: «*Magnificus Dominus Stephanus de Columna reaedificavit Civitatem Praeneste cum Monte et Arce. Anno MCDLXXXII*»¹³. I lavori furono completati successivamente dal figlio Francesco tra il 1490 e il 1500: è proprio in questi anni che il palazzo fu sottoposto ad una «unitaria e quasi completa riedificazione»¹⁴, assumendo la forma architettonica che conserva sostanzialmente ancora oggi.

La sostanziale coerenza cronologica tra i vari elementi architettonici, trova una conferma temporale nell'iscrizione¹⁵ sul portale d'ingresso (fig. 3) che tramanda che Francesco Colonna nel 1493 era intento ai suoi lavori di restauro: questa data costituisce un punto di riferimento importante che coordina le notizie accertate nel corso degli scavi e le indicazioni stilistiche dei vari elementi architettonici sebbene non man-



1. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Prospetto
2. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Palazzo innestato sulla parte sommitale dell'edificio classico



3. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Portale d'ingresso

4. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Aperture interne ad arco con ghiere di semplici pietre

chino sfumature di gusto e sensibilità che testimoniano anticipazioni e ritardi rispetto alla cultura architettonica degli ultimi decenni del Quattrocento¹⁶.

Ad una fase relativamente precoce dei lavori quattrocenteschi vanno riferite due aperture ad arco con ghiera di semplici pietre che formano il passaggio dalla stanza VII alla stanza VIII (fig. 4), un tempo appartenente all'antico torrione, oggi usata come vano scala. Le due finestre crociate, che murate successivamente vennero rimesse a nudo dall'architetto Fasolo nel 1956, possono essere collocate intorno al 1450, cioè all'inizio dei lavori di Stefano Colonna, e appartengono ad un tipo che era largamente diffuso a Roma dalla metà del Quattrocento¹⁷. Alla fase costruttiva di Stefano risale l'inserimento nella struttura del palazzo di parti considerevoli dell'essedra, sottolineando il fatto che le antiche colonne del portico esterno erano già chiuse entro un continuo muro frontale¹⁸.

Gli interventi riferibili a Francesco Colonna sono decisamente più significativi e determinano la forma architettonica del palazzo così come si presentò a Bramante nel 1504. Le palesi analogie nella disposizione spaziale tra il grandioso progetto di Bramante per il Cortile del Belvedere in Vaticano, e il ricco ed articolato complesso del Santuario della Fortuna Primigenia di Palestrina, hanno indotto a pensare che il progetto del Bramante nella sua struttura essenziale, il tratto mediano concavo e il terrazzamento del cortile, siano stati ispirati dall'antico monumento prenestino¹⁹.

Se molto si è riflettuto sulle antiche strutture che poterono fornire un valido modello al Bramante, poca considerazione si è data alle possibili influenze che possa aver avuto sull'architetto rinascimentale²⁰ lo stesso palazzo baronale, innestato su di esse e che già all'inizio del XVI sec. determinava l'aspetto del complesso architettonico.

Il portale d'ingresso è uno degli elementi più significativi attribuibili alla fase di Francesco. Da un punto di vista tipologico trova il suo più vicino corrispondente in quello di Palazzo Santa Croce a Roma, che presenta una cornice molto simile con pietre squadrate a forma di diamante. Contestualmente al portale si riorganizza l'intera facciata: il piano nobile viene sopraelevato, le finestre ingrandite e distribuite ritmicamente sulle parti rettilinee e curve del prospetto²¹.

La suddivisione delle aperture sull'intera facciata ad intervalli ritmici assume un valore puramente artistico e formale (fig. 5), mantenendo una completa autonomia rispetto all'articolazione dell'antico portico.

Gli esempi più noti di una disposizione puramente estetica e ritmica delle finestre sono le facciate di GIULIANO DA SANGALLO a Poggio Caiano (1485) e del palazzo di Giuliano della Rovere a Savona (1495). In questo periodo l'allineamento di finestre simmetriche, si pensi al palazzo ducale di Urbino, alla *Domus Nova* di Mantova e a tutti i grandi palazzi di Firenze e Roma, è un elemento costante. La scansione ritmica delle finestre nella facciata del palazzo baronale prenestino assume un valore notevole, in quanto è da considerarsi il primo uso di questo nuovo principio compositivo in ambiente romano²².

Le proporzioni e la profilatura delle finestre, compresa la copertura a spiovente (fig. 6), corrispondono alle forme di fine secolo, si pensi ai palazzi della Rovere e alla chiesa di San Pietro in Vincoli²³.

All'interno le finestre presentano ai lati dei sedili in pietra sorretti da un balaustro, della stessa ambientazione stilistica, di forma semplice ma vigorosa²⁴ (fig. 7).

Le solide e semplici colonne di ordine toscano della loggia, sul lato occidentale della facciata, vengono riproposte nelle arcate con scale del vestibolo dando vita a uno dei primi esempi, in ambiente romano, di scale 'monumentalizzate'²⁵.

La chiarezza e la monumentalità della concezione d'insieme contraddistinguono la fase di Francesco Colonna: le diverse parti dell'imponente struttura architettonica vengono composte e riorganizzate in una complessa e articolata unità; inoltre, il coordinamento assiale del palazzo, dell'esedra, della piattaforma con il pozzo, delle scale con balaustra e del piazzale suggeriscono una struttura a forma di terrazze unica nel suo genere²⁶.

L'*animus* urbanistico di Francesco Colonna è rivolto da una parte alla sopravvivenza del grandioso impianto classico, dall'altra al rinnovamento del suo palazzo gentilizio in armonia con lo sviluppo verso il quale la città di Palestrina si era già avviata. La sistemazione ad uso dei carri della platea della Cortina, mirante ad un utilizzo concreto e funzionale delle strutture, la realizzazione della bella scala rinascimentale e del pozzale si pongono in stretta relazione con le prime realizzazioni urbanistiche romane di Giulio II e con le prime istanze coordinatrici di Niccolò V²⁷.

Il restauro del palazzo colonnese propone un'ardua istanza di equilibrio fra le esigenze di conservazione degli elementi classici superstiti, e la complessa serie di fasi storiche e strutturali che hanno caratterizzato il palazzo stesso nel corso dei secoli (fig. 8). Anche quando alcuni ele-



5. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Allineamento simmetrico delle finestre della facciata
6. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Profilatura finestre della facciata
7. Palestrina, Palazzo Barberini - Colonna. Sedili in pietra sorretti da un balaustro, particolare delle finestre
8. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Elementi classici superstiti incorporati nella nuova struttura

menti, in particolar modo quelli tardo-trecenteschi o quattrocenteschi, non rivestono particolare importanza espressiva e funzionale, essi si allineano con gli altri in modo unitario: è questo l'elemento caratterizzante e artisticamente vitale di tutto il processo storico e architettonico²⁸.

La chiara trasparenza del residuo classico e il sussistere di un'equilibrata sintesi strutturale concedono alle nuove impostazioni architettoniche la «possibilità di svolgersi con autonomo e vivace sentire d'arte»²⁹. Questa è la caratteristica che distingue il palazzo baronale prenestino dalle altre dimore nobili di Roma costruite su antiche rovine: né la Casa dei Cavalieri di Rodi nel Foro di Augusto, né il palazzo Orsini sul teatro di Pompeo, o il palazzo Caetani sul teatro di Marcello presentano una così stretta relazione artistica ed architettonica tra le strutture dell'antico monumento e quelle costruite sopra³⁰.

I committenti Stefano e Francesco Colonna restaurano il loro palazzo secondo un motivo conduttore che troverà grande riscontro nel periodo successivo: adattare la dimora all'antica pianta, con il palese obiettivo di conservare ampiamente l'individualità monumentale delle strutture del passato, anche con le variazioni che hanno subito nel corso del tempo. I restauri quattrocenteschi del palazzo baronale, particolarmente quello di Francesco, vengono condotti in base ad un principio di consapevole ed intenzionale sintesi di Antico e Moderno: il monumento prenestino diventa, sotto questo aspetto, un prodotto della 'Rinascita' in senso pieno³¹.

La successiva sopraelevazione del palazzo nel tratto centrale, ad opera dei Barberini, rende difficile individuare e definire con sicurezza il progetto architettonico di Francesco per quanto riguarda il coronamento superiore dell'edificio sull'essedra. Non è possibile, inoltre, stabilire se, al di là del tratto mediano del palazzo, fosse possibile vedere l'antico tempio rotondo che sta dietro il palazzo stesso³².

Il monumento prenestino ha sicuramente fornito spunti interessanti a Bramante per il Cortile del Belvedere in Vaticano: l'articolazione di un ampio complesso di edifici su più livelli, una monumentale architettura ad abside fiancheggiata da corpi laterali, l'abbraccio in un unico asse visivo dell'intero prospetto architettonico sono ispirati dall'articolata struttura prenestina³³.

Anche la scala obliqua che corre su due rampe nel progetto michelangiolesco del Cortile del Belvedere presenta molti punti in comune con la scala del palazzo Colonna di Palestrina³⁴.

Lo stesso motivo della scalinata assiale suggerirà, sempre a MICHE-

LANGELO, l'uso delle rampe nella scalea del palazzo Senatorio³⁵.

Non abbiamo notizie certe e documentate sull'architetto che progettò, sotto la committenza di Francesco, soluzioni architettoniche così innovative ed anticipatrici che troveranno un grande seguito nel secolo successivo. La forma delle finestre, il tipo delle colonne toscane, il disegno ritmico del prospetto sembrano ricondurre all'ambiente della BOTTEGA DEI SANGALLO.

La decorazione del portale, invece, a cornice di pietre intagliate a punta di diamante, non comune né a Roma, né in Toscana, potrebbe suggerire collegamenti con l'AMBIENTE NAPOLETANO O SALERNITANO dove questo motivo è più frequente. D'altra parte stretto è il legame dei Colonna con gli Aragonesi, oltre che con il ramo dei principi di Salerno: è quindi possibile supporre che tale motivo provenga dal sud³⁶.

C'è inoltre da considerare che nell'ultimo ventennio del Quattrocento comincia tra i grandi committenti italiani laici e religiosi, una vera e propria emulazione del modello delle antiche residenze romane come prototipo ideale nei progetti architettonici per ville, palazzi e residenze. Architetti come LUCA FANCELLI, FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, GIULIANO DA MAIANO, GIULIANO DA SANGALLO, spinti soprattutto dalle descrizioni di Plinio e dallo studio diretto delle rovine colgono, già alla fine del Quattrocento, questa possibilità di espressione architettonica che avrà il suo massimo sviluppo nel XVI sec.³⁷

Da questo punto di vista il palazzo Colonna di Palestrina rappresenta una delle prime realizzazioni, in ambiente romano, di tipologie architettoniche nuove proprie della Rinascenza, che troveranno immediati sviluppi nel Cortile del Belvedere e nella Villa Madama³⁸.

L'architetto del palazzo baronale prenestino possiede una sensibilità architettonica del tutto nuova, sostenuta dal profondo rispetto e dalla perfetta simbiosi con cui si pone in relazione con l'antico Santuario. Come compreso per la prima volta da Maurizio Calvesi questo aspetto si sposa perfettamente con la poetica dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, il cui autore si mostra «appassionato di antichità e pervaso da un profondo e sacrale rispetto per essa»³⁹ ed «esperto di architettura, di cui ha una concezione personale e produttiva»⁴⁰.

Nel romanzo vengono descritte delle strutture inventate, delle vere e proprie architetture ideali, come il tempio della Fortuna o il tempio circolare, che mostrano una stretta e manifesta relazione con le antichità della città di Palestrina e mettono in luce un substrato di cultura albertiana, ulteriormente rafforzato dalle frequenti ed esplicite citazioni dal

suo trattato⁴¹. È logico, quindi, riflettere sul ruolo che la concezione architettonica di LEON BATTISTA ALBERTI possa avere avuto nell'impostazione strutturale del palazzo di Palestrina e nel rapporto con le strutture antiche su cui è stato edificato⁴².

La presenza dell'Alberti a Palestrina nell'anno 1450, contemporanea quindi alla fase di ristrutturazione di Stefano, è attestata dal Petrini⁴³. È possibile ipotizzare, quindi, un ruolo non irrilevante dell'Alberti nella definizione di un programma globale di intervento: un programma architettonico che fosse il segno manifesto e tangibile della riappropriazione della titolarità del feudo⁴⁴. C'è da tenere in considerazione, inoltre, che i lavori che interessarono Palestrina alla metà del secolo, e che riguardarono non solo la dimora baronale ma anche altri edifici religiosi, duomo compreso, mostrano un'interessante coincidenza temporale rispetto ad altri restauri di basiliche romane che possono aver coinvolto l'Alberti nel ruolo di restauratore, in modo particolare S. Celso e S. Lorenzo in Damaso⁴⁵.

In particolar modo per quest'ultima basilica, diversi indizi potrebbero ricondurre ad un ruolo dell'architetto del Quattrocento, prima della totale ricostruzione voluta dal cardinal Riario. Fino al 1465 ne era commendatario il cardinal Scarampi, con il quale Alberti era in sicuro contatto perché ne visita la dimora suburbana di Albano, con conseguente studio e riflessione sulle antichità del posto di cui ci ha lasciato notizia Enea Silvio Piccolomini. Un rapporto molto stretto che si colloca, forse non a caso, dopo la morte di Prospero Colonna e che può nascondere la volontà di ricerca di un nuovo protettore. Le importanti commissioni per S. Lorenzo in Damaso del 1466 evidenziano un rifacimento, quantomeno parziale, della chiesa. Non è elemento da sottovalutare il fatto che il nuovo titolare in commenda fosse il cardinal Francesco Gonzaga, i cui legami con l'Alberti sono documentati: fu proprio Francesco Gonzaga, contemporaneamente al padre Ludovico, ad operarsi senza successo presso Paolo II a favore di Leon Battista Alberti⁴⁶. Se siamo in presenza di una manifesta volontà di rifacimento interno della basilica, come testimoniano le importanti commissioni a Paolo Romano per il monumento sepolcrale di Scarampi, per il nuovo ciborio e, probabilmente, per una nuova sistemazione del presbiterio, è possibile supporre che si fosse prima provveduto alla manutenzione straordinaria delle coperture e ad interventi di consolidamento strutturale, riflettendo e rielaborando le proposte albertiane per S. Pietro che avrebbero, di certo, trovato una più facile applicazione e agile pratica-

bilità in una struttura architettonica di dimensioni più ridotte⁴⁷.

La ristrutturazione nei primi decenni della seconda metà del secolo di S. Celso, S. Lorenzo in Damaso e S. Giorgio in Velabro può far ipotizzare, vista la loro collocazione lungo il tracciato dell'antica *via triumphalis*, ad un più ampio programma di riqualificazione urbana, ben distinto da quel programma di ripristino delle antiche chiese strettamente connesso all'*instauratio Romae* ai tempi di Martino V, Niccolò V e Sisto IV. Tutto ciò porterebbe a rivalutare un ruolo di 'ispiratore' degli umanisti di curia, che potrebbe rintracciarsi proprio nella figura dell'Alberti. Non certo trascurabile è la coincidenza cronologica tra i restauri delle basiliche romane e il programma di ristrutturazione della città di *Praeneste*⁴⁸.

La conoscenza architettonica e teorica di Leon Battista Alberti era ben nota in ambiente colonnese ed ha sicuramente rappresentato una valida guida per il restauro di Stefano, poi portato avanti dal figlio Francesco con uno spunto del tutto innovativo: l'assorbimento dell'emicyclo superiore a fronte concava del palazzo, rispetto alla sottolineatura degli spazi laterali a geometria rettangolare che aveva caratterizzato l'operato del padre. Un'innovativa concezione architettonica che, pur senza rinunciare all'idea di robustezza e di solidità, conferisce all'intera struttura un alleggerimento sostanziale. È probabile che questa nuova forma strutturale derivi da una riflessione e una rielaborazione del "*porticus in D formam*", così come chiamato da Plinio nella sua descrizione di villa, ripreso anche da Raffaello a Villa Madama e nella villa del CARDINALE DU BELLAY all'Esquilino⁴⁹.

Un'articolata concezione strutturale di questo tipo, strettamente connessa ad un'attenta percezione e valutazione dello spazio urbano, può richiamare il nome di GIULIANO DA SANGALLO che penserà piazza Navona come l'«amplificata corte d'onore» nel suo progetto per il palazzo di Leone X⁵⁰.

La fase di Francesco, quindi, è decisamente più aggiornata rispetto a quella del padre, più vicina sia cronologicamente, sia per soluzione tecniche, alla concezione albertiana⁵¹: i lavori di restauro commissionati nell'ultimo decennio del Quattrocento mostrano l'intervento di «un ignoto architetto, di singolare qualità e intelligenza»⁵², «un maestro tipicamente di transizione»⁵³, «uno sconosciuto architetto di spiccata personalità»⁵⁴.

Il processo di riappropriazione dell'Antico vuole rappresentare e sottolineare un legame inscindibile con le origini nobili della casata, un

rapporto che si concretizza ed attualizza nel presente attraverso numerose campagne di restauro e di scavo che, purtroppo, sono parzialmente ricostruibili. In questo clima culturale vivace ed in continua evoluzione è facile che maturi una figura di principe colto, appassionato ed esperto di arti, che possa aver assunto un ruolo di architetto dilettante⁵⁵, magari tenendo in riferimento il trattato albertiano, verso cui l'*Hypnerotomachia Poliphili* mostra un palese debito, non solo per quanto concerne i motivi architettonici e i principî teorici generali, ma anche per l'utilizzo di vocaboli desunti, più o meno fedelmente, dallo scritto albertiano: una ripresa che non riguarda solo specifici termini tecnici, ma un più ampio panorama semantico⁵⁶ e che soprattutto si estende ben oltre il trattato di architettura ed arriva ad abbracciare la lunga e problematica presenza romana di Leon Battista Alberti. E' per questa via che la ricostruzione prenestina si inserisce a pieno titolo nel ricco e variegato panorama culturale romano, tenendo presente anche che la figura dell'Alberti gravitò certamente nell'ambiente culturalmente elevato del cardinal Prospero Colonna. Lo stesso architetto, che morì a Roma nel 1472, dispose un lascito per attivare un'accademia umanistica e scientifica romana, che supportasse la celebre accademia di Pomponio Leto ricostituitasi dopo la repressione papale del 1468⁵⁷.

La presenza costante di riferimenti nell'*Hypnerotomachia Poliphili* ai principî albertiani dimostra chiaramente la profonda conoscenza del Colonna delle teorie dell'architetto, nei confronti delle quali si investe quasi di un ruolo di promotore: una conoscenza minuziosa ed assimilata che, quasi sicuramente, andava oltre l'*editio princeps* fiorentina del 1485 del trattato di architettura dell'Alberti, estendendosi ad altre opere rare e a circolazione limitata, alcune delle quali disperse⁵⁸.

1.2. L'Architettura del Polifilo e Palestrina:

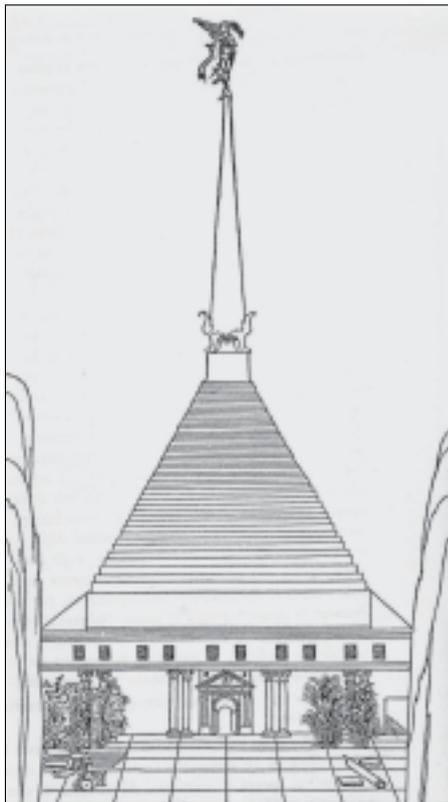
corrispondenze non evidenti tra sogno e realtà

L'interpretazione delle costruzioni architettoniche rappresentate nelle incisioni della *Hypnerotomachia Poliphili* è complessa ed articolata: pur presentandosi come monumenti e figurazioni appartenenti ad un contesto onirico-fantastico ed allegorico, apparentemente privi di riscontri con precise realtà archeologiche, mostrano ad un'attenta analisi una, sia pur parziale, aderenza alla realtà del grande tempio prenestino della Fortuna⁵⁹.

La descrizione non è certo rispondente al dettaglio: i concreti dati

antiquariali sono rielaborati fantasticamente, come in un sogno, e reinterpretati in chiave allegorica ma, nonostante questo, le risposdenze appaiono innegabili⁶⁰. Il tempio della Fortuna (fig. 9), rappresentato e descritto nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, è un imponente edificio, «*opera ingente et magnifica*»⁶¹, a pianta quadrata, parzialmente in rovina, chiuso tra due monti, chiaramente rappresentati nell'incisione. La costruzione è costituita da cinque blocchi che nel testo vengono dettagliatamente descritti⁶².

Dal palmento, Polifilo scorge l'imponente costruzione congiungersi alle colline nel punto in cui queste erano più alte: «levando gli occhi verso quella parte dove i colli boscosi sembravano congiungersi, vidi in un profondo recesso una sagoma di incredibile altezza, in forma di torre, o, se si vuole, un'altissima specola e poi un grande edificio che ancora non mi appariva per intero, eppure sembrava opera e struttura anti-



9. *Hypnerotomachia Poliphili*.
Il tempio della Fortuna, Venezia,
Aldo Manuzio Sr. 1499

ca. Dove si ergeva questo complesso, vedevo i graziosi monticelli della convalle innalzarsi sempre più, tanto da sembrare congiunti con la fabbrica appena scorta, che faceva da chiave di volta («*conclusura*») tra due monti, generando così una gola serrata («*valliclusio*»)»⁶⁵.

Il tempio prenestino, in realtà, si trova incorporato ad una sola montagna, e precisamente alle pendici meridionali del monte Ginestro, contrafforte dell'Appennino. Due bracci di una possente cinta muraria a grossi blocchi poligonali di calcare, opera del V o IV secolo a.C., che a valle si ricongiungevano con un muro, percorrevano i due fianchi orientale ed occidentale del monte, chiudendo il tempio della Fortuna Primigenia al quale si accedeva attraverso una porta nel muro. Questa particolare composizione architettonica potrebbe aver suggerito, in lontananza, l'immagine di due blocchi montagnosi congiunti al tempio⁶⁴.

Procediamo ancora con la descrizione di Polifilo: «Questa stupefacente costruzione si congiungeva, aderendovi secondo un preciso disegno, all'uno e all'altro monte: grazie a questa connessione, come si diceva sopra, la valle rimaneva conchiusa, per cui nessuno poteva uscirne o tornarne o entrarvi se non per la grande (*patula*) porta»⁶⁵. La struttura del santuario prenestino ha nel suo complesso un andamento piramidale: in essa è inscritta una grande sezione di piramide che si erge nella zona mediana, alla base del cosiddetto santuario superiore, sormontante il santuario inferiore⁶⁶. Tutta la struttura templare si appoggia alla montagna, mostrandosi quindi soltanto nella veduta frontale; l'edificio immaginato da Polifilo, invece, non si appoggia alla montagna ma vi si incastra sostenendola, e più precisamente la penetra per una profondità pari alla larghezza, dividendo così in due la montagna stessa, oppure congiungendo due montagne: la struttura piramidale dell'edificio, così come quella di Alicarnasso, è dotata quindi di quattro lati⁶⁷.

La variante può avere comunque una comprensibile ragione narrativa, obbligando Polifilo a transitare attraverso il tempio che sbarrava il cammino per proseguire il percorso. Del resto, come già specificato prima, la riproposizione del santuario prenestino nell'*Hypnerotomachia* è una grande interpretazione allegorica, che implica aggiustamenti e spostamenti. Il continuo fluttuare tra sogno e realtà è evidenziato dal fatto che poco dopo il Colonna, quasi cadendo in contraddizione, parla di un monte su cui poggia la struttura, avvicinandosi alla realtà del santuario prenestino, e non più di una struttura che ostruisce il passaggio tra due monti⁶⁸.

Altra notazione fantastica e allegorica riguarda l'altezza della costru-

zione che, nel punto in cui Colonna immagina l'obelisco, sopravanza l'altezza dei monti: anche se il santuario è nella realtà molto più basso, osservandolo da distanza ravvicinata può effettivamente generare l'impressione di essere più alto del monte cui si appoggia⁶⁹.

In relazione agli infiniti gradini che secondo il Colonna marcano la piramide, si può far riferimento all'orgoglioso vanto con cui i suoi antenati, nel documento di protesta contro le distruzioni di Bonifacio VIII, descrivevano le imponenti e nobili scalinate marmoree d'accesso al palazzo e al tempio di *Praeneste*⁷⁰.

L'idea dell'obelisco che Polifilo colloca in cima alla piramide potrebbe far riferimento ad un obelisco proveniente da Palestrina e conservato nel museo di Napoli⁷¹: un piccolo obelisco rinvenuto frammentariamente nei secc. XVII e XVIII⁷². Non è da escludere, quindi, che il Colonna si possa essere imbattuto in qualche frammento che potrebbe aver stimolato la sua fantasia, inducendolo a collocare l'obelisco sulla piramide e la statua metallica della Fortuna sull'obelisco⁷³.

Ma c'è un elemento ancor più solido che potrebbe aver supportato la rielaborazione fantastica del Colonna: un'incisione della metà del XVI sec. di HENDRICK VAN CLEVE, che riproduce il santuario prenestino, mostra chiaramente, in forma di rudere, il tempietto rotondo di coronamento, mentre in basso sorge un grande obelisco, proprio nel punto in cui lo colloca Polifilo, ossia sul ripiano superiore della struttura triangolare sormontante il santuario inferiore⁷⁴. Il VAN CLEVE di sicuro non poteva aver visto il tempietto così come lo rappresenta, in quanto era incorporato al palazzo Colonna: l'artista quindi, facendo uso della fantasia, rielabora, sia pure come rudere, l'originale struttura del santuario, ambientandola realisticamente nel suo paesaggio e tra le costruzioni moderne del paese. Non è certo facile stabilire se l'artista abbia riprodotto qualcosa che effettivamente ha visto, o abbia inventato totalmente l'obelisco; ciò che è importante rilevare, comunque, è l'evidente corrispondenza con la descrizione del Colonna che dimostra o che entrambi si siano ispirati alla realtà, o che il VAN CLEVE abbia prodotto la sua incisione influenzato dall'*Hypnerotomachia*⁷⁵. PIRRO LIGORIO, il SUAREZ e il KIRCHER, suppongono l'originaria esistenza di un faro nel punto preciso in cui il van Cleve e il Colonna collocano l'obelisco⁷⁶.

Una descrizione dettagliata del complesso architettonico prenestino nelle sue parti essenziali è utile per cercare risponderne precise con la descrizione del Colonna. Partendo dal basso, il primo elemento che si presenta alla vista è un muro che, tagliando trasversalmente il pendio

del monte, corre lungo la via degli Arcioni. Il muro ha molteplici funzioni: di terrazzamento, di difesa, e più semplicemente di recinzione dell'area sottostante, dal momento che si raccorda alle due estremità con il muro di cinta, in opera poligonale, della città e dell'acropoli⁷⁷. Il muro non è una struttura singola, ma è costituito da due muri paralleli: una parte in opera quadrata di tufo, un'altra a cortina di opera incerta. È probabile che il primo sia anteriore al secondo⁷⁸. E qui una precisa rispondenza con la descrizione fatta dal Colonna, che narra che i monti posti intorno al mirabile edificio si avvallano con la medesima pendenza dalla cima giù fino al piano: «*Lo allamento de' quali monti aequato era perpendicolarmente dalla cima giù fino all'area*»⁷⁹. L'uguale pendenza dei monti è ottenuta mediante un taglio perpendicolare artificiale, che effettivamente si può riscontrare nella parete montagnosa a cui è addossata l'area sacra, che potrebbe corrispondere anche nella denominazione («*dalla cima giù fino all'area*»)⁸⁰. L'adattamento artificiale dei monti è ulteriormente ribadito da Polifilo poco più avanti quando narra: «*io sopra di me steti cogitabondo cum quali ferrei instrumenti et cum quanto trito di mane di homini et numerositate, tale et tanto artificio violentemente conducto cusì fusse*»⁸¹: Polifilo riflette, chiedendosi quali arnesi di ferro, quanto lavoro manuale e quanti uomini fossero stati necessari ad edificare con tanto furore un così eccezionale artificio, che aveva richiesto immani fatiche e un grande dispendio di tempo⁸².

Il monumento prenestino, appoggiato al pendio piuttosto ripido del monte, è perfettamente inserito nel paesaggio e senza di esso mancherebbero le condizioni essenziali alla sua esistenza. La struttura architettonica è costituita da una sapiente ed audace articolazione delle sue diverse parti: quelle visibili e quelle che, pur nascoste all'interno del monte, si rendono presenti attraverso le strutture che senza di esse non potrebbero esistere. Le strutture visibili sono rappresentate dal vivace alternarsi di linee rette e curve, di rientranze e sporgenze negli elementi delle diverse terrazze; quelle invisibili, dalle possenti sostruzioni ad arcate cieche che hanno consentito all'architetto, facendo uso della nuova tecnica cementizia, di sovrapporre terrazza a terrazza, correggendo e piegando alla sua volontà la difficile conformazione del terreno⁸³. All'importanza risolutiva della nuova tecnica cementizia allude evidentemente il Colonna quando parla della «*compatta congerie de glutinato cemento et glarea et di rude petratura*»: cioè il calcestruzzo romano, costituito da ghiaia, schegge di pietra, pietrisco o sassi⁸⁴.

La descrizione del tempio della Fortuna dell'*Hypnerotomachia* sem-

bra rilevare persino uno degli accorgimenti strutturali più raffinati del complesso prenestino: l'uso dell'intercapedine tra le pareti della montagna e quelle del tempio⁸⁵. Polifilo narra, infatti, che l'imponente e solido basamento, «*ingente et solido plynto overo lastrato*»⁸⁶, su cui poggia la piramide, non aderisce alle montagne laterali della convalle, ma ne è separato dall'uno e dall'altro lato, da un'intercapedine di dieci passi: tra i lati del plinto, quindi, e il fianco delle montagne, è posta un'intercapedine di dieci passi⁸⁷.

1.3. Il tempio di Venere «*Physizoa*»

Un'altra costruzione che sintetizza la cultura architettonica di Francesco Colonna è il tempio di Venere «*Physizoa*» (fig. 10). Il tempio ha una forma rotonda: «*per architectonica arte rotundo constructo*»⁸⁸. L'articolata struttura, minuziosamente descritta dal Colonna, presenta un deambulatorio a volta e una cupola centrale sostenuta da pilastri ed è confrontabile con gli antichi edifici che l'Alberti, riferendosi probabilmente al Santo Stefano Rotondo, chiama «basilica rotonda». Il riferimento esplicito all'Alberti consiste nell'aver stabilito l'altezza dell'edificio pari al diametro di pianta⁸⁹. Polifilo, nella sua descrizione, mette in evidenza gli armonici rapporti proporzionali in base ai quali viene ricavata la doppia forma circolare: tracciato un circolo che corrisponde al muro perimetrale, vi si inscrive un quadrato; calcolata, quindi, la decima parte del lato di questo quadrato, si definisce la posizione del circolo interno. Questa pratica di misurazione geometrica, attraverso cerchi e quadrati, trova riscontro nel FILARETE e in FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI⁹⁰. I due cerchi segnano, rispettivamente, la posizione del filo interno del muro perimetrale e quella delle strutture interne che sostengono la cupola e delimitano il deambulatorio. Tali strutture sono costituite da pilastri murari, ai quali si addossano grandi semicolonne corinzie con capitelli di bronzo dorato e, lateralmente, due semicolonne di serpentino sorreggenti dieci archi, a dividere il vano centrale dal deambulatorio anulare. Le colonne corinzie, di porfido, sostengono una trabeazione che gira tutt'intorno al vano circolare e che è profilata in aggetto in corrispondenza di ogni semicolonna. Alle colonne più piccole, di serpentino, è sovrapposto un sovraccapitello sul quale si imposta l'arco⁹¹.

Al di sopra della trabeazione, nella parte interna, è posto una specie di «attico», la cui superficie cilindrica è scompartita da un piccolo ordi-

ne di pilastri o paraste che sostengono una cornice che costituisce l'imposta della calotta della grande cupola del tempio. Sull'aggetto della trabeazione, in corrispondenza di ciascuna colonna, sono poste le statue di Apollo e delle nove Muse.

Negli spazi tra un pilastro e l'altro sono presenti delle finestre schermate da lastre di pietra diafana, e le parti residue del cilindro murario sono scompartite in settori o pannelli, riquadrati da fasce modanate, che contengono figurazioni a mosaico con i simboli zodiacali dei mesi, il sole, le fasi lunari e le stagioni. La cupola bronzea è costituita da tralci di vite dorati, che escono da vasi bronzei posti in asse con le colonne a formare una struttura metallica traforata i cui vuoti, tra le volute vegetali, sono chiusi da lastre di cristallo di diverso colore. La grande cupola è interrotta al vertice da un oculo schermato da una testa di Medusa, dalla cui bocca pende una corda d'oro, che sostiene un elaborato vaso, che forma una lampada «*inconsumabile*», ardente di lume perenne⁹².



10. *Hypnerotomachia Poliphili*. Il tempio di Venere *Physioza* (ediz. Paris, 1546)

11. *Hypnerotomachia Poliphili*. Il tempio di Venere *Physioza*, sezione (ediz. Paris, 1546)

La lampada risulta sospesa, al centro del tempio, su una cisterna che, mediante un ingegnoso sistema di canalizzazione attraverso i pilastri, fa defluire le acque piovane raccolte in un pozzo posto al centro della costruzione. Il pozzo e la cisterna, nella quale confluiscono le acque piovane, celano una sottile allegoria che nuovamente ci riporta a Venere genitrice, principio creatore della terra, oltre che dea dell'amore⁹³. In un'opera che precede di pochi anni l'*Hypnerotomachia*, si afferma che il pozzo ha un'origine egizia e, come la cisterna, presenta misteriosi rapporti con gli elementi naturali e con la terra, con cui comunica direttamente nelle profondità, configurandosi come una sorta di «*umbilicus*»⁹⁴. Nell'opera si cita, inoltre, Lucrezio secondo cui l'acqua d'inverno è calda perché vi si nasconde il calore della terra: calore rappresentato nel tempio dal fuoco che arde nella «*divina fiamma*» della lampada che, accanto ad un'immagine solare, evoca il segreto fuoco della terra infuso dal sole⁹⁵.

Lamberto Donati vede nel mausoleo romano di Santa Costanza il modello ispiratore del tempio poliflesco⁹⁶. Qualche somiglianza è rintracciabile. L'antico edificio, eretto agli inizi del IV sec. come mausoleo della figlia di Costantino, è rotondo e composto in pianta da due anelli concentrici: l'anello interno è costituito da dodici coppie di colonne su cui sono impostate le arcate, mentre dodici finestre si aprono sotto la cupola. Nel periodo rinascimentale la struttura è ritenuta un tempio di Bacco, in considerazione dei mosaici che rivestono la volta a botte del deambulatorio e che rappresentano scene di vendemmia. Bacco, divinità misterica che impersona un prodotto della terra, potrebbe aver ispirato il Colonna nel modellare l'idea del tempio rotondo: i motivi vitinei che compongono la cupola ne sono testimonianza⁹⁷.

Una fonte d'ispirazione più specifica è da rintracciarsi proprio negli edifici di coronamento del santuario prenestino: lo spaccato del tempio (fig. 11), così come presentato nella xilografia del romanzo, può essere chiaramente messo a confronto con l'antica struttura inglobata dal Colonna nel proprio palazzo e, per essere più precisi, con il portico semicircolare a colonnato doppio, al centro del quale si innesta un sacello circolare che, nell'assetto quattrocentesco, è probabile fosse visibile in lontananza, coperto successivamente alla vista dal rialzo costruito dai Barberini⁹⁸. In effetti, nella descrizione del tempio di Venere Physioza, sono rintracciabili sia elementi del sacello di coronamento, sia dell'attiguo portico semicircolare. Merita particolare interesse la vera da pozzo, ornata con il motivo della Medusa, che risale all'epoca del pa-

lazzo e che fu commissionata dallo stesso Francesco Colonna. La vera da pozzo si trova ai piedi dell'emiciclo gradinato (fig. 12, tav. II) e coincide all'incirca con il centro dell'ideale circolo che si otterrebbe raddoppiando l'emiciclo stesso e il portico semicircolare su cui sorge il palazzo. La funzione della vera da pozzo è quella di attingere acqua dalla sottostante cisterna, ricavata in epoca tarda nel criptoportico⁹⁹.

Al centro del tempio rotondo, di cui l'illustrazione aldina evidenzia lo spaccato suggerendo chiaramente l'idea dell'emiciclo, Polifilo, come già detto, vede la vera da pozzo al di sotto della quale si apre l'allegorica cisterna destinata alla raccolta delle acque piovane, mentre al di sopra è posizionata la testa di Medusa. La cisterna corrisponde a quella esistente a Palestrina, sotto alla vera da pozzo che è decorata proprio da una testa di Medusa, alternata allo stemma dei Colonna¹⁰⁰ (fig. 13). Nell'*Hypnerotomachia* la catenella sorreggente la lampada inestinguibile è decorata da quattro immagini di «*monstrificate fanciulle*», le cui gambe divaricate terminano in motivi fogliacei, riproponendo l'iconografia antica della sirena bifida che trova grande diffusione nel periodo rinascimentale, e che compare spesso come motivo decorativo dello stemma dei Colonna. L'illustrazione aldina non registra l'importante particolare, descritto da Polifilo, delle corone poste sul capo delle sirene, come proprio si nota nello stemma dei Colonna: tale omissione potrebbe nascondere la volontà di occultare un preciso riferimento allo stemma araldico¹⁰¹.

È necessario valutare un altro elemento: il sacello del tempio polifileasco che, come narra lo stesso Colonna, è posto in asse con la porta del tempio e, conseguentemente, con la vera da pozzo e la sottostante cisterna. La corrispondenza con il sacello circolare, posto alle spalle dell'emiciclo colonnato di Palestrina¹⁰², e che il Colonna incorpora al palazzo con l'emiciclo stesso, è totale: è un ambiente quasi ricavato dalla roccia del monte, privo di aperture nelle tre parti restanti, in asse con la porta dell'attuale palazzo, e quindi con la vera da pozzo e la cisterna¹⁰³. La destinazione di questo ambiente non è chiara: la sua ubicazione nella parte sommitale del santuario, fa supporre che fosse un elemento strettamente connesso al culto della Fortuna¹⁰⁴. Il piccolo sacello polifileasco è di pietra trasparente, è bene illuminato nonostante la mancanza di finestre, dotato di una cupola e di un tetto rotondo. La *tholos* prenestina terminava in alto proprio con una cupola. I rifacimenti tardo cinquecenteschi e poi quelli barberiniani hanno praticamente cancellato alla vista i resti della rotonda terminale, ben visibile nei disegni rinascimentali.



12. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Vera da pozzo posta ai piedi dell'emiciclo gradinato
13. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna. Lastre decorative della vera da pozzo con testa di Medusa alternata allo stemma dei Colonna

Il dettaglio della pietra trasparente non trova riscontro nel sacello prenestino, ma è un elemento di fantasia suggerito da Plinio che narra del tempio trasparente della Fortuna costruito da Nerone¹⁰⁵. Occorre tener presente, inoltre, che anche Leon Battista Alberti, nel *De re aedificatoria*, fa menzione del santuario della Fortuna nella *Domus aurea* di Nerone, costruito con marmi «puri, candidi e trasparenti, di modo che ferrate tutte le porte paia che dentro vi sia rinchiusa la luce»¹⁰⁶. Anche i motivi della lampada, del fuoco che arde all'interno del sacello e dei dieci candelabri a conca dalla fiamma inestinguibile, a prova di pioggia e di vento, che circondano il grande sacrario, ci riportano al coronamento del santuario prenestino¹⁰⁷. La Fortuna Primigenia è ritenuta, a partire dal Rinascimento, anche protettrice dei naviganti, e per lungo tempo gli studiosi hanno sostenuto che il santuario ospitasse un faro. Questa leggenda è accreditata proprio dalla stessa posizione del santuario e dal suo orientamento rispetto allo squarcio che si apre nel paesaggio in lontananza¹⁰⁸. Il Palladio, nella planimetria del santuario, colloca due fiamme, una per lato, nel ripiano sovrastante la cosiddetta area sacra¹⁰⁹. Il SUAREZ e il KIRCKER collocano la lucerna del faro nel punto di convergenza delle due rampe, nella stessa posizione indicata dal LIGORIO, che al centro del piano traccia una lingua di fuoco¹¹⁰. In questo stesso punto, il COLONNA e il VAN CLEVE immaginano l'obelisco¹¹¹.

Una rappresentazione grafica, attribuita a FRÀ GIOCONDO, che rileva in pianta il complesso terminale del santuario e ambienta proprio sulla sommità la lucerna, con il preciso riferimento al faro, è il più chiaro elemento di raccordo tra il tempio di Venere e l'edificio prenestino¹¹². Il fuoco ardente, ricco di significati allegorici, del tempio di Venere Physioza, illumina l'interno del sacello ma risplende anche all'esterno, visto il materiale trasparente con cui la struttura è costituita. Il Colonna probabilmente pensa il coronamento del santuario prenestino adeguandosi allo stesso principio: facendo in modo, cioè, che risultasse ben avvistabile nel suo fulgore, anche in lontananza¹¹³.

In quest'ottica, il santuario prenestino e il percorso che Polifilo compie all'interno delle strutture immaginarie si caricano di un significato allegorico notevole e complementare: il monumento prenestino viene progettato dal Colonna come sfondo aperto e mobile, luogo reale e, insieme, ideale, concreto e immaginario, fisico e concettuale, del percorso di Polifilo: una sorta di costruzione ideologica che si espande nel paesaggio circostante e lo annette¹¹⁴.

1.4. La biografia di Francesco Colonna: figura “poliedrica” con una fitta rete di relazioni culturali

Maurizio Calvesi, nella sua ultima monografia sull'*Hypnerotomachia* del 1996, ha criticamente ricostruito la biografia di Francesco Colonna¹¹⁵, la cui voce risulta assente dal *Dizionario Biografico degli Italiani*. Gli approfondimenti sulle fonti letterarie di Silvia Danesi Squarzina¹¹⁶ e, da ultimo, la monografia di Stefano Colonna¹¹⁷ hanno contribuito a restituire un profilo completo del principe di Palestrina, proposto secondo una lettura culturale e storica, e ad evidenziare la ‘poliedricità’ della sua figura in relazione ad eventi e personaggi della Roma del Quattrocento.

Pompeo Litta fissa al 1453 l'anno di nascita di Francesco Colonna generato da Stefano di Stefano Colonna, del ramo di Palestrina, detto «di Sciarra», e da Eugenia Farnese¹¹⁸. L'autore colloca erroneamente nell'anno 1538 la morte dello stesso, forse confondendolo con Pierfrancesco Colonna, cugino del padre di Francesco, la cui eredità aprì aspre controversie familiari risolte appunto nel 1538¹¹⁹. La scomparsa di Francesco sembra potersi collocare intorno all'anno 1517, in base ad un documento del 19 giugno di quell'anno che prevede la restituzione ad Orsina Orsini, sposata da Francesco probabilmente in seconde nozze, della dote elargita a suo tempo dalla madre Giustiniana: ciò è da giustificarsi con la sopravvenuta vedovanza della donna. Il nome di Francesco, inoltre, è preceduto dal «*quondam*»: ciò avvalorava l'ipotesi della scomparsa di Francesco in un tempo immediatamente precedente al 19 giugno 1517¹²⁰.

La prima fonte letteraria riguardante Francesco Colonna in minore età è da rintracciarsi in un epigramma celebrativo a lui intestato da Paolo Porcari, nel 1468, in cui si lodano le sue virtù letterarie¹²¹. Segue l'epistola latina, indirizzatagli da Nicola Della Valle, suo precettore, morto nel 1473, in cui è detto di età «imberbe»¹²². Francesco, in giovane età, doveva ben conoscere il latino, se chi si rivolge a lui sceglie di farlo in questa lingua, usando toni lirici ed elegiaci e citazioni dai classici latini¹²³. Nella stessa lettera si fa riferimento ad un suo recente viaggio a Napoli¹²⁴.

A poco prima del 1474 risale l'epigramma dello Zovenzoni intestato a «*Francisco Columnae Antiquario*», che esalta non solo la sua fama (se, come pensiamo, a lui e non all'omonimo frate veneziano va riferito) di uomo colto e studioso, ma soprattutto le origini nobili della sua famiglia appartenente alla grande casata romana¹²⁵.

I versi di Matteo Visconti stampati nelle pagine introduttive al romanzo, reperibili soltanto in una copia di esso, riportano l'espressione «*Francisco, alta Columna*»: si tratta di una citazione dal sonetto del Petrarca in morte del cardinale Giovanni Colonna: «Rotta è l'alta Colonna...». L'espressione «alta colonna» designa la nobile casata romana¹²⁶: lo stesso appellativo è utilizzato per Stefano Colonna, figlio di Francesco¹²⁷.

L'umanista palermitano Pietro Gravina, attivo a Roma e Napoli e, nel 1525, anche a Genazzano, dedica un carme latino a Pompeo Colonna¹²⁸, utilizzando «*firma Columna*», una variante dell'epiteto¹²⁹.

Due componimenti contenuti nell'epigrammatario di Angelo Colocci¹³⁰, ma probabilmente riferibili al Porcari, fanno riferimento ad un'attività letteraria e poetica del principe stesso¹³¹. Il primo, indirizzato «*Ad Franciscum Columnam*», così si conclude: «*Carmina, et illa modis tua verba soluta, reversam / In te Arpinatiis Virgiliique probant*», ossia: «I componimenti poetici, e quelle tue parole sciolte dai legami del metro, provano che in te, o Francesco Colonna, è ritornata l'anima di Cicerone e di Virgilio»¹³².

Alcuni versi dell'umanista Faustino Perisauli confermano l'attività letteraria del principe prenestino¹³³. È opportuno rilevare che la scritta che Francesco Colonna appone sul portale del suo palazzo¹³⁴ è un distico elegiaco risultante infatti dalla successione di un esametro e di un pentametro¹³⁵: è logico attribuirne la paternità allo stesso Francesco Colonna¹³⁶.

Se le fonti letterarie rilevano un ruolo attivo del principe prenestino e lo inseriscono, a pieno titolo, nel panorama culturale quattrocentesco, le fonti d'archivio permettono di individuare il ruolo occupato da Francesco nella società del tempo e di ricostruire le tappe fondamentali della sua vita.

La prima notizia a lui riferibile è contenuta in un documento, pubblicato nelle note dell'edizione critica della vita di Paolo II, che attesta che suo padre Stefano Colonna, uomo d'armi al servizio di Paolo II Barbo, riceve dal cubiculario del Papa, nell'agosto del 1470, la somma di 100 ducati d'oro per comprare libri al figlio (che quasi certamente è Francesco e non suo fratello): «*ad emendum libros pro filio suo*»¹³⁷. Il diciassettenne Francesco Colonna risulta essere, quindi, il beneficiario di un investimento culturale di carattere formativo¹³⁸.

Una bolla in pergamena datata 15 maggio 1473¹³⁹, proveniente dagli Archivi originali della famiglia Colonna di Sciarra di Palestrina, rinve-

nuta dallo studioso Stefano Colonna, certifica che il principe di Palestrina è investito della carica di protonotario apostolico¹⁴⁰. I protonotari attendevano alla preparazione delle lettere pontificie, coadiuvati dagli abbreviatori, che ne stendevano materialmente la minuta, e dai *grossatores* che ne curavano la bella copia¹⁴¹. Il documento del 1473 è interessante per l'intestazione «*dilecto filio Magnifico Francisco de Columna Canonico Lateranensi*», dalla quale si evince che Francesco Colonna, prima di diventare Canonico della Basilica di San Pietro, è Canonico di San Giovanni in Laterano¹⁴².

Un altro importante documento certifica la nomina di Francesco Colonna a Canonico della Basilica di San Pietro¹⁴³. Il documento è costituito da due bolle originali: quella di concessione del privilegio e quella *executoria*, grazie alla quale il beneficiario viene messo in grado di ottenere il beneficio concesso¹⁴⁴. Il diritto e la prassi canonica prevedono che il Canonico sia un «titolo spirituale, indipendente dalla rendita temporale, con diritto di assidersi nello stallo in coro, o nel capitolo delle chiese cattedrali o collegiate» e che consiste «nel diritto di aver posto in coro, perché colui, il quale viene dichiarato canonico, è accolto dal capitolo siccome un fratello»¹⁴⁵. Tale formula, completa dell'appellativo «*frater*», ricorre nella bolla esecutoria di nomina di Francesco Colonna quale Canonico di San Pietro mediante la quale il papa ordina che egli sia ammesso tra i canonici: «*in Canonicum recipi et in fratrem*», dove l'appellativo «*frater*» non va inteso come 'frate', ma come 'fratello'¹⁴⁶. In quest'ottica, l'appellativo dell'acrostico dell'*Hypnerotomachia* «*Frater Franciscus Columna Poliam Peramavit*», trova un preciso riferimento nella biografia di Francesco Colonna¹⁴⁷.

La prima epistola nota del principe prenestino viene spedita da Palestrina a Gentile Virginio Orsini il 12 settembre 1494¹⁴⁸, riferendo del recente passaggio a Palestrina di Ascanio Sforza e di Prospero Colonna che, di ritorno da Marino e diretti a Genazzano, comunicano recenti vicende belliche: il documento è anche un'importante testimonianza storica della discesa di Carlo VIII in Italia e del fermento che essa genera¹⁴⁹.

Dal punto di vista strettamente paleografico, il documento assume un valore notevole perché non si conoscono, allo stato delle ricerche, altre lettere autografe del signore di Palestrina. L'esempio della grafia diventa, quindi, un modello di confronto per dirimere eventuali dubbi sull'attribuzione di passati e futuri rinvenimenti. È, inoltre, un esempio di prosa, sia pur corsiva e quotidiana, che ci introduce al modo di scrivere di Francesco Colonna e al mondo dei suoi interessi pubblici¹⁵⁰.

L'epistola permette inoltre di ricostruire una fitta rete di rapporti tra gli umanisti dell'epoca: con Gentile Orsini, destinatario della lettera, collaborava il parente Gian Corrado, padre dell'inventore del Sacro Bosco di Bomarzo che ha, a sua volta, tratto ispirazione per la sua realizzazione dalle pagine dell'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna: la cultura dell'incunabolo mostra, ancora una volta, la sua capacità di intersecare relazioni familiari e culturali di più generazioni dell'Umanesimo romano¹⁵¹.

Gentile Virginio Orsini risulta, inoltre, un importante anello di congiunzione con l'Umanesimo napoletano motivando quelle evidenti affinità di opere, come l'*Arcadia* di JACOPO SANNAZARO, composta a Napoli tra il 1480 e il 1484 e pubblicata nel 1501 o il tempietto funerario del PONTANO a Napoli, con l'*Hypnerotomachia*. Il tempietto napoletano fu costruito nel 1492, un anno prima della fine dei lavori di restauro del palazzo baronale di Palestrina, terminati nel 1493.

Il tempietto si presenta come un museo epigrafico di carattere antiquariale, ed assume una funzione equivalente a quella delle raccolte antiquariali disposte nei cortili di alcuni palazzi romani rinascimentali: una sorta di protomuseo che raccoglie, conserva ed espone le antichità venute alla luce durante gli scavi. La disposizione delle lastre epigrafiche nell'opera del Pontano, equilibrata e ragionata, non è finalizzata, però, alla semplice esposizione del reperto, ma a veicolare un messaggio simbolico complessivo strettamente collegato alla funzione. Il tempietto è un *unicum* nel panorama dell'architettura rinascimentale italiana¹⁵². Pontano affronta il tema funerario anche nei suoi due libri dei *Tumuli*¹⁵³, dove raccoglie epigrammi latini dedicati ad amici e parenti defunti. Alcuni dei *carmina* presentano strettissime analogie con il tema dell'*Hypnerotomachia*, particolarmente quello in cui viene proposto un dialogo del Pontano con la moglie Adriana, defunta, che rivive nella mente dell'autore con una vivida immagine, e quello in cui parla con la moglie in sogno¹⁵⁴.

È elemento da considerare, inoltre, che l'invenzione pontaniana del *Tumululus* come sinonimo di una produzione poetica specifica venga subito riproposta nel *Thermae, Tumuli, Theatrum*¹⁵⁵ di Evangelista Maddaleni Capodiferro, familiare di Giovanni Colonna e, quindi, vicino a Francesco Colonna di Palestrina¹⁵⁶. Le composizioni poetiche dello stesso Capodiferro, particolarmente quelle contenute nel Vat. Lat. 3351 della Biblioteca Apostolica Vaticana, dove compaiono alcuni versi dedicati a compiangere la morte, avvenuta nel 1508, di Giovanni Colonna,

soprannominato “Mecenate”, supportano l'ipotesi che intorno al mecenatismo principesco del cardinale graviti uno dei circoli culturali più attivi e ferventi nei primi anni del papato di Giulio II¹⁵⁷. Ulteriori studi e rinvenimenti di relativi documenti potrebbero rafforzare tale ipotesi. È un elemento importante che nel codice ricorrano frequenti richiami ai nomi dell'*Hypnerotomachia*, a partire da «Pollia», cui il Capodiferro dedica versi d'amore¹⁵⁸. In un componimento sulla Fortuna, la menzione dell'«illicibus fultus» è da collegarsi all'*Hypnerotomachia*, in cui più volte viene nominato l'albero, dalla cui versione greca deriva il nome della città di Preneste¹⁵⁹. Inoltre, il «Laurentius Crassus» presente nei componimenti del Capodiferro potrebbe essere il cognato della nipote di Francesco Colonna, ovvero uno dei fratelli di Leonardo Crassi prefatore dell'*Hypnerotomachia*¹⁶⁰.

Tra le attività di 'promozione culturale' del cardinale Giovanni Colonna è da segnalare la rappresentazione nella sua residenza, durante il carnevale del 1499, di un *Bruto cum due teste in mano* e della *Mustellaria* di Plauto e, durante quello del 1508, di due commedie nel palazzo ai Santi Apostoli¹⁶¹. Quest'ultima fu l'abitazione di Giovanni Colonna e si tratta del palazzo in precedenza occupato dal Bessarione, dal Riario e da Giuliano Della Rovere, probabilmente evocato nella reggia di Eleuteryllide del *Polifilo*¹⁶². In questa sede, forse subito dopo l'elezione di Giulio II, il cardinale tenne un convito per Guidobaldo da Montefeltro, durante il quale fu rappresentata un'ecloga del Capodiferro, come risulta da un'annotazione ai margini dell'ecloga stessa¹⁶³, celebrante il duca di Urbino e il pontefice. Una seconda ecloga del Capodiferro fu messa in scena durante un banchetto offerto dal cardinale al papa nel 1504¹⁶⁴.

La figura di Giovanni Colonna apre, inoltre, ad un'interessante riflessione di Stefano Colonna, nella monografia già citata, che aiuta a comprendere la fitta rete di relazioni culturali della seconda metà del Quattrocento, e restituisce un panorama fervente ed articolato. Nel 1470 Martino Filetico, umanista di notevole preparazione culturale, diviene precettore di Giovanni Colonna. Allo stesso anno risale il già citato donativo da parte di papa Paolo II Barbo a favore di Stefano Colonna per comperare libri al figlio: «*ad emendum libros pro filio suo*»¹⁶⁵. Non risultando un'iscrizione di Francesco Colonna nei ruoli di qualche Università, è probabile che egli abbia ricevuto un'istruzione privata tramite un precettore personale, privato o riservato ad un gruppo ristretto di allievi¹⁶⁶. Si potrebbe ipotizzare una forma di condiscipolato di Giovanni e Francesco Colonna nel 1470-1471¹⁶⁷. Nell'*Hypnero-*

tomachia Poliphili, il principe di Palestrina utilizza la versione latinizzata del termine greco «πολυφιλία», che ricorre nell'opera *Iocundissimae Disputationes* del Filetico del 1462-63. L'umanista compone nel 1461 i versi latini per il gruppo marmoreo delle Tre Grazie, possedute a quella data da Prospero Colonna, che ispireranno poi il soggetto di un'incisione dell'*Hypnerotomachia*¹⁶⁸. Anche questo percorso di riflessione porta ad avvalorare l'ipotesi di un effettivo rapporto di discepolato tra il Filetico e Francesco Colonna. È necessario tener presente, inoltre, che Martino Filetico è sicuramente maestro di Mariano de Blanchellis prenestino, antiquario e notaio di Francesco Colonna. Uno studio attento e scrupoloso delle note apposte ai margini dei testi dell'Ott. Lat. 1256 permette di attribuire la paternità delle note al Filetico e dei testi al De Blanchellis, il cui operato viene ristretto alla semplice funzione di estensore del codice in qualità di allievo del Filetico¹⁶⁹: si tratta, quindi, della revisione degli appunti "di classe" di uno dei più solerti allievi del Filetico presso lo Studium Urbis¹⁷⁰.

La stessa parola '*Hypnerotomachia*' riconduce direttamente all'ambiente culturale del Filetico e si ricollega al tema delle *Iocundissimae Disputationes*, il cui testo rievoca tre giornate di studio dove si alternano, in dottissime conversazioni, il maestro e i suoi due giovani allievi, Battista e Costanzo Sforza, in ricordo degli anni di insegnamento a Pesaro. Al fratello Costanzo, che sostiene la superiorità della lingua latina, Battista costruisce un raffinatissimo ragionamento a favore della lingua greca che esprime concetti complessi con parole composte, che non trovano un corrispettivo nella lingua latina, se non mediante perifrasi¹⁷¹. Se Martino Filetico fu davvero maestro di Francesco Colonna, oltre che di Giovanni, risulta semplice spiegare un vero e proprio amore per la grecità e la linguistica applicata allo studio di forme verbali nuove e significanti, gli *hapax* appunto, e quel clima fresco e originale che pervade l'*Hypnerotomachia*¹⁷².

Ulteriori ricerche condotte dalla scrivente presso l'Archivio di Subiaco nel Monastero di Santa Scolastica hanno permesso di rinvenire due nuovi documenti: uno riguarda una copia contemporanea di bolla di Paolo II che conferisce a Giovanni Colonna, dell'età di 15 anni, la dignità di protonotario apostolico, datato 27 settembre 1468¹⁷³; l'altro consiste nella bolla di Innocenzo VIII che conferisce al card. Giovanni Colonna in commenda il monastero camaldolese di S. Elena di Camerino, datato 5 febbraio 1484¹⁷⁴. Particolarmente importante risulta il documento relativo al conferimento della carica di protonotario apostolico

di Giovanni Colonna, che precede di qualche anno quella di Francesco, in quanto offre un valido supporto all'ipotesi che il Filetico sia stato maestro di entrambi, ma per primo di Giovanni che, come dimostrano i documenti d'archivio, riceve per primo l'importante prebenda.

NOTE

- ¹ BANDIERA 1991, p. 27.
- ² BANDIERA 1984, p. 143.
- ³ CECCONI 1756, p. 227.
- ⁴ COPPI 1855, p. 13.
- ⁵ BANDIERA 1984, p. 143.
- ⁶ BANDIERA 1991, p. 29.
- ⁷ CECCONI 1756, p. 269.
- ⁸ CALVESI 1980, p. 57.
- ⁹ COPPI 1855, p. 85.
- ¹⁰ PETRINI 1990, pp. 430-431.
- ¹¹ CECCONI 1756, p. 270.
- ¹² *Ibidem*, p. 301.
- ¹³ CALVESI 1980, p. 57.
- ¹⁴ FASOLO 1956, p. 74.
- ¹⁵ «*Vastarunt toties quod ferrum flamma vetustas / Francisci instaurat cura Columnigeri. 1493*». «Ciò che tante volte devastarono il ferro, il fuoco e il tempo, restaura la cura di Francesco "Columnigero"».
- ¹⁶ FASOLO 1956, p. 74.
- ¹⁷ HEYDENREICH 1965, p. 87.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Ibidem*, p. 88.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 89.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ *Ibidem*.
- ²⁷ FASOLO 1956, p.79.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 74.
- ³⁰ HEYDENREICH 1965, p. 89.
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² *Ibidem*, p. 90.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ PORTOGHESI 1971, p. 204.
- ³⁶ HEYDENREICH 1965, pp. 90-91.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 91.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ CALVESI 1980, p. 62.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, p. 63.

⁴³ PETRINI 1990, p. 182.

⁴⁴ BORSI 1995, p. 126.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 127-128.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 129. L'approfondimento dei probabili motivi polifileschi nella villa del cardinale Du Bellay e della perfetta simbiosi della struttura architettonica con lo spazio circostante e lo spazio urbano, costituirebbe un'ulteriore prova dello stretto rapporto tra le architetture romane e il complesso prenestino attraverso la riproposizione, mediata dai classici, di modelli antichi resi funzionali a nuove esigenze.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ CALVESI 1980, p. 63.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ FASOLO 1956, p. 81.

⁵⁴ GOLZIO - ZANDER 1968, p. 386.

⁵⁵ BORSI 1995, p. 130.

⁵⁶ BORSI 1996, p. 308.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 309.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ CALVESI 1980, p. 108.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 109.

⁶¹ COLONNA F. 2004, I, p. 22.

⁶² BRUSCHI-MALTESE 1978, p. 204.

⁶³ COLONNA F. 2004, II, p. 26.

⁶⁴ CALVESI 1980, p. 115.

⁶⁵ COLONNA F. 2004, II, p. 28.

⁶⁶ CALVESI 1980, p. 116.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 117.

⁷¹ KRETZULESCO-QUARANTA 1986, p. 81.

⁷² MARUCCHI 1885, p. 83.

⁷³ CALVESI 1980, p. 117.

⁷⁴ VAGLIERI 1909, p. 253.

⁷⁵ CALVESI 1980, pp. 117-118.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 118.

⁷⁷ ROMANELLI 1967, p. 37.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 38.

⁷⁹ COLONNA F. 2004, I, p. 23.

⁸⁰ CALVESI 1980, p. 121.

⁸¹ COLONNA F. 2004, I, p. 23.

⁸² *Ibidem*, II, p. 28.

⁸³ ROMANELLI 1967, p. 55.

⁸⁴ CALVESI 1980, p. 125.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 126.

⁸⁶ COLONNA F. 2004, I, p. 27.

⁸⁷ CALVESI 1980, p. 126

⁸⁸ COLONNA F. 2004, I, pp. 203-204.

⁸⁹ BRUSCHI - MALTESE 1978, p. 262.

⁹⁰ CALVESI 1980, p. 201.

- ⁹¹ BRUSCHI - MALTESE 1978, p. 263.
⁹² *Ibidem*, p. 264.
⁹³ CALVESI 1980, p. 204.
⁹⁴ GRAPALDI 1506.
⁹⁵ CALVESI 1980, p. 204.
⁹⁶ DONATI 1968, pp. 1-38.
⁹⁷ CALVESI 1980, p. 208.
⁹⁸ HEYDENREICH 1965, pp. 85-91.
⁹⁹ ROMANELLI 1967, p. 50.
¹⁰⁰ CALVESI 1980, p. 209.
¹⁰¹ *Ibidem*, p. 210.
¹⁰² IACOPI 1967, p. 10.
¹⁰³ ROMANELLI 1967, p. 50.
¹⁰⁴ *Ibidem*.
¹⁰⁵ COLONNA F. 1964, p. 170.
¹⁰⁶ ALBERTI 1784, p. 269.
¹⁰⁷ CALVESI 1980, p. 211.
¹⁰⁸ FANCELLI 1974, pp. 137-138.
¹⁰⁹ *Ibidem*.
¹¹⁰ CALVESI 1980, p. 211.
¹¹¹ VAGLIERI 1909, p. 212.
¹¹² CALVESI 1980, p. 212.
¹¹³ *Ibidem*.
¹¹⁴ CALVESI 1980, p. 215.
¹¹⁵ CALVESI 1996, pp. 259-274.
¹¹⁶ DANESI SQUARZINA 1987, pp. 137-154.
¹¹⁷ COLONNA S. 2012, parte terza.
¹¹⁸ LITTA 1819-1883, n. 34, nota 4: Colonna - Voce: Francesco Colonna di Stefano.
¹¹⁹ CALVESI 1996, p. 270, nota 1.
¹²⁰ *Ibidem*, p. 267.
¹²¹ *Ibidem*, pp. 48-49.
¹²² *Ibidem*.
¹²³ DANESI SQUARZINA 1987, p. 141.
¹²⁴ CALVESI 1996, p. 259.
¹²⁵ *Ibidem*, p. 39.
¹²⁶ *Ibidem*, p. 36.
¹²⁷ VARCHI 1548.
¹²⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 2860, ff. 14r. -14v.
¹²⁹ COLONNA S. 1996, p. 317.
¹³⁰ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3353, f. 138v.
¹³¹ DANESI SQUARZINA 1987, p. 145.
¹³² CALVESI 1996, p. 48.
¹³³ PERISAU LI 1524.
¹³⁴ «Vastarunt toties quod ferrum flamma vetustas / Francisci instaurat cura Columnigeri. 1493».
¹³⁵ DANESI SQUARZINA 1987, p. 146.
¹³⁶ CALVESI 1996, p. 68.
¹³⁷ WEISS 1958, p. 31.
¹³⁸ COLONNA S. 2004 Pontano, p. 579.
¹³⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Barberini Colonna di Sciarra, 5, 160, 3. Anticipato in COLONNA S. 1996, ma si veda ora COLONNA S. 2011 (stampa 2013).
¹⁴⁰ COLONNA S. 1996, p. 315.
¹⁴¹ DEL RE 1970.

- ¹⁴² COLONNA S. 1996, pp. 315-316.
- ¹⁴³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Barberini Colonna di Sciarra, 5, 160, 4.
- ¹⁴⁴ COLONNA S. 2004 Frater, p. 93.
- ¹⁴⁵ MORONI 1841, pp. 226-227, *ad vocem* «Canonicato».
- ¹⁴⁶ COLONNA S. 2004 Pontano, p. 586, nota 40.
- ¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 587.
- ¹⁴⁸ Roma, Archivio Segreto Vaticano, Reg. Lat. 818, ff. 156v. - 158r.
- ¹⁴⁹ COLONNA S. 1996, p. 315.
- ¹⁵⁰ *Ibidem*.
- ¹⁵¹ *Ibidem*.
- ¹⁵² COLONNA S. 2004 Pontano, p. 590.
- ¹⁵³ PONTANO 1902, II, pp. 171-223.
- ¹⁵⁴ COLONNA S. 2004 Pontano, pp. 590-591. La fitta trama di relazioni tra Roma e Napoli nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento, ancora non sufficientemente approfondita, trova un saldo punto di riferimento in un'epistola spedita dal Pontano da Napoli il 16 aprile 1491 a Gentile Virginio Orsini con la richiesta di proteggere il viaggio di Jacopo Tolomei. Il Pontano è amico di Jacopo Tolomei, parente e favorito di Enea Silvio Piccolomini.
- ¹⁵⁵ TOMMASINI 1892, pp. 3-20.
- ¹⁵⁶ COLONNA S. 2004 Pontano, p. 590.
- ¹⁵⁷ FARINELLA 1992, p. 37.
- ¹⁵⁸ CALVESI 1996, p. 58.
- ¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 58-59.
- ¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 59.
- ¹⁶¹ ADEMOLLO 1886, pp. 11, 19, 31.
- ¹⁶² CALVESI 1996, pp. 111-114.
- ¹⁶³ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3351, f. 24r.
- ¹⁶⁴ ADEMOLLO 1886, p. 31, nota 10.
- ¹⁶⁵ WEISS 1958, p. 31.
- ¹⁶⁶ COLONNA S. 2002, p. 24.
- ¹⁶⁷ *Ibidem*.
- ¹⁶⁸ *Ibidem*.
- ¹⁶⁹ MERCATI 1984, pp. 13-24.
- ¹⁷⁰ COLONNA S. 2002, p. 27.
- ¹⁷¹ *Ibidem*, p. 25.
- ¹⁷² *Ibidem*, p. 26.
- ¹⁷³ Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, Archivio Colonna, III BB, 5, 52.
- ¹⁷⁴ Subiaco, Monastero di Santa Scolastica, Archivio Colonna, III BB, 6, 9.

Bibliografia stampati

ADEMOLLO 1886

Alessandro Ademollo, *Alessandro VI, Giulio II e Leone X nel Carnevale di Roma. Documenti inediti (1499-1520)*, Firenze, Ademollo Editore, 1886.

ALBERTI 1784

Leon Battista Alberti, *I dieci libri di architettura di Leon Battista Alberti tradotti in italiano da Cosimo Bartoli. Nuova edizione diligentemente corretta e confrontata coll'originale latino ed arricchita di nuovi rami ricavati dalle misure medesime assegnate dall'autore*, Roma, Stamperia di Giovanni Zempel presso Monte Giordano, 1784.

BANDIERA 1984

Luigi Bandiera, *Palestrina*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1984.

BANDIERA 1991

Luigi Bandiera, *Il palazzo Colonna-Barberini di Palestrina*, in *Palazzi baronali del Lazio*, a cura di Renato Lefevre, Roma, Palombi, 1991, pp. 27-39.

BORSI 1995

Stefano Borsi, *Polifilo Architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna (1499)*, Roma, Officina, 1995.

BORSI 1996

Stefano Borsi, *Alberti*, in *La "pugna d'amore in sogno" di Francesco Colonna romano*, a cura di Maurizio Calvesi, Roma, Lithos, 1996, pp. 308-310.

BRUSCHI - MALTESE 1978

Scritti rinascimentali di architettura: patente a Luciano Laurana, Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo Da Vinci, Donato Bramante, Francesco Di Giorgio, Cesare Cesariano, Lettera a Leone X, a cura di Arnaldo Bruschi e Corrado Maltese, Milano, Il Polifilo, 1978, pp. 145-276.

CALVESI 1980

Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina, 1980.

CALVESI 1996

Maurizio Calvesi, *La "pugna d'amore in sogno" di Francesco Colonna romano*, Roma, Lithos, 1996.

CECCONI 1756

Leonardo Ceccoli, *Storia di Palestrina, città del prisco Lazio*, Ascoli, Ricci, 1756.

COLONNA F. 1964

[Francesco Colonna], *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, 2 voll., Padova, Antenore, 1964.

COLONNA F. 2004

[Francesco Colonna], *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, 2 voll., Milano, Adelphi, 2004.

COLONNA S. 1996

Stefano Colonna, *Anteprime documentarie polifilesche*, in *La "pugna d'amore in*

- sogno* di Francesco Colonna romano, a cura di Maurizio Calvesi, Roma, Lithos, 1996, pp. 313-317.
- COLONNA S. 2002
Stefano Colonna, *Per Martino Filetico maestro di Francesco Colonna di Palestrina. La "πολυφιλία" e il gruppo marmoreo delle Tre Grazie*, Storia dell'Arte, 102, 2002, pp. 23-29.
- COLONNA S. 2004
Stefano Colonna, *L'"Hypnerotomachia" e Francesco Colonna romano: l'appellativo di "frater" in un documento inedito*, Storia dell'Arte, 109, 2004, pp. 93-98.
- COLONNA S. 2004
Stefano Colonna, *Francesco Colonna e Giovanni Gioviano Pontano*, in *Roma nella svolta tra Quattro e Cinquecento*, a cura di Stefano Colonna, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 28-31 ottobre 1996), Roma, De Luca, 2004, pp. 577-600.
- COLONNA S. 2011 (stampa 2013)
Stefano Colonna, *Francesco Colonna romano protonotario apostolico. Cenni biografici su Filippo Barbarigo di Lorenzo*, in "Studi Romani", anno LIX, nn. 1-4, Gennaio-Dicembre 2011 (stampa 2013), pp. 41-63 con 1 tav. fuori testo.
- COLONNA S. 2012
Stefano Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, Gangemi Editore, 2012. Con CD-ROM allegato contenente le Statistiche delle Ricorrenze in ordine alfabetico e di frequenza relative all'*editio princeps* (1499) dell'*Hypnerotomachia* ottenute tramite trattamento informatico del testo elettronico appositamente modificato da Stefano Colonna.
- COPPI 1855
Angelo Coppi, *Memorie colonnesi*, Roma, Salviucci, 1855.
- DANESI SQUARZINA 1987
Silvia Danesi Squarzina, *Francesco Colonna, principe, letterato, e la sua cerchia*, Storia dell'Arte, 60, 1987, pp. 137-154.
- DEL RE 1970
Niccolò Del Re, *La Curia Romana. Lineamenti storico-giuridici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.
- DIONISOTTI 1963
Carlo Dionisotti, *Jacopo Tolomei fra umanisti e rimatori*, Italia Medievale e Umanistica, 6, 1963, pp. 137-176.
- DONATI 1968
Lamberto Donati, *Il Mausoleo di Santa Costanza*, La Bibliofilia, 70, 1968, pp. 1-38.
- FANCELLI 1974
Paolo Fancelli, *Palladio e Praeneste: archeologia, modelli, progettazione*, con nota di Paolo Portoghesi, Roma, Bulzoni, 1974.

- FARINELLA 1992
Vincenzo Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattro e Cinquecento: il caso di Jacopo Ripanda*, Torino, Einaudi, 1992.
- FASOLO 1956
Furio Fasolo, *Il Palazzo Colonna-Barberini di Palestrina ed alcune note sul suo restauro*, Bollettino d'Arte, 41, 1956, pp. 73-81.
- GOLZIO - ZANDER 1968
Vincenzo Golzio, Giuseppe Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968, p. 386.
- GRAPALDI 1506
Francesco Mario Grapaldi, *De partibus aedium*, Parma, Ugoletus, 1506.
- HEYDENREICH 1965
Ludwig Heinrich Heydenreich, *Der Palazzo Baronale der Colonna in Palestrina*, in *Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag*, Berlino, De Gruyter, 1965, pp. 85-91.
- IACOPI 1967
Giulio Iacopi, *Il santuario della Fortuna Primigenia e il Museo Archeologico Prenestino*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1967.
- KRETZULESCO - QUARANTA 1986
Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Les jardins du songe: "Poliphile" et la mystique de la Renaissance*, prefate de P. Lyautey, Parigi, Les Belles Lettres, 1986.
- LITTA 1819-1883
Pompeo Litta, *Famiglie celebri italiane*, n. 34, Milano, Paolo Emilio Giusti, 1819-1883.
- MARUCCHI 1885
Orazio Marucchi, *Guida archeologica dell'antica Preneste*, Roma, Cuggiani, 1885.
- MERCATI 1984
Giovanni Mercati, *Tre dettati universitari dell'umanista Martino Filetico sopra Persio, Giovenale ed Orazio (Classica lan Medieval studies in honor of Edward Kennard Rand*, New York 1938, pp. 221-230), in G. Mercati, *Opere Minori*, vol. IV, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984, pp. 13-24.
- MORONI 1841
Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro fino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1841, VII, pp. 226-227, 238 (voci: «Canonicato» e «Canonico»).
- PERISAULI 1524
Faustino Perisauli, *De triumpho stultitiae*, Rimini, Girolamo Soncino Editore, 1524.
- PETRINI 1990
Pietrantonio Petrini, *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, con prefazione di Paolo Fancelli (rist. anastatica dell'ed. Roma, Pagliarini, 1795), Palestrina, Circolo Culturale Prenestino "R. Simeoni", 1990.

PONTANO 1902

Giovanni Gioviano Pontano, *Carmina*, ediz. a cura di Benedetto Soldati, Firenze, Barbera, 1902, vol. II, pp. 171-223.

PORTOGHESI 1971

Paolo Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, Milano, Electa, 1971, vol. 2, pp. 203-204.

ROMANELLI 1967

Pietro Romanelli, *Palestrina*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1967.

TOMMASINI 1892

Oreste Tommasini, *Evangelista Maddaleni de' Capodiferro accademico... e storico*, Atti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, s. 4, v. 10, 1892, pp. 3-20.

VAGLIERI 1909

Dante Vaglieri, *Preneste e il suo Tempio della Fortuna*, Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma, 37, 1909, p. 212.

VARCHI 1548

Benedetto Varchi, *Orazione funerale, sopra la morte del signor Stefano Colonna da Palestrina*, pronunciata il 20 marzo 1547 e seguita da un sonetto, Firenze, Torrentino Lorenzo, 1548.

WEISS 1958

Roberto Weiss, *Un umanista veneziano. Papa Paolo II*, Roma - Venezia, Istituto per la collaborazione culturale, 1958, p. 31.

Foto nn. 1-8 e 12-13 cortesia di Sara Esposti (Su concessione del MiBACT, Soprintendenza per i Beni Archeologici del Lazio, Roma).

2. La committenza Barbo nella Casa dei Cavalieri di Rodi a Roma

Alessia DESSI

2.1. La Casa dei Cavalieri di Rodi

Nel suo aspetto attuale la Casa dei Cavalieri di Rodi è frutto di un cospicuo restauro che ha tentato di riportarla il più possibile agli albori rinascimentali (fig. 1). Di certo la storia della Casa affonda le sue radici in tempi assai più antichi. Nel IX secolo furono i monaci basiliani a costruire le prime abitazioni sopra le sostruzioni romane. Del XIII secolo sono, invece, le prime testimonianze dei Cavalieri in sito: nel 1214 un *Frater Bonaventura Prior Romae* e altri cavalieri dell'Ordine furono citati in un rogito stipulato proprio in *domo sancti Basili*¹; ulteriore riferimento si trova in una bolla papale del 18 maggio 1230 per la quale *Priore et Fratres Hospitalis hierosolymitani de sancto Basilio* erano obbligati a cedere ai Cistercensi di S. Matteo presso Rieti un modesto convento in quel di Spoleto². Probabilmente i due ordini convissero per un periodo di tempo, fino però alla totale scomparsa della presenza monacale³.

Fino al Quindicesimo secolo le costruzioni poco omogenee che erano sorte in questa zona versavano in un pessimo stato tanto che Martino V le affidava il 7 settembre del 1426 alle cure del cardinale Ardicino della Porta⁴. Il cardinale della Porta non fece però di certo molte migliorie tanto che alcuni hanno ipotizzato che fu proprio lui l'artefice sia del tramezzo che dimezzava per il verso dell'altezza il grande salone centrale, sia dello sfondamento della parete verso via di Campo Carleo per la costruzione di arcate⁵.

Solo con l'elezione al soglio pontificio di Paolo II nel 1464 la situazione mutò radicalmente. Quest'ultimo nel 1466 costituiva il cardinal Marco Barbo, suo vicino parente, amministratore dei benefici del priorato. Sotto la sua direzione la Casa acquistò una nuova luce. Per prima cosa il cardinale Marco Barbo fece dei lavori di restauro architettonico e di costruzione dal nuovo: abolì l'antico ingresso adiacente all'odierna piazzetta del Grillo⁶ sostituendo la scala romana con un'altra, già esi-



1. La Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma

stente, che saliva dall'emiciclo settentrionale del Foro di Augusto. La “nuova” scala probabilmente era stata costruita precedentemente all'insediamento del cardinal Barbo nel priorato: è plausibile che quest'ingresso fu realizzato da Giambattista Orsini⁷, priore dell'ordine dal 1442 al 1467 ma che rimase inutilizzato fino all'arrivo del cardinal Barbo.

In ogni caso, questo permise al cardinal Barbo di estendere il pavimento del salone centrale liberandolo inoltre dal solaio e dotandolo così dell'altezza attuale. Chiuse poi le arcate verso via di Campo Carleo, a differenza di quattro che furono ridotte a finestre dotate di elementi trilobi in travertino. Alle stanze verso il Foro di Augusto furono invece fornite finestre crociate.

2.2. L'architettura

L'intervento più importante fu la costruzione della splendida loggia che si innesta su costruzioni romane, non ben identificabili cronologicamente anche se rintracciabili nel periodo posteriore ad Augusto e precedente a Traiano. La loggia si compone di otto spaziose arcate, cinque sui mercati traianei e tre affaccianti sull'odierna salita del Grillo.

Un'insegna posta sopra i due portali binati collocati sul lato corto della loggia ci permette di datare con certezza i lavori architettonici; così si legge «*Iussu Pauli. II. Pontifici Maximi Ex Proventibus Prioratus / M. Barbus. Vicentinus Praesul TT. S. Marci Praesbyter / Car. Aedes Vestustate Collapsas Augustiore Ornatu Restituit*». Si evince quindi che i restauri terminarono con certezza entro il 1470 e che, inoltre, furono eseguiti con i proventi del priorato per volere del cardinal Marco Barbo.

Non abbiamo altrettanta fortuna sul nome dell'artista che lavorò nel cantiere gerosolimitano. Si è tentato in diversi modi di trovare una risposta al quesito della paternità dell'opera, in primo luogo proponendo il confronto con il limitrofo Palazzo Venezia. Non solo la vicinanza geografica ha contribuito a far ipotizzare agli studiosi l'utilizzo della stessa maestranza in entrambe le residenze; vi sono, infatti, numerose somiglianze architettoniche che legano i due edifici, come ad esempio l'utilizzo di un particolare capitello, il composito, creato dall'unione dell'ordine corinzio e dell'ordine ionico italico, presente in tutta la Casa dei cavalieri di Rodi e, in Palazzo Venezia, nei peducci delle crociere dell'ingresso verso corso Vittorio Emanuele. Inoltre vi è in entrambe l'alternanza delle finestre a bifora e a croce per delimitare i due ambienti, rispettivamente quello religioso e quello residenziale. Purtroppo, non essendo ancora a conoscenza di maestranze sicure che lavorarono nel cantiere di Palazzo Venezia, non si è potuti giungere ad una soluzione tramite questa invitante via di analisi.

Altri studiosi hanno, invece, ritenuto opportuno mettere in relazione la Casa dei Cavalieri di Rodi con un artista toscano solo apparentemente distante da questo contesto: BERNARDO DI MATTEO GIAMBERELLI, cioè il ROSSELLINO. Egli infatti non solo è uno dei primi artisti, insieme a LEON BATTISTA ALBERTI, a riutilizzare nel Quattrocento il capitello composito che, come si è visto precedentemente, ha un posto privilegiato nella decorazione architettonica della residenza ristrutturata dal Barbo⁸, ma si noterà un'ulteriore vicinanza di stile tramite il confronto del particolare portale binato presente nella loggia dei Cavalieri di Rodi e quello in Santo Stefano Rotondo, che l'artista toscano realizzò sotto Niccolò V che aveva promosso il restauro dell'intera chiesa: non è un azzardo definirli uguali nella loro particolarità.

Per rendere ancora più plausibile l'ipotesi di una ereditarietà dell'arte di Rossellino nel priorato, si ricorda brevemente che l'insediamento dell'artista all'interno della curia romana come "ingegnere di palazzo" era stato promosso dal banchiere toscano Tommaso di Leonardo Spi-

nelli, il quale fu tesoriere papale sotto Niccolò V e tornò ad investire la stessa carica sotto il pontefice Barbo.

Si ritiene quindi possibile che Tommaso Spinelli abbia favorito sotto Paolo II quegli artisti che si erano formati sotto la guida di Rossellino e che dopo la sua morte, avvenuta nel 1464, proseguirono i lavori da lui iniziati in quei cantieri che vennero riaperti proprio in quegli anni. È quindi probabile che il cardinal Barbo, molto vicino alla corte papale, abbia chiamato anch'esso tali artisti per attuare il restauro della residenza dell'ordine gerosolimitano.

Il cardinale dotò la Casa dei Cavalieri di Rodi anche di una splendida decorazione ad affresco, sia negli ambienti interni sia nella loggia. Il grande salone centrale, adibito a salone di rappresentanza e di riunione delle più alte cariche dell'ordine, è affrescato solo nella parte alta della parete: due registri, separati da una mensola, di parca classicità rinascimentale (fig. 2).

Nel registro inferiore, monocromi su sfondo ocre, una serie di festoni vengono retti insieme da bucrani con al centro dei *phiale*. In quello superiore girali d'acanto, sempre monocromi, terminanti in sfingi che incorniciano clipei con teste di Cesari e un particolare stemma Barbo. I colori dominanti, il blu cobalto, il porpora e l'ocra, richiamano quelli dello stemma familiare, creando una perfetta armonia di colori insieme ai monocromi all'antica. Lo stile, non certo assente da influenze classiche, non è caratterizzato però da quel tratto deciso e consapevole che si troverà negli affreschi esterni. Ad esempio, confrontando le teste di Cesari, elemento che si ritrova anche nella decorazione esterna, si noterà come quelle del salone centrale siano di inferiore fattura, connotate quindi di una minore precisione dei tratti e di un'insufficiente fedeltà a modelli di numismatica antica che si stavano diffondendo molto nell'ambiente romano di fine Quindicesimo secolo.

2.3. Una questione araldica inerente la famiglia Barbo

Si trova un ulteriore elemento di discordanza e differenza rispetto alle altre parti della Casa osservando attentamente lo stemma Barbo racchiuso nei clipei (fig. 3, tav. III).

Gli altri stemmi presenti nei vari ambienti della Casa, che siano essi scolpiti o dipinti, sono tutti rigorosamente fedeli alle regole dell'araldica ufficiale⁹. Qui invece lo stemma è assai diverso: lo scudo Barbo, caratterizzato dal leone rampante con banda trasversale, ha decussate



2. *Fregio del salone centrale, Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma*

3. *Particolare dello stemma nel salone centrale, Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma*

dietro due chiavi della Chiesa e un nastro a formare un decoro. Di certo siamo in presenza di una vera eccezionalità nel campo araldico.

Inizialmente la scrivente aveva ritenuto possibile vedere in questo, per la presenza delle chiavi, un caso anomalo di stemma del Camerlengo del Sacro Collegio, carica che il Barbo ottenne nel 1479, ma l'eccezionale rarità di una rappresentazione dello stemma del camerlengo senza gli altri due elementi connotanti, l'ombrello basilicale e il galero, ha portato la scrivente ad abbandonare questa ipotesi. Probabilmente la soluzione al problema si raggiunge se si riferisce questo caso non alla persona del cardinale o ad una persona specifica, ma all'intera famiglia Barbo. Le chiavi infatti rappresentano sostanzialmente il potere, temporale e spirituale, della Chiesa e per questo motivo vengono inserite negli stemmi papali. Decussarle dietro uno scudo familiare starebbe probabilmente ad indicare il titolo massimo raggiunto da un componente, la più alta onorificenza e soddisfazione che una *gens* possa raggiungere.

Di certo non estranei alle posizioni più in vista della società, i Barbo erano stati condottieri con GIOVANNI, capitano dell'esercito veneto contro Filippo Maria Visconti, umanisti con il BEATO LUDOVICO fondatore della Congregazione di Santa Giustina, politici eminenti come NICOLÒ, senatore e consigliere della Repubblica veneziana¹⁰, ma il titolo raggiunto da PIETRO, figlio di NICOLÒ era, di quest'ascesa, l'affermazione più clamorosa. Potremmo perciò vedere in questo stemma un omaggio di certo voluto dal cardinal Barbo in onore di quel papa che fu oltre che un vero orgoglio per l'intera famiglia, anche molto vicino al cardinale stesso.

Alla luce sia di queste riflessioni, sia dell'evidente scarto fra tale decorazione e quella esterna, si può credere che questi affreschi siano stati commissionati ed effettuati precedentemente a quelli della loggia.

È plausibile ritenere quindi che il Barbo commissionò ad uno sconosciuto artista la decorazione dell'intera sala subito dopo la morte di Paolo II, avvenuta nel 1471. Sisto IV della Rovere, eletto nuovo pontefice il 25 agosto dello stesso anno, si occupò come prima cosa del problema dei Turchi che proprio in quegli anni allargavano le loro conquiste nell'Europa orientale e nelle isole. A tale scopo nel concistorio del 23 dicembre 1471 nominò cinque cardinali legati e Marco Barbo fu quello scelto per essere inviato in Germania, Ungheria, Boemia e Polonia.

Sicuramente prima di questa data il Barbo commissionò questa decorazione. Gli affreschi sarebbero stati pronti, presumibilmente, entro il 1474, anno in cui il Barbo fece ritorno a Roma e fece una pubblica rela-



4. *Loggia affrescata*, Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma
5. *Veduta della città di Rodi*, particolare degli affreschi, Loggia della Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma

zione degli anni della legazione nel concistorio del 15 novembre. Nel periodo dell'assenza del Barbo, quest'ultimo dovette aver affidato probabilmente la sorveglianza dei lavori ad una persona a lui vicina e fidata. Non è certo un caso isolato nella storia delle committenze di Marco Barbo: per rimanere in tema, lo stesso cardinale che fu mandatario anche degli affreschi della loggia, non fu sempre presente nella città di Roma durante la loro esecuzione. Le sue assenze dall'Urbe sono certificate da vari documenti, fra tutti l'epistolario con GIOVANNI LORENZI.

In connessione alle funzioni del salone, uno stemma celebrativo della famiglia doveva ricordare a tutti coloro che erano ospiti del priorato di quale gloria erano stati protagonisti i Barbo che, inoltre, tanto avevano dato a quella sede.

Dubbi su un rimaneggiamento successivo ai restauri novecenteschi svaniscono tramite il confronto con le fotografie precedenti ad essi. Datate infatti intorno al 1924, si notano come dei piccoli dettagli che sembrerebbero piccole volte, dietro lo stemma; si tratta in realtà dell'impugnatura della chiave e questa è decisamente un'ulteriore prova del fatto che fu nell'intenzione del cardinale committente quella di porre esclusivamente le chiavi, evitando altri elementi di corredo. Si auspica che in futuro questi che oggi sono solo ragionamenti a livello ipotetico, possano essere confermati da ritrovamenti di fonti d'archivio.

La loggia ha, invece, una decorazione molto più complessa (fig. 4), innanzitutto perché non si allinea con l'architettura che la contiene: l'alto basamento dipinto che simula uno splendido marmo verde è più alto di quello in muratura che gli sta di fronte, conferendo così una visione prospettica dal basso verso l'alto. Finte paraste reggono una altrettanto finta trabeazione sorretta da mensole e ornata da un fregio che riprende in maniera più elegante i motivi a girali d'acanto già trovati nelle sale interne della Casa, insieme a teste con tondi di Cesari, non molto identificabili a causa delle precarie condizioni dell'affresco.

Nel mezzo di questa simulata architettura si apre una splendida veduta paesaggistica composta da alberi con fusto sottile, animali esotici e una bellissima veduta di città: senza dubbio la Rodi dei Cavalieri proprietari della residenza (fig. 5, tav. IV).

2.4. La decorazione pittorica

Mentre per l'architettura si avevano dati certi per la datazione, per le pitture la via ipotetica è ancora l'unica soluzione. Un termine *post quem*

che Silvia Danesi Squarzina è stata la prima a notare¹¹ viene fornito dallo stemma rappresentato fra corone d'alloro nel basamento dipinto (fig. 6). Infatti diversamente dagli altri del cardinale presenti nella Casa, è qui presente la croce astile del patriarcato, titolo che il Barbo acquisì solo nel marzo del 1471, poco prima della morte di Paolo II. Questo viene a conferma del fatto che ci fu uno iato fra i lavori che interessarono l'architettura e quelli di decoro di quest'ultima.

Sempre la Danesi Squarzina, che è stata l'unica ad interessarsi in modo approfondito della sezione ad affresco attraverso un'analisi stilistica e tipografica di cui si parlerà in seguito, ha ritenuto opportuno credere che si possa restringere l'arco temporale della decorazione ai tardi anni Ottanta del Quattrocento. A favore di quest'ipotesi ci sono anche dei fattori strutturali e storici. Ad esempio, è stato detto come si possa ravvisare nella città rappresentata proprio Rodi. Von Pastor, in *Storia dei Papi* (Roma, 1911, p. 775), dice che questa città era stata interessata da lavori di miglioramento della sua difesa nelle mura e nelle fortificazioni proprio su interesse di Paolo II, come si ricava da due brevi del 1471 destinati agli abitanti di Rodi e al Gran Maestro di Rodi, GIAM-



6. *Stemma cardinalizio di Marco Barbo con croce astile del patriarcato di Aquileia, particolare degli affreschi, Loggia della Casa dei Cavalieri di Rodi, Roma*

BATTISTA ORSINI. Questo programma trovò però vera attuazione solo dopo il 1480. Inoltre gli elementi dipinti non trovano alcuna conformità con quelli reali, creando una discrepanza che si potrebbe giustificare solo tramite uno scarto temporale fra le due esecuzioni. Nonostante il cardinale abbia rinunciato al priorato dopo la morte di Paolo II, mantenne sempre uno stretto legame con i Cavalieri di Rodi. Due anni prima di morire, infatti, lasciò la residenza di Palazzo Venezia a LORENZO CYBO, nipote di Innocenzo VIII, e si trasferì nella residenza di San Martinello *ad limina apostolorum*, che era di proprietà dell'Ordine. In ogni caso il Barbo si assentò spesso da Roma durante il papato di Sisto IV, per rimanervi invece più stabilmente proprio verso la fine degli anni Ottanta.

Per la paternità non si hanno nomi certi neanche in questo caso: in passato si è visto nel GOZZOLI o in ALESSIO BALDOVINETTI la mano dell'artista autore dell'opere¹².

2.5. Nuove ipotesi sull'intervento del Pinturicchio

Negli anni Ottanta del secolo scorso, la Danesi Squarzina ha ritenuto invece opportuno smentire questa ipotesi per offrire un nome più plausibile, quello di BERNARDO DI BETTO¹³. Per giustificare un nome così importante, come quello del PINTURICCHIO, la studiosa ha portato una serie di confronti iconografici con altre numerose opere dell'artista, la più palese e importante delle quali è decisamente la loggia del Belvedere fatta affrescare da Innocenzo VIII proprio all'artista (fig. 7).

L'intera decorazione è così ricordata dal Vasari: «*E non molto tempo dopo, cioè l'anno 1484, Innocenzo VIII genovese gli fece dipingere alcune sale e logge nel palazzo del Belvedere; dove, tra le cose, siccome volle esso papa, dipinse una loggia tutta di paesi e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia e Napoli alla maniera dei fiamminghi; che come cosa insino allora non più usata, piacquero assai...*»¹⁴.

Purtroppo lo stato attuale della decorazione non ci permette di visionare al completo quello che doveva essere il progetto quattrocentesco, ma ci rimangono dei significativi frammenti che ne dimostrano le paesaggistiche intenzioni. Si ha una ulteriore immagine di come la decorazione si dovesse presentare attraverso la descrizione che, nel 1750, Agostino Taja fornisce attraverso una cronaca precisa e puntuale delle pitture che affrescavano gli ambienti vaticani, compresa la vicina cappella decorata da MANTEGNA, prima della loro risistemazione in museo, con-



7. PINTURICCHIO, *Vedute di città*, 1488-89, Roma, già Loggia del Belvedere in Vaticano, ora Museo Pio Clementino

fermando e aggiungendo ulteriori dettagli a quanto già detto dal Vasari. Si può, comunque, notare la vicina somiglianza fra gli affreschi che decorano il priorato romano e quelli del Belvedere, anche attraverso i pochi frammenti rimasti: paesaggi con corsi d'acqua, case, alberi isolati, nonché mazzetti di fiori dipinti al naturale. Il paesaggio è quindi il padrone assoluto della scena in entrambe le decorazioni occupando le campiture create dalle paraste dipinte.

Si possono ritrovare fonti classiche di pitture come queste negli autori latini: Plinio il Vecchio¹⁵ scrive che Ludius, antico pittore romano, dipinse «*paesaggi e città su muri all'aperto con pochissima spesa*», mentre anche Vitruvio¹⁶ racconta delle vedute che ornavano le passeggiate coperte.

Non abbiamo, però, certezze sul fatto che gli artisti del quindicesimo secolo, e in particolare PINTURICCHIO, conoscessero questi autori.

Di certo una delle fonti a loro contemporanee, che era probabilmente consultabile e consultata, era il *De re aedificatoria* di LEON BATTISTA ALBERTI, il quale consiglia per le dimore extraurbane la rappresentazione di «*porti, scene di pesca, di caccia, di nuoto, giochi agresti e luoghi fioriti e frondosi*».

Un ulteriore e significativo contributo nella comprensione delle fonti utilizzate dal Pinturicchio, nello specifico per la decorazione del Belvedere, viene dato da Maurizio Calvesi che ha dimostrato come l'artista fosse a conoscenza del *Mosaico del Nilo* nel tempio della Fortuna a Palestrina¹⁷ (fig. 8).

Calvesi, superando chi credeva che il mosaico fosse sconosciuto fino ai primi del Seicento, ha dimostrato, attraverso il confronto con l'*Hypnerotomachia Poliphili* di FRANCESCO COLONNA e un paragone con alcune importanti opere del Quattrocento, come non solo il testo dell'umanista si basi su una conoscenza approfondita del mosaico ma che ancora quest'ultimo fu di ispirazione per dipinti e testi del secolo in questione.

Una benché sommaria conoscenza dell'ambiente della Palestrina quattrocentesca e dei rapporti della famiglia Colonna con i maggiori esponenti culturali dell'epoca, come gli stessi Barbo o i più conosciuti Piccolomini, ha permesso alla scrivente di fare delle ipotesi, non ancora supportate da fonti sicure, ma che sono di certo accattivanti per la maggiore comprensione degli affreschi della Casa dei Cavalieri di Rodi.

È stato già in precedenza detto come il contributo dell'ALBERTI sia considerevole per gli artisti a lui contemporanei e successivi: le sue parole sono come legge da seguire ad occhi chiusi. È proprio in quelle parole, sopra riportate fedelmente, si può scorgere una diretta dipendenza con il mosaico pavimentale della Fortuna Primigenia a Palestrina. Sembra quasi che l'Alberti, nel suo *De re Aedificatoria*, abbia voluto celatamente omaggiare quest'opera d'arte antica, non solo descrivendola in ogni sua parte ma oltretutto consigliandola come il miglior modo di decorazione d'esterni. Visione diretta dell'opera doveva dunque aver avuto l'Alberti per esserne così esperto conoscitore.

In un interessante capitolo del recente *Hypnerotomachia Poliphili e Roma* Stefano Colonna, docente della Sapienza, rintraccia le linee guida degli splendidi giardini all'italiana, che troveranno il loro massimo raggiungimento nel Settecento, proprio nell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499) e nel precedente *Somnium de fortuna* (1444) di Enea Silvio Piccolomini, dove la conoscenza pur parziale della passione antica per l'*hor-*



8. *Mosaico del Nilo*, Museo Archeologico prenestino, Palestrina (RM)

tus e l'immaginazione si fondono creando splendidi scenari¹⁸.

È interessante notare come nell'*Hypnerotomachia Poliphili* ritornino, quasi come citazioni, le parole anche di opere molto rare dell'Alberti.

Tutti questi indizî ci fanno desumere che l'Alberti avesse frequentato l'ambiente di Palestrina a lungo e infatti, non a caso, l'artista lavorò con Stefano Colonna, padre di Francesco Colonna autore del Polifilo, per la costruzione di una parte del palazzo baronale. È quindi facile desumere come sicuramente in quest'occasione l'Alberti avesse avuto modo di visionare il mosaico pavimentale del tempio della Fortuna che stava cominciando ad riscuotere l'interesse degli uomini di cultura di quel tempo.

Tornando all'argomento originario, si è detto come Calvesi abbia dimostrato che il Pinturicchio alle parole dell'Alberti si ispirò quando,

negli anni '80 del Quattrocento, eseguì le pitture del Belvedere per Innocenzo VIII.

Prendendo in prestito una logica matematica si potrà affermare che, per proprietà transitiva, se Pinturicchio si è ispirato, per visione diretta o attraverso le descrizioni dell'Alberti, al mosaico nel rappresentare le vedute di città nella loggia del Belvedere e poiché questi scorci d'abitazioni sono molto simili, per non dire uguali, a quelli del priorato romano, anche per questi ultimi l'artista doveva tener presente il mosaico pavimentale, o almeno averne iniziata la conoscenza.

Inoltre se si considera che il Barbo, committente del Pinturicchio nel priorato romano, risiedette molto spesso a Palestrina, essendone divenuto vescovo suburbicario nel 1478, la fitta trama di richiami e incroci si fa ancora più ricca. È da credere quindi che il Barbo, nelle sue soste a Palestrina, potesse aver ospitato l'artista che per lui lavorò nel priorato per dargli modo di conoscere, per presa diretta, il mosaico che era protagonista nei testi e nelle opere di studiosi e artisti, primo fra tutti l'Alberti.

Il nome del Pinturicchio negli affreschi della casa dei Cavalieri di Rodi trova ulteriore conferma anche se si considera un ulteriore legame che collega l'artista all'ambiente dell'ordine, questa volta a Siena. Il priore ALBERTO ARINGHIERI nel 1482 aveva infatti fatto iniziare la costruzione della propria cappella sinistra nel Duomo di Siena, dedicata al santo dell'ordine, San Giovanni Battista. La costruzione durò un ventennio e al suo termine l'Aringhieri chiamò il PINTURICCHIO ad affrescarla. Sappiamo da documenti che iniziò i lavori nel 1504 mentre il saldo del lavoro fu fatto il 1 febbraio del 1506¹⁹.

Alcune sezioni di questi affreschi sono state rimaneggiate successivamente, ma fra quelle che si sono salvate originali ve ne è una di considerevole importanza. Si nota inginocchiato il priore e committente Alberto Aringhieri, vestito con la cappa e il mantello dell'ordine gerosolimitano e con la croce sul petto (fig. 9). Sullo sfondo si ritrova una veduta familiare: una città che viene denotata dalla scritta RHODI, con la cinta muraria, il porto e le barche che vi si avvicinano. Così come il Pinturicchio la rappresenta, Rodi ha lo stesso aspetto di quella dipinta nella loggia del priorato romano: la torre centrale, le mura con spiccata merlatura, gli alberi che la circondano.

Inoltre in un altro riquadro vi è sempre un personaggio genuflesso, questa volta un giovane cavaliere, con la corazza e la cotta recante sul petto la croce bianca dell'ordine²⁰, nel mezzo di un paesaggio dove fra



9. Pinturicchio, *Ritratto di Alberto Aringhieri*, particolare, 1504-06, Cappella di San Giovanni Battista, Duomo, Siena

le rocce si fanno spazio nobili dimore, castelli e scene di vita quotidiana, come si può intravedere sulla destra nelle piccole figure di uomini a cavallo o con in mano un forcone. Il paesaggio è reso con una ricchezza di dettagli e descrizione che lo accosta molto alla loggia della casa dei Cavalieri di Rodi. È quindi presumibile che, dato che le opere venivano richieste dalla stessa cerchia di committenza, si sia preferito affidarsi ad un artista per così dire “di fiducia”.

Non si tralasci poi di notare che il Pinturicchio nel Duomo di Siena fu autore anche di un'altra importantissima impresa, la Libreria Piccolomini, vicinissima alla precedente cappella e che ha anch'essa dei collegamenti con la famiglia Barbo. La libreria era un'aula che FRANCESCO TEDESCHINI PICCOLOMINI, vescovo di Siena dal 1492 al 1502 e successi-

vamente salito al soglio pontificio con il nome di Pio III, aveva deciso fosse destinata ad accogliere le preziose raccolte di volumi dello zio, Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, scomparso nel 1464. Dal 1502 Pinturicchio è occupato con i lavori di affresco dell'aula dove illustrò storie della vita di Pio II, dimostrandosi ancora una volta ottimo pittore anche nel genere descrittivo e narrativo.

Propongo, purtroppo ancora a livello ipotetico, un collegamento che lega, come un filo conduttore, il cardinal Marco Barbo, la casa dei Cavalieri di Rodi, Pinturicchio e Francesco Tedeschini Piccolomini. Il cardinal Barbo, che era legato a molti influenti personaggi della curia romana e non solo, fu anche intimo amico fra gli altri proprio del futuro Pio III. Quest'ultimo, quando nel 1491 il Barbo morì, fu suo procuratore testamentale insieme a GIOVANNI BALUE e OLIVIERO CARAFA. Il nome del Piccolomini ritorna poi anche nell'epistolario fra il cardinal Barbo e Giovanni Lorenzi, insieme ad altri nomi ai due molto vicini. Non è quindi da escludere che i due siano legati anche a livello di committenza e che il nome del Pinturicchio sia stato facilitato anche tramite la conoscenza fra i suoi commissionari.

2.6. La Casa dopo la morte del cardinal Marco Barbo

Lo splendore del priorato, così come il cardinal Barbo l'aveva immaginato e realizzato, non durò a lungo dopo la sua morte. I priori se ne interessarono sempre meno, preferendo una dimora più vicina alla Santa Sede; tale disinteresse giunse al limite quando nel 1518 i Cavalieri stipularono un contratto d'affitto con Marco Antonio Cosciari, mercante di grano, cedendogli, per tutta la sua esistenza, l'intera area del Foro di Augusto: gli concedettero, quindi, l'uso e il transito di tutta l'area che era compresa fra le vecchie costruzioni basiliane e la residenza restaurata dal Barbo. Cosciari rafforzò per prima cosa, con una spesa di quattrocento ducati, gli edifici e sull'intera area scoperta fece innalzare granaia e baracche, che vennero abolite e rase al suolo solo intorno al 1888.

Il destino della Casa divenne ancora più nefasto quando nel 1566 Pio V obbligò i Cavalieri a trasferirsi nella residenza all'Aventino e a rinunciare alla dimora forense. Quindi quest'ultima fu ceduta alla confraternita dell'Opera dei Catecumeni, i quali la cedettero a loro volta alle monache neofite domenicane della Santissima Annunziata. Tutto ciò insieme alla descrizione dello stato rovinoso nel quale la Casa cominciava già a versare è ben descritto nella bolla papale del 26 novem-



10. Particolare del fregio dipinto del salone centrale e della finestra per le arringhe, 1924 ca., Roma, Casa dei Cavalieri di Rodi

11. Particolare della loggia prima dei restauri, 1911, Roma, Casa dei Cavalieri di Rodi



bre 1566, che sancisce appunto il cambio di proprietà.

Ovviamente la trasformazione in convento comportò alcune laceranti modifiche che a soli cento anni dalla rinascita della Casa, la trasformarono in una “rovina vivente”.

Vennero creati dei solai che divisero in due tutta l'altezza della Casa, sia all'interno nel salone sia nella loggia esterna dove, inoltre, una colata di cemento chiuse tutte le arcate ricavandone delle stanzette private per le monache. Le pitture che abbellivano le pareti della loggia vennero in alcune parti stuccate e in altre sezioni rimosse completamente.

Fotografie inedite fino ad oggi e rinvenute dalla scrivente nel Gabinetto Nazionale Fotografico con sede a Roma, datate 1924 circa, forniscono una dimostrazione tangibile dei lavori eseguiti senza alcuna cura delle opere preesistenti e rimasti invariati fino ai primi anni del secolo scorso (figg. 10-11).



12. Lato corto esterno della loggia prima dei restauri, 1927-28, Roma, Casa dei Cavalieri di Rodi

Entrambe le fotografie degli interni raffigurano due sezioni del fregio decorativo che ornava quello che il Barbo aveva deciso dovesse diventare un maestoso salone d'onore. Quel tramezzo verticale che il cardinale aveva fatto rimuovere, per aumentare il senso di spaziosità e grandezza, viene ripristinato dalle monache. Nella fig. 12 si nota una parte di affresco, con il clipeo e lo stemma, e una porta sulla sinistra: è sicuramente la finestra, qui privata della sua natura trilobata, che era stata progettata per permettere di fare arringhe dall'alto.

In un'altra foto, sempre degli affreschi interni, si nota una testa di Cesare (fig. 13) confusa fra i rovinati resti probabilmente non sopravvissuta intatta ai restauri. Infatti dal confronto con una fotografia successiva della stessa area, risulta che la figura di imperatore non è stata salvata dai lavori di ripulitura ma i restauratori hanno comunque creduto necessario mantenerne la memoria tracciandone solo la sagoma.



13. Particolare del fregio dipinto del salone centrale: clipeo con testa di Cesare, 1924 ca., Roma, Casa dei Cavalieri di Rodi

Per quanto riguarda gli affreschi della loggia questi vennero, non si sa bene quando, coperti da una colata di stucco bianco e di certo questo non aiutò poi a riportarli in vista.

2.7. I lavori delle monache neofite domenicane della Santissima Annunziata

Le monache effettuarono lavori in due momenti: inizialmente, quando vi si insediarono nel 1566, con opere di assestamento affidate a BATTISTA ARRIGONI DA CARAVAGGIO e, successivamente, in un periodo compreso fra il 1623 e il 1644. Relativo a questo periodo è un documento rinvenuto dalla scrivente nell'Archivio di Stato di Roma, relativo anch'esso ai lavori effettuati dalle monache nelle prossimità della Casa e datato luglio 1637. Il documento ci riporta i conti dei lavori di scarpello effettuati dal MASTRO GIÒ. ANTONIO CATANI nel forno della Santissima Annunziata vicino alla Suburra. In esso vengono appuntati tutti i singoli lavori effettuati dall'artista come l'abbassamento di un'architrave di una finestra di marmo, o la costruzione della bocca della fornace in peperino e altre operazioni relative ad essa. In corrispondenza di questi, è schematicamente appuntato il relativo pagamento e, infine, la somma totale.

La Suburra era ai tempi di Augusto un quartiere popolare che era stato separato, tramite il muraglione di pietra gabina, dalla nuova costruzione del Foro. L'accesso al Foro avveniva a fianco del Tempio di Marte Ultore, attraverso l'arco in conci di travertino, chiamato successivamente "Arco dei Pantani". Negli anni la zona venne sovrastata di abitazioni, come ad esempio la Casa dei Cavalieri di Rodi che inglobò una parte del muraglione, tanto che ancor oggi se ne può rintracciare una parte nella così detta Sala della Loggetta.

Possiamo quindi ritenere plausibile che il documento si riferisca proprio al monastero delle monache, l'antica residenza dei Cavalieri di Rodi, che si trovava a pieno titolo nel quartiere della Suburra. Tutti i lavori vengono minuziosamente segnati e in nota a questi ultimi si fa testo ad un altro foglio dove altri lavori fatti nel "palazzo" sono stati eseguiti sempre dalla stessa mano d'opera. Essendo questo documento del 1637, è perfettamente compreso in quell'arco di tempo dove sappiamo l'ordine aveva commissionato anche altri lavori alla chiesetta dedicata all'Annunziata. Le opere in questione erano state commissionate a GAETANO LAPIS, MARCO TULLIO MONTANA, CRISTOFORO CASOLANI (Baglione).

2.8. I restauri effettuati a partire dal 1924

Le monache dell'Annunziata rimasero nella zona della Suburra fino al 1924 quando furono trasferite a causa degli scavi del Foro alla Madonna dei Monti. È proprio in questa data che iniziarono i lavori di restauro che già da tempo molti studiosi si erano augurati di intraprendere²¹.

Questo restauro, che fu più volte soggetto a dei “tira e molla” da parte delle istituzioni, riprese compiutamente solamente intorno agli anni '40, momento in cui il Governatorato diede inizio a dei lavori che portarono ad una seppur sommaria sistemazione della Casa.

I lavori ripresero con regolarità il 3 novembre del 1945 e vennero affidati all'architetto GUIDO FIORINI e ad AMLETO PAROLI, ANTONIO MARIO COLINI e CARLO PIETRANGELI²² che cercarono il più possibile di riportare alla luce gli affreschi sia interni che esterni, adottando un trattamento diverso per ognuno. Tentarono così con successo di rimettere in luce la perfetta osmosi fra gusto rinascimentale e sentimento classico che caratterizzava l'architettura della Casa.

Mi sembra quindi adeguato concludere con le parole di Silvia Danesi Squarzina che definisce la Casa dei Cavalieri di Rodi, nel miglior modo possibile, «una testimonianza del pragmatismo quattrocentesco per le rovine antiche²³».

NOTE

¹ J. Delaville Le Roulx, *Liste des grands prieurs de Rome etc*, nel vol. *Mélanges G. B. de Rossi*, Roma, 1892, p. 265. Ulteriori riferimenti si trovano in R. U. Montini, *L'ordine dei Cavalieri di Rodi al Foro di Augusto*, in “Capitolium”, 1955, p.335, n.2, e in G. Zippel, *Ricordi romani dei Cavalieri di Rodi*, in “Archivio Romani della Storia Patria”, 1921, p. 169.

² Zippel, *op. cit.*, p. 170.

³ Corrado Ricci in *Il Foro di Augusto e la Casa dei Cavalieri di Rodi*, Capitolium, 1930, p. 182 sostiene la coabitazione dei due ordini.

⁴ G. Fiorini, *La Casa dei Cavalieri di Rodi al Foro di Augusto*, Roma, 1951, p.15.

⁵ Montini nega quest'ipotesi in *op. cit.*, p.328.

⁶ L'ingresso è stato ripristinato con i lavori di restauro promossi nei primi decenni del secolo scorso.

⁷ C. Ricci, *op. cit.*, p. 26.

⁸ Il capitello composito ha i suoi modelli più antichi nell'arco di Tito e nel Battistero Lateranense.

Nell'ambito del Quattrocento romano lo si trova nel cortile di casa Mattei, nel chiostro di San Salvatore in Lauro, ma l'esemplare di più alta qualità si scorge sicuramente nella loggia di palazzo Piccolomini a Pienza, ad opera del Rossellino.

⁹ Il Barbo, come committente, sceglie di essere ricordato infatti in numerosi stemmi; alcuni scolpiti sugli stipiti dei portali che collegavano i vari ambienti interni ed esterni; altri affre-

scati, come si vedrà, nel mezzo della decorazione della loggia. I vari elementi connotanti lo stemma cardinalizio, come il galero, i cordoni terminanti da entrambe i lati con sei fiocchi e la croce astile del patriarcato d'Aquileia, sono correttamente presenti nelle loro rappresentazioni.

¹⁰ M. Uccella, *Palazzo Venezia, Paolo II e le fabbriche di San Marco*, Roma, 1980, p. 20.

¹¹ S. Danesi Squarzina, *La Casa dei Cavalieri di Rodi*, in *Roma centro ideale della cultura dell'antico*, Roma, 1989, p. 119.

¹² G. Fiorini, *op. cit.*, p. 64.

¹³ S. Danesi Squarzina, *op. cit.*, pp. 118-140.

¹⁴ G. Vasari, *Le vite [...] (1568)*, in ed. Lloyd Austriaco, 1862, p. 402.

¹⁵ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 116-117.

¹⁶ Vitruvio, *De Architectura*, VII, V, 2.

¹⁷ M. Calvesi, *Il gaio classicismo. Pinturicchio e Francesco Colonna nella Roma di Alessandro VI*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *op. cit.*, pp. 70-100.

¹⁸ S. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma: metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, 2012, pp.161-162.

¹⁹ I documenti sono un pagamento del 23 agosto 1504 e del 16 gennaio 1505 e il ricordato saldo del 1506.

²⁰ Generalmente il giovane viene interpretato come l'Aringhieri stesso, poiché venne ammesso a far parte dell'Ordine in giovane età.

²¹ Corrado Ricci nel 1911 aveva già proposto di liberare la zona dalle costruzioni che avevano nel corso del secolo deturpato la zona forense.

²² Per maggiori riferimenti sui restauri novecenteschi vedi G. Fiorini, *La Casa dei Cavalieri di Rodi al Foro d'Augusto*, Roma, 1951, p.15.

²³ S. Danesi Squarzina, *op. cit.*, p. 1.

Bibliografia stampati

CAVALLARO 2001

Anna Cavallaro, *La pittura rinascimentale a Roma da Martino V ad Alessandro VI (1420-1506)*, Roma, 2001.

COLONNA 2012

Stefano Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma: metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*, Roma, 2012.

DANESI SQUARZINA 1989

Silvia Danesi Squarzina, *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI 1417-1527*, Roma, 1989.

DELAVILLE LE ROULX 1892

Joseph Delaville Le Roulx, *Liste des grands prieurs de Rome etc*, nel vol. "Melanges" di De Rossi, Parigi, 1892.

- FIORINI 1951
Guido Fiorini, *La Casa dei Cavalieri di Rodi al Foro di Augusto*, Roma, 1951.
- MONTINI 1955
Renzo Umberto Montini, *L'Ordine dei Cavalieri di Rodi al Foro di Augusto*, in "Capitolium", Roma, 1955.
- PASCHINI 1959
Pio Paschini, *I Benefici ecclesiastici del cardinale Marco Barbo*, in Riv. Di storia della Chiesa in Italia, 1959.
- PASCHINI 1948
Id., *Il Carteggio fra il Card. Marco Barbo e Giovanni Lorenzi (1481-1490)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e Testi, vol. 137), 1948.
- RICCI 1930
Corrado Ricci, *Il Foro di Augusto e la Casa dei Cavalieri di Rodi*, in "Capitolium", Roma, 1930.
- Ricordi 1921
Ricordi romani dei Cavalieri di Rodi, a cura di Giuseppe Zippel, in "Archivio Romano della Storia Patria", 1921.
- TACCHELLA 2002
Lorenzo Tacchella, *Il veneziano Marco Barbo priore dei Giovanniti in Roma e promotore della preriforma cattolica nel Quattrocento*, Milano, 2002.
- TAJA 1750
Agostino Taja, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Opera postuma d'Agostino Taja Senese rivista e accresciuta da Fra Gioacchino Portocarrero*, Roma, 1750.

Foto n. 1 cortesia di Stefano Colonna

Foto nn. 2-6 cortesia di Alessia Dessì

Foto nn. 10-13 su concessione del MiBACT, ICCD, Gabinetto Nazionale Fotografico, Roma (C 10706; C 10698; E 12366; C 10705)

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 9 giugno 2013, n. 682

<http://www.bta.it/txt/ao/06/btao0682.html>

3. Vulcano tra il dio e la montagna: il passaggio linguistico dal mito alla scienza *Graziella BECATTI*

3.1. Premessa

Nella lingua moderna il termine “vulcano” viene usato correntemente per designare un monte ignivomo. Tuttavia esso non ha sempre avuto il suo contenuto semantico odierno tant’è vero che, ancora oggi, usiamo la stessa parola per evocare il dio Vulcano, l’antica divinità romana.

I dizionari etimologici danno un quadro molto generico del problema. Angelico Prati nel suo *Vocabolario etimologico italiano* riferisce: «s.m. scient., monte che da un’apertura getta lava e gas infiammati. Ant. Volcano. Testi toscani ant. anno *bocano*, *bolgano*. Da *Vulcanus* lat. Vulcano, dio del fuoco. Dal dio Vulcano fu tratto pure il termine scient. vulcanizzazione [...]»¹. Nel dizionario di Pianigiani, invece, la parola vulcano non viene nemmeno menzionata. Più preciso appare il *Dizionario etimologico Italiano* di Battisti e Alessio, che, in merito alle origini del nome, risale a riferimenti legati alla lingua etrusca: «*Vulcanus*, divinità mediterranea, cfr. l’etrusco *Velchans*, il retico *Velchanu* e il cretese *Welchanos* (soprannome di Giove) conservato nell’antico genovese borchia, inferno [...] port. *bulca_o*, nuvola tempestosa; fr. *boucan*, provens. *bolcan* [...]. Vulcano: (*bolcan*, *-ane*, a. 1596, Acosta-Gallucci; volcano, Oudin) m. monte ignivomo [...]. Prest. dal lat. *Vulcanus*. La voce si è diffusa probabilmente in Spagna e Portogallo (Bottari) 1733: *Montagne gettanti fuoco, che prima dà naviganti portoghesi, e poi comunemente da tutti Vulcani s’appellarono*»².

Per comprendere come si è arrivati alla nascita del termine in senso moderno vale la pena soffermarsi prima sull’origine antica del vocabolo. Il *Lessico Italiano* della Treccani, oltre ad una dettagliatissima descrizione scientifica del fenomeno, riferisce a proposito della figura mitologica di Vulcano quanto segue: «Il nome sembra riportare all’Etruria; secondo Varrone il culto di Vulcano fu introdotto a Roma da Tito Tazio; secondo un’altra tradizione il suo primo tempio è attribuito a Romolo. Comunque feste in suo onore, Vulcanalie, sono tra le più antiche

feste romane. In età storica appare già identificato con Efesto [...]»³. In riferimento al dio pagano, l'*Enciclopedia dell'arte classica* appare ancor più precisa: «Divinità romana del fuoco, identificata ufficialmente in seguito con il dio Efesto. Il nome viene ritenuto d'impronta etrusca, per quanto il suo corrispondente nel mondo etrusco non sia l'oscuro *Velchans* ma il dio *Sethlans*. [...] non sembra di poter stabilire alcun rapporto con il dio cretese della vegetazione *Velchanos* [...]. Vulcano appartiene indubbiamente allo strato più antico della religione romana [...]. Non ci sono pervenute immagini del dio che dovettero esistere e come attestate nella tradizione ma è raffigurato con gli elementi caratteristici di Efesto, un berretto conico e delle tenaglie. [...] Vulcano appartiene al numero delle grandi divinità dei *Selecti* di Varrone»⁴.

Per quanto ci è dato sapere dunque, in epoca antica, il termine vulcano pare si associ solamente alla divinità⁵, anche se non si conosce bene il significato della parola etrusca dalla quale deriverebbe il termine latino. Il passaggio intermedio tra le due culture italiche ci è, per ora, ignoto, sappiamo in compenso che il dio dei Greci, Efesto, era identificato dagli Etruschi con un personaggio diverso da quello dal quale deriva Vulcano. Sembrerebbe, pertanto, che questo termine sia servito unicamente a designare il nome della divinità. Si può ipotizzare che tra l'antico dio etrusco e l'originario dio del fuoco latino, Vulcano, si sia verificato un fenomeno di identificazione. Successivamente, in contatto con la cultura greca, Efesto ha contribuito ad arricchire la divinità locale. Non si potrebbe escludere, quindi, un processo di assimilazione tra vecchie potenze italiche e nuovi apporti esterni come già successo nel caso delle divinità della triade capitolina⁶.

Il fatto che non siano conosciute attestazioni antiche per designare il vulcano, data la scarsità di testi di cui disponiamo della letteratura latina, non esclude l'esistenza di un termine specifico. Rimane ora da capire come, nella lingua italiana, dal nome proprio di una divinità, si è arrivati al nome comune che designa il monte ignivomo. Riprendiamo in merito la testimonianza di Battisti e Alessio nel loro dizionario etimologico che, peraltro, viene riferita anche dal Tommaseo: «La voce si è diffusa probabilmente dalla Spagna e il Portogallo, G. Bottari, 1733. *Montagne gettanti fuoco, che prima dà naviganti portoghesi, e poi comunemente da tutti Vulcani s'appellarono*»⁷. Secondo questa attestazione, dunque, il termine in senso comune sarebbe nato nell'uso quotidiano tra il XVII ed il XVIII secolo. Tuttavia la situazione sembra profilarsi in maniera più complessa.

3.2. La conoscenza del vulcanismo nell'antichità

Fin dall'antichità gli autori latini e greci dimostrano di avere coscienza del vulcanismo. Si dimostra prezioso in merito lo studio compiuto da Alessandro Pagliara che ha raccolto un'antologia di testi antichi ed arabi inerenti la storia scientifica e mitologica delle Isole Eolie e della Sicilia⁸. Mettendo insieme gli scritti sull'argomento pare evidente che il fenomeno scientifico sia stato costante oggetto di attenzione: dal *De Mundo* di Aristotele a Polibio, da Strabone, Diodoro Siculo, Plinio il Vecchio, sino a Virgilio, che tratta l'argomento in poesia nel *Aetna*. Colpisce tuttavia il fatto che, nonostante si descrivano i fenomeni vulcanici con un'attenta precisione, non si usi mai un termine specifico per indicare il monte ignivomo. Per quanto riguarda il funzionamento del vulcanismo si rimane, infatti, nella maggior parte dei casi, ancorati alla falsa idea che esista un vento sotterraneo che alimenta del fuoco in superficie. Per designare il fenomeno ricorrono inoltre termini quali fuoco, eruzioni, fiamme, incendi, crateri, ma per l'insieme non si va oltre la denominazione generica di "monte" e si prende l'Etna come l'esemplificazione per eccellenza della manifestazione naturale. Se è vero che il Mongibello ha avuto anche il diritto di godere di una vera e propria storia poetica, esso non è l'unico monte ignivomo che viene preso in considerazione. Infatti, sia Stromboli che Vulcano sono citati a più riprese e quest'ultimo è oggetto di molta attenzione; si dice infatti dell'isola che è sacra al dio Vulcano dal quale ha ripreso il nome. È qui che si deve cercare la forma embrionale del nostro termine moderno anche se, al suo stadio antico, non si è ancora svegliato dal suo sonno mitologico.

Il passaggio ulteriore verso le lingue romanze moderne avviene tramite la cultura araba. La Sicilia è oggetto di conquista e può usufruire del sapere antico unito a quello dei saraceni. L'antologia di Pagliara permette ancora di compiere passi supplementari per la nostra questione riferendosi alla *Biblioteca Arabo-Sicula*, una raccolta di testi arabi curata da Michele Amari nel XIX secolo. Gli scritti cui si fa riferimento sono resoconti di viaggio ma anche lavori di natura scientifica dove trova spazio una descrizione del fenomeno vulcanico. Il primo che viene citato è Abu 'al Hasan, autore di Bagdad vissuto nella prima metà del X secolo. Secondo la traduzione di Amari nel testo *Prati e gemme* troviamo una consonanza con l'uso moderno della parola vulcano:

[...] *L'isola che si addimanda 'al Burkan è L'atimah (cratere) che erutta dé corpi ignei rassomiglianti ad uomini senza testa [...] Questo <vulcano> si addimanda ati-*

*mab della Sicilia; in esso però il filosofo Porfirio*⁹. (si tratta dell'episodio di Empe-
docle riferito da Strabone).

Il termine *Burkan* si riferisce al monte ignivomo il che rende gli Arabi
un anello fondamentale per l'evoluzione verso l'uso del vocabolo vul-
cano nel senso a noi più comune. Tuttavia, anche gli scrittori del mon-
do arabo non mostrano sempre di avere idee chiare in merito. Così
Abulfeda riferisce la nuova nomenclatura specificamente a luoghi sici-
liani e non al fenomeno in senso lato:

[...] *Rimpetto a Roma <s'innalzano> dal mare due alte montagne, nelle quali
perennemente apparisce fumo giorno e notte. Il nome della prima è Burkan, e quel
dell'altra Istanbri (Stromboli); i quali due vocaboli significano tuono e lampo. Ma
secondo lo Sarif 'al 'Idrisi (Ebdrisi), Burkan, è il nome di due montagne; l'una delle
quali in un'isola staccata <presso la costa> settentrionale della Sicilia, che non si
conosce al mondo <luogo> più terribile d'aspetto. Il secondo Burkan è proprio
nell'Isola di Sicilia [...]*¹⁰.

Sebbene non si faccia più riferimento qui al dio pagano, il termine
pare associarsi ad alcune componenti specificamente geografiche del
fenomeno senza coprire un significato complessivo. Persiste quasi un
rapporto di sinonimia tra il monte ed il *Burkan* e, a tal proposito, è par-
ticolarmemente interessante notare, nei racconti di vari autori, come gli
Arabi leghino il termine *Burkan* all'isola di Vulcano.

Rhalat 'al Kinani nel *Viaggio del Kinani* riferisce:

*A man dritta si vedevan in mare nove isolette [le Eolie] [...] due delle quali [Vul-
cano e Vulcanello] mandan fuoco perennemente. [...] Questo è il noto <fenomeno
del> vulcano [...]*¹¹.

Muhtasir Gigrafiah nel *Compendio di geografia*:

*In Sicilia è il celebre vulcano, in un isolotto delle parti di Messina [...]*¹².

Nihayat ne *Il sommo sforzo di chi conosce le varie parti dell'erudizio-
ne* (seconda metà XII sec.):

*In quest'isola, e, secondo alcuni, in un'isola adiacente ad essa, è il vulcano, ossia il
cratere dal quale escono dei corpi simili a quello dell'uomo, ma senza testa umana
(pietra pomice) [...]*¹³.

Masalik in *Escursioni della vista su i reami e le capitali* (XIV sec):

*Isola di Burkan (Vulcano). Essa non è grande. Avvi un monte, nel quale a volte arde
un gran fuoco, e vi si sente a quando a quando un rombo come di tuono che mugghi*¹⁴.

Sembrirebbe pertanto che gli Arabi, avendo incontrato sul loro cam-
mino l'isola di Vulcano, abbiano creato un accavallamento di signifi-
cati rendendo l'isola l'antonomasia del fenomeno naturale trasformando-
lo in un secondo momento in un termine dal significato più generale.

La derivazione araba del termine *Burkan* dal latino Vulcano sembra chiara con un noto fenomeno di sostituzione della consonante B alla semiconsonante V.

3.3. Il nome vulcano nell'idioma italiano

Rimane ora da stabilire qual è stato il momento in cui il nome vulcano ha rivestito i suoi panni moderni nell'idioma italiano e quali sono stati i passaggi ad esso connessi.

Ricordiamo che uno dei primi scritti della letteratura italiana in volgare è proprio un testo scientifico ovvero *Della composizione del Mondo* di Restoro d'Arezzo datata attorno al 1282. Basandosi su conoscenze antiche ed osservazioni naturalistiche annesse, l'autore illustra la creazione del mondo in lingua volgare facendo uso di forme dialettali tipicamente aretine¹⁵. Nei problemi affrontati da Restoro non manca la spiegazione dei fenomeni vulcanici che alimentano il fuoco sotterraneo ma, per descrivere questa manifestazione naturale, non viene mai utilizzato il termine vulcano.

Nella definizione del Dizionario Etimologico di Battisti e Alessio si cita: «il retico *Velchanu* e il cretese *Welchanos* (soprannome di Giove) conservato nell'antico genovese borchia, inferno [...] port. *bulca_o*, nuvola tempestosa; fr. *boucan*, provens. *bolcan* [...]. Vulcano: (*bolcan*, -*ane*, a. 1596, Acosta-Gallucci; *volcano*, Oudin) m. monte ignivomo [...]»¹⁶. Sembrerebbe che il genovese ed il provenzale abbiano subito l'influenza dell'arabo anche se troviamo una variazione nell'uso della liquida L al posto della palatale R. Stesso discorso si può fare per i termini *bocano* o *bolgano* del toscano antico. Il significato tuttavia continua ad essere molteplice e si connette ad immagini suggestive quale può essere quella dell'inferno. Nella *Historia natural y moral de las Indias*, Acosta e Gallucci nel 1596 si mostrano ancora pienamente connessi alla naturale interpenetrazione culturale che la penisola iberica ha avuto col mondo arabo.

3.3.1. “L'atto di nascita” del nome comune

Lo studioso Michel Bastiaensen ha ritenuto che fosse possibile risalire ad un documento, che equivarrebbe ad un vero e proprio atto di nascita della parola vulcano in senso moderno nelle lingue romanze, precedente al 1596. «Volcan est un de ces rares mots à avoir la chance

de posséder un acte de naissance: dans son sens moderne, il apparaît le 28 juillet 1524 sous la plume de Pedro de Alvaredo, dans un rapport adressé au Guatémala. D'autre part, s'il est vrai qu'il est utilisé comme nom commun, *sans aucune explication ni comparaison* par d'autres espagnols et plus tard les italiens du XVI^e siècle, il ne s'imposera toutefois de manière plus ou moins définitive dans les langues européennes qu'à partir de 1650 environ, grâce à l'ouvrage de Varenius»¹⁷. Questo resoconto di viaggio segnerebbe la fine dell'ambiguità linguistica. Eppure in Italia si può rintracciare, a mio avviso, un uso del termine vulcano in senso comune in uno scritto ancora precedente: l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna. Pubblicata nel 1499, quest'opera costituisce un testo denso di descrizioni con costanti riferimenti ad un materiale erudito e raffinato ovvero il risultato di una cultura legata ad un ambiente estremamente complesso e sapiente dell'Umanesimo italiano maturo. Ed è proprio fra queste pagine che ritroviamo un passaggio chiave per l'oggetto del nostro studio:

*Amore, nel mio contaminato infecto et inquinatissimo core delle sue morbide qualitate essendo disconsciamente salito invasore, più urente dispiacevolecia usoe che non il meridionale Ethon di Phoebos agli freschi floruli et mollicule piante et herbu-
le, il quale immoderatamente più lo arde che lo insaziabile vulcano Ethna*¹⁸.

Secondo quanto emerge dal testo, sembra che l'autore utilizzi già il termine vulcano in senso comune. Marco Ariani e Mino Gabriele nell'introduzione al testo del Poliphilo sottolineano significativamente la molteplicità dei riferimenti dell'autore e la sua conoscenza di informazioni arabe: «Da uno scavo delle fonti [...] emerge [...] una cultura umanistica raffinata, plurilinguistica (latino, volgare letterario, greco, lingue artificiali, come il poliflesco e i geroglifici, qualche non banale nozione di arabo e di ebraico), in gran parte di prima mano per quanto riguarda le fonti filosofiche e sapienziali, ma non solo [...]»¹⁹.

In altre parti dell'opera, il nome Vulcano in senso mitologico viene citato più volte, come pure il nome proprio dell'Etna; pertanto, l'autore mostrerebbe di essere già cosciente della nuova varietà semantica della parola. Da questa testimonianza è possibile desumere che, in Italia, anche prima del resoconto di Pedro de Alvaredo, in ambiente erudito e colto si applicava già l'accezione modificata del termine di cui qui si rintraccerebbe uno dei primi usi. L'italiano usato da Colonna sembra voler superare la base popolare del volgare; esso è reso più aulico attraverso una lingua che si compiace di riferimenti eruditi. Pertanto il vocabolo arabo *Burkan* è lasciato da parte per far riferimento invece alla matrice

latina vulcano secondo una nuova accezione tutta moderna. Il Quattrocento, anche se nelle sue ultime propaggini, porta con sé il bagaglio denso ed estremamente erudito dell'Umanesimo, intriso di riferimenti all'antico ma anche proiettato verso nuovi modi di riferirsi alla realtà naturale e di celebrarla. Sarebbe proprio questo il momento della nascita del nome vulcano nella sua accezione comune.

3.3.2. La tradizione delle immagini poetiche e il senso del vocabolo

È senz'altro interessante inquadrare questo fenomeno nel contesto di quanto viene scritto prima e durante lo stesso periodo. A questo scopo, prendiamo in esame l'opera di tre autori significativi: Francesco Petrarca, Pietro Bembo e il nostro Francesco Colonna. La scelta di questo trio è dettata dal particolare interesse che ricaviamo accostando alcuni dei loro scritti dal punto di vista dell'evoluzione semantica del termine vulcano. È altresì utile affrontare l'aspetto tematico associato al monte ignivomo per ogni caso preso in considerazione; tracciando un rapido riferimento all'aspetto immaginifico dello sfruttamento letterario del vulcano sarà, infatti, più semplice avere una visione generale che permetta di accostare i testi paragonandoli dal punto di vista esclusivamente linguistico.

3.3.2.1. Francesco Petrarca

Nel *Canzoniere* di Petrarca, redatto tra il 1335 e la morte del poeta nel 1374, i sonetti incentrati sulla figura della donna amata, Laura, mostrano il tormento di un'anima divisa tra la sua profonda attrazione per la realtà terrena e l'anelito verso la dimensione celeste. La prospettiva dello sfruttamento del vulcano in Petrarca è ancora prettamente mitologica. Riprende perciò l'immagine del dio Vulcano, pur non nominandolo sempre direttamente. Ci si affida qui alla consuetudine letteraria che usa la figura del fabbro divino nascosto in Mongibello, ovvero l'Etna. Senza nessuna innovazione particolare, il vulcano è la personificazione della divinità così come l'immagine del luogo specifico della fucina dove si forgiavano le armi di Giove.

XLII

*Ma poi che 'l dolce riso umile e pieno
Più non asconde sue bellezze nove,
Le braccia a la fucina indarno move*

*L'antiquissimo fabbro ciciliano;
Ch'a Giove tolte son l'arme di mano
Temprate in Mogibello a tutte prove
[...]²⁰*

Il tema che spinge Petrarca a servirsi dei procedimenti quali la personificazione ed il simbolo associati al fenomeno naturale non è altri che quello erotico. Di fronte all'essere amato tutte le forze più violente della natura rimangono impotenti. L'invocazione dello stupore e dell'immobilità dovute alla forza d'amore sono potenziate dall'utilizzo della figura divina. La bellezza e la passione che la donna amata ispirano sono capaci persino di fermare gli dei come possiamo vedere nel sonetto XLI dove la figura di Vulcano viene esplicitamente menzionata.

XLI
*Quando dal proprio sito si remove
L'arbor ch'amò già Phebo in corpo umano,
Sospira e suda a l'opera Vulcano
Per rinfrescar l'aspre saette a Giove;
Il qual or ton, or nevica, e or piove,
Senza onorar più Cesare che Giano;
La terra piange, e l'sol ci sta lontano
Ché la sua cara amica ved'altrove.
[...]²¹*

Sembra interessante citare in questo frangente anche un passaggio del *Trionfo della Fama* dello stesso Petrarca dove il riferimento al vulcano fa eco alla tradizione che descrive Plinio vittima della sua curiosità²²:

*Mentr'io mirava, subito hebbi scorto
Quel Plinio Veronese suo vicino,
A scriver, a morir poco accorto.*

Il monte ignivomo, qui il Vesuvio in particolare, si collega, per l'autore, alla figura di antichi intelletti che si spinsero troppo oltre nella loro osservazione del fenomeno fino ad andare incontro alla morte. In qualche modo il poeta è affascinato da quella che Bachelard ha descritto come sindrome di Empedocle: la ricerca dell'oblio e della purificazione attraverso il fuoco del vulcano²³.

3.3.2.2. Il *De Aetna* di Pietro Bembo

Con il *De Aetna* di Bembo siamo nel 1496 ed è uno scritto profondamente legato alla tradizione del Quattrocento. Sotto forma di dialogo,

il poeta racconta al padre la sua ascesa del monte Etna durante un viaggio in Sicilia. È un esercizio di bella prosa latina, con riferimento a Poliziano e a Plinio, che propone una narrazione scientifica con spirito enciclopedico ed erudito. La descrizione del vulcano è esatta e precisa, il che include questo testo in un genere che potremmo definire più propriamente scientifico che poetico. Bembo, dunque, evoca il monte ignivomo senza il mezzo della personificazione, è un esempio di letteratura che si riferisce al luogo in quanto tale. Tuttavia, evocando la sua esperienza legata all'Etna, l'autore fa una cronaca che assume anche le sembianze di un'allegoria: il viaggio attraverso un cammino difficile che porta ad una maturazione interiore.

3.3.2.3. L'*Hypnerotomachia Poliphili*

L'*Hypnerotomachia Poliphili* è anch'essa profondamente ancorata allo spirito quattrocentesco e vi si ritrova l'accezione del termine vulcano con riferimento alla figura mitologica del dio pagano (figg. 1 e 2).

Et facta sei, omé infoelice, indebitamente contra me crudele et più irritabile expultrice di omni mio bene, quale se fosti da me nocivamente laesa, come Iunone agli Troiani cum magna irascientia persegunte, più noxiamente a mi infesta che gli britannici lapilli alle mellificante ape, et più pugnace contraria et più indifferente dal mio volere che la infesta Thetis a Vulcano [...] ²⁴.

L'immagine del monte di fuoco si associa qui all'idea dell'Averno che peraltro ricorda anche Dante. Altrove nel testo, inoltre, Colonna descrive i luoghi infernali servendosi di rappresentazioni quali crateri colmi di lava o fiumi incandescenti.

Oltre questi pendicei et putrei saxi, per quella divisione tra uno et l'altro si dimostrava intro essere tutto ardesciente loco di foco pieno di ignite et volante scintille et come faville cadente, quali densissimi atomi negli radii solari crepitanti per le fiammem fincto soleremente et uno ignito laco bulliente, et molti spiramenti extuarii per li saxi apparendo; [...] ²⁵

Queste figurazioni vulcaniche sono perciò associate all'Inferno ed alle sue orride visioni di fuoco e lava anche se, più amenamente, questa immagine si connette anche al classico tormento amoroso che abbiamo già trovato in Petrarca. La fenomenologia erotica si copre del velo della metafora servendosi della focosa attività vulcanica.

Et il conquassato et contaminato pecto mio più cum frequentato et importuno palpitato era percosso dal vivace et terriculato core che il sollicito Vulcano gli tremendi fulguri dil tonitruale et fulminatore Iove fabbricante percute, dure et di lungi pili, qual siloni. [...] ²⁶.

TRIVMPHVS



ee ligetur alla fistula tubale, Gli altri due cū ueterrimi cornibici con-
coordi ciascuno & cum gli instrumeti delle Equitante nymphie.

Sotto lequale triūphale ferughe era lazide nel modinullo, Nelqle gli
rotali radii erano infixi, delaniamento Balustico, gracilisceti teposa
negli mucronati labij cum uno pomulo alla circunferentia. Elquale
Polo era di finissimo & ponderoso oro, repadiante el rodicabile cragi-
ne, & lo incēdioso Vulcano, della uirtute & pace exiale ueneno. Sum-
mamente dagli festigiani celebrato, cum moderate, & repentine

riolutiōe intorno saltanti, cum solemnissimi plausi, cum
gli habiti cincti di fasceole uolitante, Erle sedente so-
pra gli trahenti centiuri. La Sancta czagione,

& diuino mysterio, in uoce cōfone & car-
mini canzionali cum extre

ma exultatione amo-
rosamente lauda-

uano.

**
*

...

1. Uno dei riferimenti alla parola Vulcano presenti nell'*Hypnerotomachia Poliphili*, editio princeps, Venezia, Aldo Manuzio Sr., 1499

Sotto lequale triūphale seiughe era laxide nel meditulo, Nelq̄le gli
 rotali radii erano infixi, deliniamento, Balustico, graciliscanti seposa
 negli mucronati labii cum uno pomulo alla circumferentia. Elquale
 Polo era di finissimo & ponderoso oro, repudiante el rodicabile erugi-
 ne, & lo'incédioso Vulcano, della uirtute & pace exitiale ueneno. Sum-
 mamente dagli festigianti celebrato, cum moderate, & repentine
 riuolutiōe intorno faltanti, cum solemnissimi plausi, cum
 gli habiti cincti di fasceole uolitante, Et le sedente so-
 pra gli trahenti centauri. La Sancta cagione,
 & diuino mysterio, in uoce cōfone & car-
 mini cancionali cum extre-
 ma exultatione amo-
 rosamente lauda

2. Particolare della figura precedente

È evidente che Colonna si riferisce all'uso letterario tradizionale che si collega, attraverso tutta una rete tematica e simbolica, alla figura del monte ignivomo. Tuttavia è proprio nell'*Hypnerotomachia* che sembra compiersi il passo semantico assente nelle opere che le sono temporalmente vicine. Il *Canzoniere di Petrarca* si serve dell'immagine del vulcano secondo varie accezioni ma il vocabolo, come abbiamo visto, rimane legato solo alla tradizione mitologica. Trattandosi di poesia, possiamo concedere alla necessità lirica l'uso della parola in senso classico dando all'autore il beneficio del dubbio della conoscenza del termine in senso moderno.

Il *De Aetna* di Bembo scritto in latino, pur regalandoci frequenti descrizioni estremamente scrupolose per non dire quasi "scientifiche", in nessun caso usa un vocabolo specifico volto a designare il monte ignivomo. Egli, anzi, allinea un repertorio linguistico variegato dei termini che vengono tradizionalmente usati dalla letteratura latina per parlare del fenomeno naturale.

[...] *sed alvum sibi intus paulatim astringere altenus, quo ad in medio ad evomen-
 da montis incrementa satis amplo ore foraminatur; tum esse in summa montis corona
 parvum tramitem, ubi pedes firmentur; es eo si qui declina viri, aut in craterem, obrui,
 aut e monte deturbari; stetit tamen se ibi tam diu, quo in barathrum exploraret;
 eructasse tum montem magno strepore incendia caliginosa et perurentes petra supra*

os quantum sagitta quis mitteret, velo e ampius insurgentes; atque eum, veluti corpus vivens, non perflasse semper; sede missa semel anima cessasse diutule, dum respiraret; tum se copiam intuendi habuisse quae vellet; mox eiectasse iterum at que iterum pari intervallo usquequaque; interea ingemere intus cavernas auditas, itremere etiam intruis montem pedibus magno et formidoloso iis, qui aderent horrore [...]»²⁷.

Bembo non sembra possedere, per lo meno in latino, una parola specifica per designare il vulcano. Esso, pertanto, sarà evocato tramite sinne-doché con termini come *craterem* o *verticem*, con vocaboli generici come *mons*, o ancora, per antonomasia, tramite la figura dell'Etna.

Il latino "conservatore" della fine del Quattrocento, quindi, non attribuisce alla parola vulcano un senso moderno. Per quanto riguarda la lingua volgare, non possiamo sapere come fosse la situazione nell'uso parlato, ma quel che possiamo supporre è che nasca in questo periodo storico la coscienza della nuova accezione del termine che si estenderà più tardi alla maggioranza dei soggetti parlanti di uno stesso gruppo.

Nell'*Hypnerotomachia Poliphili* si mischiano i vari significati della parola Vulcano. Abbiamo, infatti, visto come l'autore la impieghi non solo per nominare il dio della mitologia classica ma anche specificamente il monte ignivomo, mostrandosi cosciente del nuovo senso del termine che viene associato all'Etna.

[...] *l'ardente monte Etna* [...] ²⁸

[...] *lo insaziabile vulcano Ethna* [...] ²⁹

[...] *contraria e più differente dal mio volere che la infesta Thetis a Vulcano* [...] ³⁰

3.4. La traslazione semantica del termine vulcano

Nell'opera del Colonna sembra già avvenuto il fenomeno di *Traslazione*, ossia il mutamento semantico dovuto a traslazioni di significato³¹. Secondo Migliorini, infatti, « [...] il processo è sempre il medesimo: l'innovazione parte da uno, o più, talvolta da alcuni individui singoli, i quali parlando si rivolgono ad un gruppo più o meno ristretto di persone, da cui fanno di poter essere intesi; questo gruppo imita dapprima (per un tempo che può essere breve o lungo) l'innovazione, ripetendo più o meno consciamente il processo psicologico per cui nacque; e poi da questo primo gruppo l'innovazione passa ad un gruppo maggiore, che se ne impadronisce affatto ignaro di quel processo»³². Sarebbe proprio che, nel caso del termine che ci interessa, questo fenomeno si sia verificato alla fine del Quattrocento. È altresì importan-

te notare che l'*Hypnerotomachia* si rivolgeva ad un pubblico, sicuramente selezionato e ridotto, ma comunque ad un gruppo fruitore dell'opera. Gli *spostamenti di significato* che hanno determinato la nascita di nuovi termini hanno coinvolto il nostro vulcano che entra così a far parte dei nomi propri che hanno subito una *nominazione* ed una *personalizzazione* di "tipo A" che, per Migliorini, corrisponde ad un'allusione ad un'individualità determinata, cioè il caso in cui il nome viene scelto per il significato che ha potuto assumere in quanto attribuito ad un certo individuo³³.

Potrebbe essere avvenuto in questo modo il passaggio dalla nomenclatura del dio al termine comune, tuttavia, è interessante notare che questa parola ha subito un curioso itinerario semantico. Infatti, se consideriamo che il mito di Vulcano nasce per descrivere un fenomeno che si giudica così straordinario tanto da commentarlo attraverso la sovrapposizione di un potere divino, assistiamo, nel Rinascimento, ad un ridimensionamento linguistico del fatto naturale attraverso l'apporto esterno dell'arabo. Possiamo dire che il nostro vocabolo è passato da uno stadio embrionale di semplice manifestazione fisica ad una struttura immaginifica complessa per poi sdoppiarsi e riprendere anche il significato asciutto di monte ignivomo. In un certo senso, l'evoluzione linguistica del termine "vulcano" esemplifica lo specchio del cambiamento dello spirito e della conoscenza dell'umanità attraverso la storia.

NOTE

¹ PRATI 1980, *s.v.* Vulcano.

² BATTISTI, ALESSIO 1975 *s.v.* Vulcano.

³ LESSICO 1981 *s.v.* Vulcano.

⁴ PARIBENI 1966, pp. 1207-1208.

⁵ HORNBLLOWER, SPAWFORTH 1966, *s.v.* *Volcanus, Fire*.

⁶ MONTANARI 1976.

⁷ BATTISTI, ALESSIO 1975, *s.v.* Vulcano.

⁸ PAGLIARA 1985, pp. 1-131. Tengo in particolar modo a ringraziare per la segnalazione di questo prezioso riferimento il professor Giovanni Colonna che, attraverso la generosa intermediazione del professor Stefano Colonna ha avuto la gentilezza di leggere questo lavoro.

⁹ PAGLIARA 1985, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ PAGLIARA 1985 p. 27.

¹² PAGLIARA 1985 p. 29.

¹³ PAGLIARA 1985 p. 29.

¹⁴ PAGLIARA 1985 p. 29.

¹⁵ MOTTANA 1999, pp. 133-229.

¹⁶ BATTISTI, ALESSIO 1975, *s.v.* Vulcano.

¹⁷ BASTIAENSEN 1996, p. 365. Colgo questa occasione per ringraziare il professor Bastiaen-

sen che mi ha instradata verso questa ricerca seguendomi nella relazione della mia tesi di laurea in filologia.

- ¹⁸ COLONNA 1980, p. 431.
¹⁹ COLONNA 2004, pp. 86-88.
²⁰ PETRARCA 1963, p. 443.
²¹ PETRARCA 1963, p. 442.
²² BASTIAENSEN 2001, pp. 6-7.
²³ BACHELARD 1965, p. 22.
²⁴ COLONNA 1980, p. 447.
²⁵ COLONNA 1980, p. 243.
²⁶ COLONNA 1980, p. 402.
²⁷ BEMBO 1981, p. 50.
²⁸ COLONNA 1980, p. 266.
²⁹ COLONNA 1980, p. 431.
³⁰ COLONNA 1980, p. 447.
³¹ MIGLIORINI 1968, p. 86.
³² MIGLIORINI 1968, p. 75.
³³ MIGLIORINI 1968, p. 316.

Dattiloscritto

BECATTI GR. 2004

Becatti Gr., *Le maschere del vulcano nella letteratura italiana. Tentativo di sintesi degli aspetti semantici, tematici ed immaginifici dello sfruttamento letterario del monte ignivomo*, tesi di laurea, Université Libre de Bruxelles, 2004.

Bibliografia stampati

AMARI 1880

Amari M., *Biblioteca Arabo-Sicula*, Voll. 1 e 2, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1880, 1881.

BACHELARD 1961

Bachelard G., *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

BACHELARD 1965

Id., *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris, 1965.

BACHELARD 1998

Id., *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

BASTIAENSEN 1996

Bastiaensen M., *Voyageurs de la Renaissance et phénomènes volcaniques en Italie* in *Annali d'italianistica* n° 14, Luigi Monga editore, 1996, pp. 363-397.

BASTIAENSEN 2001

Id., *Volcan écrit et volcan décrit: le Vésuve chez Piggius et Schottus* in *Figuration*

- du volcan à la Renaissance*, acte du colloque International du Centre d'Etudes sur les Réformes, l'Humanisme et l'Age classique de l'Université Blaise Pascal, par Dominique Bertrand, Honoré Champion Editeur, 2001, pp. 65-73.
- BATTISTI, D'ALESSIO 1975
Battisti C., D'Alessio G., *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, G. Barbera editore, 1975.
- BEMBO 1981
Bembo P., *De Aetna*, a cura di Marcello Caparezza e Leonardo Sciascia, traduzione di Vittorio Enzo, Palermo, Sellerio, (1496) 1981.
- CAMASSA 1984
Camassa G., *Sull'origine e le funzioni del culto di Vulcano* in Rivista Storica Italiana, Edizioni Scientifiche Italiane fascicolo III, Napoli, 1984, pag 811-855.
- CAPDEVILLE 1995
Capdeville G., *Volcanus. Recherches comparatistes sur les origine du culte de Vulcain*, Rome, Bibliothèque des écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1995.
- COLONNA F. 1980
Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi vol. I-II, Padova, Editrice Antenore, (1499) 1980.
- COLONNA F. 2004
Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano, Adelphi Edizioni, (1499) 2004.
- DU CHANGE 1981-1982
Du Change Ch., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, A. Forni, Bologna, 1981-1982.
- FORCELLINI 1940
Forcellini E., *Lexicon totius latinitatis*, Bologna, 1940.
- GESNERI 2006
Gesneri I.M., *Novus Linguae Latinae Thesaurus*, Napoli, Scuola pitagorica editrice, 2006.
- HORNBLLOWER, SPAWFORTH 1996
Hornblower S., Spawforth A., *The Oxford Classical dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
- Lessico 1981
Lessico Universale Italiano, Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1981.
- JESI 1968
Jesi F., *Letteratura e mito*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1968.
- MALATO 1991-1997
Malato E., *Bibliografia generale della lingua e della letteratura italiana*, Roma, Salerno editrice, 1991-1997.
- MALATO 1998
Id., *Storia della letteratura italiana*, Roma, Salerno editrice, 1998.
- MARCHESE 1992
Marchese A., *Storia intertestuale della letteratura italiana. Il Duecento, il Trecento*

- to e il Quattrocento dal Medioevo all'Umanesimo, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1992.
- MIGLIORINI 1968
Migliorini B., *Dal nome proprio al nome comune*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1968.
- MONTANARI 1976
Montanari E., *Roma. Momenti di una presa di coscienza*, Roma, Bulzoni editore, 1976.
- MOTTANA 1999
Mottana A., *Oggetti e concetti inerenti le scienze mineralogiche* ne della "Composizione del mondo e le sue Cascioni di Restoro d'Arezzo", Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 133-229.
- MORINO 1976
Morino A. a cura di, *Restoro d'Arezzo, la composizione del mondo con le sue cascioni*, Firenze, Accademia della Crusca, 1976.
- PAGLIARA 1985
Pagliara A., *Meligunis Lipara vol VIII*, in "Gli Eoli e l'inizio dell'eta del bronzo nelle isole Eolie e nell'Italia meridionale. Archeologia e leggende", Luigi Bernabo Brea, Istituto Universitario Orientale Dipartimento del mondo classico e del mediterraneo antico, Napoli, 1985, pp. 1-131.
- PARIBENI 1966
Paribeni E., *Vulcano* in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. VII, Roma, Treccani, Istituto Poligrafico dello Stato, 1966, pp. 1207-1208.
- PETRARCA 1963
Petrarca F., *Le rime di Francesco Petrarca*, a cura di Nicola Zingarelli, Bologna, Zanichelli, 1963.
- PIANIGIANI 1991
Pianigiani O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Genova, Ed. Polaris, 1991.
- PRATI 1970
Prati A., *Vocabolario etimologico italiano*, Milano, Garzanti, 1970.
- QUICHERAT, CHATELAIN 1967
Quicherat L., Chatelain E., *Thesaurus poeticus linguae latinae*, Hildesheim, G. Olms, 1967.
- RESTORO 1991
Restoro d'Arezzo, *uno scienziato del Duecento*, Arezzo, Angelo Tafi, Azienda di promozione turistica, 1991.
- TOMMASEO, BELLINI 1874
Tommaseo, Bellini, *Dizionario italiano*, Dalla società l'unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1874.

4. Nuova luce sugli affreschi dell'Appartamento Borgia in Vaticano

Alessandra MASULLO

4.1. Premessa

Nel 1420, quando la sede papale da Avignone venne trasferita nuovamente a Roma per opera di papa Martino V, la città versava in una situazione non facile dal punto di vista socio-politico-economico e il popolo si trovava in una condizione di degrado e arretratezza.

Si avvertiva quindi forte il bisogno di ripristinare i modelli culturali dell'antichità classica concludendo, così, l'era medievale e compiendo la grande trasformazione dell'Europa cui si dà il nome di Rinascimento. Ma considerare questa fresca corrente solo come una rinascita dell'antico è una veduta non molto lungimirante, perché essa rappresentò l'integrale riforma della civiltà umana in Occidente.

Con la reintegrazione dei modelli classici rinvennero, di conseguenza, tutti i miti e le culture pagane di cui gli stessi riferimenti antichi erano pienamente intrisi. Il Cristianesimo si trovò così di fronte ad una vasta schiera di letterati che scardinavano i dogmi delle fedi e mettevano in discussione le teorie filosofiche sulle origini del mondo, sull'immortalità dell'anima e sulla natura che governa tutte le cose.

Al ciclone umanista partecipò attivamente Giulio Pomponio Leto il quale, dopo la fondazione dell'Accademia Romana cui prese parte il maggior numero dei letterati e filosofi del Quattrocento, venne processato con l'accusa di aver mosso pesanti critiche nei confronti della Chiesa.

La cultura umanistica, vera rivoluzione del pensiero e dell'opinione, recava in sé elementi riformatori disprezzando i dogmi, distruggendo la fede nelle autorità, dissolvendo con la sua critica le tradizioni e le invenzioni clericali del Medioevo. L'Umanesimo volgeva le spalle all'ideale cristiano, cui opponeva il culto dell'uomo, con le sue capacità e le sue risorse; era la prima affermazione aperta del libero pensiero emancipatosi dalla Chiesa, la prima aperta frattura nell'unità del principio spirituale e della concezione cristiana del mondo.

Gli umanisti, d'altro canto, dopo i numerosi ostacoli posti dalle autorità cristiane, accettarono una condivisione del Cristianesimo a patto che essa assumesse le particolari caratteristiche di quell'antichità classica in cui gli accademici romani andavano rifugiandosi, con lo scopo di confutare e ripristinare monumenti, leggi e consuetudini propri dell'antica città di Roma.

Intanto la Chiesa affermava il suo potere temporale sulla città promuovendo il rinnovamento degli edifici pericolanti e ormai obsoleti, all'interno dei quali si svolgeva la vita politica economica e culturale: alcuni fra i più importanti umanisti ed artisti del tempo, trasferitisi a Roma, parteciparono attivamente al programma di ricostruzione promosso dai pontefici e dai loro cardinali.

Risulta chiara quindi la benevolenza di Sisto IV e del successivo papa Alessandro VI nell'agevolare l'attività culturale degli accademici e nel favorire il rinnovamento sociale e politico di Roma.

4.2. La decorazione della *Sala dei Santi* in Vaticano

A BERNARDINO DI BETTO venne commissionata da parte di papa ALESSANDRO BORGIA la decorazione del suo Appartamento nel Palazzo Vaticano. È oggetto di interesse e studio in quest'ultimo la decorazione della *Sala dei Santi* per i suoi contenuti iconografici di matrice pagana in cui il mito di Iside e Osiride si mescola alla rappresentazione di alcuni Santi, probabilmente cari al Papa stesso, e all'esaltazione dell'emblema borgiano.

Il nome di questa sala è legato alle immagini dipinte nelle lunette sebbene, in verità, solo quattro di esse includano scene della vita dei Santi. Vi sono raffigurati Santa Elisabetta, madre di Giovanni, ritratta nella scena della *Visitazione* e *Susanna e i vecchioni* che raffigurano, rispettivamente, scene del Nuovo e del Vecchio Testamento; *Sant'Antonio* e *San Paolo*, i due eremiti del deserto egiziano; *Santa Caterina d'Alessandria*, *Santa Barbara* e *San Sebastiano*.

Le immagini delle lunette presentano problemi iconografici legati alla scelta inusuale dei soggetti e alla loro sequenza e anche per il Saxl, la serie risultò insolita: Susanna si trovava molto raramente nelle rappresentazioni artistiche e nessun giorno degli altri Santi corrispondeva a qualche particolare data della vita del papa.

La Cieri Via nota una descrizione, da parte del Saxl, poco convincente riguardo il significato dei Santi¹. La soluzione ipotetica del Saxl è

che forse i *Santi* rappresentano le *Sette Virtù*: la *Visitazione* potrebbe rappresentare la *Speranza*, *Sant'Antonio che sconfigge i demoni* la *Fede*, *San Paolo che divide il pane* la *Carità*, *Santa Caterina che sconfigge i filosofi* la *Prudenza*, *Santa Barbara e la sua torre* la *Fortezza*, *Susanna assolta dalle false accuse* la *Giustizia*, mentre *San Sebastiano* dovrebbe rappresentare la *Temperanza*. Se la soluzione esatta è in questa direzione, il programma generale dell'Appartamento Borgia rientrerebbe quasi completamente nella tradizione enciclopedica medievale.

Eppure non esiste nessun'altra opera in cui il paganesimo e l'orgoglio individuale abbiano potuto manifestarsi con tanta palese nettezza come nell'Appartamento Borgia, a partire dalla costante e quasi "nauseante" presenza degli emblemi di Alessandro VI.

I Borgia erano una famiglia in cui attraverso un legame matrimoniale scorreva il sangue dei re d'Aragona, per cui Alessandro adottò un emblema trecentesco della sua famiglia con le due corone d'Aragona una rivolta verso l'alto e l'altra rivolta verso il basso². Questa doppia corona è abbastanza strana come emblema di un pontefice, incoronato con la triplice corona di San Pietro. Ma Alessandro VI aggiunse all'emblema aragonese un tratto nuovo: dei raggi emanano verso il basso dalla corona inferiore, quasi a voler dire che il papa fosse figlio del sole. Questo appunto è ribadito in un'altra immagine: il soffitto della sala delle Sibille è decorato con le immagini di sette pianeti.

Le Sibille avevano predetto l'ascesa e il declino di re e imperatori e prevista la venuta di Cristo: in maniera diversa, ma analoga, gli astri preannunciano ai dotti ed ai saggi il corso degli eventi futuri. I sette dipinti mostrano le divinità planetarie e, al di sotto, gli esseri nati con il loro segno; sotto il carro del sole è raffigurato il papa che impartisce la sua benedizione al mondo.

Un altro elemento è degno di nota: il carro di Venere, che era tradizionalmente trainato dalle sue colombe, è qui tirato da tori che portano strane decorazioni in testa. Il toro è presente ovunque nelle decorazioni dei soffitti e compare centinaia di volte. Amici e nemici chiamavano il papa, dai primi giorni del suo pontificato e fino alla sua morte, "il bue". Un distico recita: «Vive diu bos, vive diu celebrande per annos inter pontificum gloria prima choros»³. Così anche i nemici erano solito chiamarlo. Pasquino, in un poemetto ammonitorio, gli si rivolge: «bue che sei!»⁴. Tutti quindi consideravano il bue come il simbolo dei Borgia e perciò era inevitabile che i soffitti del palazzo si decorassero con la storia e la mitologia del bue.

La sede destinata a questa decorazione fu il soffitto della *Sala dei Santi*. Pinturicchio offrì magistralmente la descrizione della storia introducendo lentamente lo spettatore verso il centro del tema. Un arco divide il soffitto in due parti, all'interno del quale sono inseriti degli ottagoni. Proprio in questi ottagoni e nelle vele del soffitto è narrata la vita della principessa greca Io che, secondo Ovidio⁵, da essere umano fu trasformata in vacca e da vacca a dea.

Le scene sono ben note: Giove è attratto dalla bellezza della figlia di Inaco, ma Giunone scopre ben presto l'infedeltà del consorte il quale non trova di meglio che trasformare Io in una vacca. Giunone chiede in regalo la vacca; Giove pensa di non poter rifiutare questo regalo alla sua sposa, che affida la vacca alla guardia di Argo. Giove manda Mercurio a uccidere Argo, al che Giunone invia a sua volte le Furie a tormentare Io. Alla fine costei arriva in Egitto dove, ritrovate le sembianze umane, viene fatta regina col nome di Iside. Questa Io-Iside insegnò agli Egizi l'uso dei geroglifici, proprio come Mosè inventò la scrittura ebraica.

Il ciclo muove dal centro verso destra, per poi continuare a sinistra. Nell'ottagono centrale è raffigurato Giove che insegue la giovane Io, sulla destra Giunone gelosa che la trasforma in una vacca; nella scena che segue è raffigurato Mercurio inviato da Giove che addormenta Argo posto a guardia di Io da Giunone. La narrazione segue a destra dell'ottagono centrale con la scena di Mercurio che uccide Argo.

La storia di Ovidio finisce con la fuga di Io sui lidi egizi, scena non rappresentata dal Pinturicchio nel quinto ottagono dove il pittore invece raffigurò l'immagine di Io che, ritrovate le sembianze umane in Egitto, siede in trono tra Mosè ed Ermete Trismegisto. Questa scena ha funzione di *trait-d'union* tra la storia mitologica ovidiana di Io e la leggenda egiziana di Iside, narrata da Apuleio e Diodoro Siculo, che si sviluppa nelle quattro vele del soffitto verso la finestra e continua in quelle nella seconda metà della stanza.

Vediamo dapprima la bellissima Io-Iside sposata ad Osiride: da questo momento Osiride diviene la figura principale della rappresentazione e tutte le scene che precedono non sono altro che un preludio il quale spiega come la storia del genere umano fosse iniziata in Grecia e proseguita in Egitto. Osiride è il grande benefattore del genere umano. Salito al trono, egli aveva insegnato al suo popolo l'uso dell'aratro ed era considerato una divinità. Aveva insegnato anche a coltivare la vite e a raccogliere il frutto⁶. Osiride qui è ritratto come il pacifico sovrano degli albori dell'umanità.

Le immagini sull'altra volta illustrano il tragico seguito di questa storia. Osiride è ucciso dal suo cattivo fratello Tifone e il suo corpo fatto a pezzi dagli assassini che ne disperdono le varie parti per tutto l'Egitto. Iside, peregrinando da un luogo all'altro, riesce a trovare tutte le parti del corpo del marito sulla cui tomba fa erigere una piramide.

Nel quadro successivo si vede ancora la tomba, accanto alla quale compare un toro con tutti i paramenti: si tratta di Api, l'immagine vivente del dio scomparso.

Con la comparsa del toro Api si giunge al punto essenziale della storia. In Egitto, all'inizio della civiltà umana, il divino re e maestro, dopo essere stato ucciso, riapparve sotto le sembianze d'un animale che gli Egiziani veneravano come un dio. Api veniva tenuto in un tempio e gli si forniva ogni tipo di cibo; quando invecchiava si metteva nella stalla un nuovo Api e così Osiride continuava a vivere attraverso generazioni di tori. La religione del toro eterno sostituisce la figura umana di Osiride. Il culto dell'animale vivo confina nel mondo sotterraneo il dio umano, la cui esistenza sulla terra continua sotto le spoglie del suo animale⁷.

L'ultima scena ci porta alla conclusione della storia: i sacerdoti sollevano il toro poggiato su un dado, protetto da un'edicola con due bastoni portati a spalla da due devoti, per mostrarlo ai fedeli prima di dare inizio ai riti sacri, mentre in testa alla processione un bambino suona un corno che reca il simbolo del papa Borgia, la doppia corona. Un corteo liturgico molto simile è raffigurato nel mosaico di Palestrina, anche se i vari elementi sono mostrati diversamente⁸, ma ricorrono le figure dei fedeli con i bastoni processionali sulle spalle, l'edicola, i musicanti e l'animale sacro (un cane) poggiato su un dado.

Questo tentativo di legare genealogicamente la storia della famiglia Borgia a quelle delle divinità pagane non è di per sé sacrilego. Alessandro VI, in una serie di rilievi nel fregio sottostante le figure dei Santi, chiarì che il contenuto doveva essere interpretato in maniera strettamente cristiana. Nella raffigurazione dei Santi, al di sotto di Santa Caterina i tori sono in venerazione di un'immagine della Vergine; sotto l'affresco di Sant'Antonio gli animali s'inginocchiano davanti alla Croce; sotto Santa Susanna gli stessi appaiono inginocchiati davanti al papa.

Tutti questi tori, rappresentati con l'addobbo sacrificale, chiariscono che il toro non va inteso come il bue Borgia ma come il bue Api, perciò simbolo del paganesimo che si piega ad adorare la Croce e il vicario di Cristo assiso sul trono di San Pietro⁹. Quindi, per il Saxl, il toro Api di

Alessandro VI è un animale cristianizzato ma con la rinascita del toro Api rinascevano alcuni elementi pagani primitivi.

Il punto principale di questa analisi non è quindi la circostanza che Alessandro VI avesse fatto decorare il suo appartamento con una mescolanza di soggetti pagani e cristiani, quanto di aver scelto dal patrimonio classico il simbolo del toro associandolo alla genealogia della sua famiglia, che egli cercava costantemente di rendere sempre più potente collegando il toro pagano all'animale del suo stemma con un procedimento che fa ricorso alle idee religiose dei clan primitivi.

Il problema, che rimane costante, è quello di conoscere l'ispiratore iconografico e iconologico del programma decorativo del soffitto; introducendo un rapporto diretto fra le scene di Api e le immagini dei Santi si andò oltre l'intreccio dei simboli pagani e cristiani, ammesso certamente nel Quattrocento.

Sotto la scena che rappresenta l'uccisione di Osiride è raffigurata la Disputa di Santa Caterina che si svolse ad Alessandria d'Egitto. L'imperatore pagano, che ascolta attentamente i ragionamenti della Santa e che rimane tanto impressionato da volerla come sua sposa, siede su un trono decorato con una testa di toro. L'imperatore in questo modo è rappresentato come il successore di Osiride-Api sul trono d'Egitto. Il toro appare una seconda volta nel quadro, sopra l'Arco trionfale con il motto «PACIS CULTORI». Nonostante il rilievo che ha nel quadro, quest'arco di trionfo è un'aggiunta che non ha molto a che fare con la leggenda di Santa Caterina; forse lo si può considerare un elemento di sfondo per indicare l'Alessandria romana in cui ebbe luogo il dibattito.

Ma l'arco trionfale evidentemente ha anche un'altra ragione d'essere. Alla sua incoronazione il papa era stato acclamato «PACIS PATER» e non può esserci dubbio di chi sia il trionfo che l'arco è destinato a celebrare: il toro e il motto lo confermano¹⁰.

A questo punto è necessario analizzare e possibilmente chiarire quale intreccio intercorre tra il mito dell'Egitto, la cultura classica pagana e la cultura cristiana.

BERNARDINO DI BETTO ha dimostrato, negli affreschi del soffitto della Sala dei Santi, di quanto interesse fosse intriso l'ambiente apostolico nei confronti dei soggetti scelti da Alessandro VI. Nella scena finale del ciclo dei soffitti il sacro bue è portato trionfalmente in processione entro un'edicola sormontata dalla figura di Ercole: è Ercole Libico, figlio di Iside e Osiride.

Di lui ci parla diffusamente ANNIO DA VITERBO nella sua *Viterbiae Historiae Epitoma* (1491 circa) narrando una leggenda intenta a collegare a Ercole Libico, e di conseguenza a Iside e Osiride fondatori della civiltà, le origini degli Etruschi e degli Italici.

Annio da Viterbo, maestro di palazzo di Alessandro VI, fu quasi certamente fra i suggeritori del ciclo degli affreschi, come è stato da tempo confermato dalla critica. Nelle sue *Antiquitates* e nell'*Epitoma* Annio tratta di Iside, di Osiride e del bue Api con parole che trovano spesso riscontro nelle scritte didascaliche che Pinturicchio incorporò agli affreschi della *Sala dei Santi* per illustrare i soggetti rappresentati¹¹.

Ma un altro suggeritore delle iconografie egizie dell'appartamento probabilmente poté essere lo stesso FRANCESCO COLONNA, signore di Palestrina e protonotario apostolico, autore dell'*Hypnerotomachia Poliphili* come ha ipotizzato Maurizio Calvesi.

Ai Colonna si attribuiva la stessa discendenza mitica da Ercole Libico, l'Ercole egizio che nobilitava Alessandro VI e i Farnese.

Testi seicenteschi tramandavano il leggendario racconto dell'eroe «Hercole Libico, over Egitio» che venuto in Italia si fermò a Palestrina «portando per impresa la Colonna» (con riferimento alle Colonne d'Ercole) generando così i primi Colonna. E in omaggio al mito di questa discendenza che, evidentemente, Francesco Colonna arricchì il suo romanzo del 1499 di riferimenti egiziaci. Riferimenti che trovano un puntuale e singolare riscontro con gli affreschi della *Sala dei Santi* e con le teorie di Annio da Viterbo.

Sono noti gli «hieraglyphi aegypti» che il Colonna inventò nel Sogno del Polifilo e, se si escludono i veri e propri geroglifici riprodotti nell'obelisco che sormonta un elefante, tutti gli altri pubblicati nel romanzo sono composti di figure tratte dai fregi romani o ad essi ispirati. Del resto le colonie italiche, secondo Annio da Viterbo, come già detto, furono fondate da Ercole Libico.

Il più noto dei geroglifici prodotto dal Colonna è quello scolpito alla base dell'elefante. Si compone di tre bande di segni, la prima delle quali è chiaramente derivata da un fregio dell'Arco degli Argentari, con qualche modifica.

La spiegazione è: «*Ex labore deo naturae sacrificata liberaliter. Paulatim reduces animum dei subiectun. Firmam custodiam vitae tuae misericorditer gubernando tenebit incolumenque servabit*». Ovvero: con il lavoro (dei campi) sacrifica generosamente al dio della natura. A poco a poco ridurrai il tuo animo soggetto al dio. Egli governando misericordiosa-

mente custodirà la tua vita e la conserverà incolume. E Iside era proprio la dea della natura e del lavoro agricolo, che nel geroglifico è rappresentata con la testa di un bue sorretta da due zappe; il bue, inoltre, richiama Api-Osiride.

Per Francesco Colonna, che cita tutte queste divinità nel suo romanzo, Iside e Osiride formano una sola unità con Serapide, associato nel culto a Osiride e al bue Api. Perciò il dio della natura cui sacrificare, secondo il geroglifico letto da Polifilo Osiride-Iside, è Serapide.

Ma un'altra indicazione ci viene dal versante di Annio e dal celebre e divertente *Marmo Osiriano* del museo di Viterbo che l'umanista truccò inserendo una lunetta, forse creduta antica ma in realtà del XII-XIII secolo, in un riquadro marmoreo eseguito probabilmente per l'occasione con due teste a rilievo l'una maschile, quella di Osiride e l'altra femminile, quella di Iside. Annio sostenne che il tutto era un geroglifico egiziano e interpretò a suo modo anche la lunetta, dove è scolpito un albero sormontato da un nido di uccelli.

L'episodio è quasi incredibile per l'astrusità della lettura non meno che per la sfacciata natura del falso, inteso a "provare" la presenza di Osiride a Viterbo. Ma ciò riporta al clima di quell'archeologia fantastica, di cui proprio l'*Hypnerotomachia* è l'espressione più rigogliosa¹².

Nei rami intrecciati intorno al nido Annio lesse dunque la forma di un occhio e, basandosi su un passo di Macrobio, considerò l'occhio come geroglifico di Osiride. Nei due volatili che si trovano alla base dell'albero, visti come sparvieri, lesse poi il simbolo di Ercole e ancora di Osiride che, come sparvieri, mossero i loro eserciti contro i Giganti.

Annio vedeva poi nella lunetta una serie di simboli, che permettevano di decifrare il seguente messaggio: «sono Osiride, che insegnò agli Italici l'arte di arare, seminare, potare, coltivare le vigne, vendemmiare e fare il vino»¹³: «*Docuit egiptiacos arare*» si legge di Osiride in uno degli affreschi di Pinturicchio.

Anche il Colonna doveva ben conoscere l'interpretazione di Annio secondo cui, dunque, l'occhio e il rapace sono segni di Osiride, come pure quella dell'Alberti, che considerava l'occhio un segno di dio e l'avvoltoio un segno della natura¹⁴.

La frase «*deo naturae sacrificata*» è resa nel suo geroglifico "egizio" con un'ara sacrificale che contiene proprio le figure di un occhio e un avvoltoio. Il sottinteso che il dio della natura è Osiride (Osiride, Iside, ovvero Serapide) risultava avallato dalle indicazioni di Annio, ben note all'ambiente degli umanisti romani. E rafforzato dalla vicinanza della

testa di bue, che richiamava Api: nonché dall'altro lato della patera che nel geroglifico corrisponde alla parola "*liberaliter*" (riccamente, generosamente). Infatti, più avanti il Colonna ricorda la patera aurea che i sacerdoti di Menfi immergevano nel Nilo per officiare Api.

Nella pancia dell'elefante, infine, Polifilo incontra le due figure nere di un re e una regina, eretti su due arche sepolcrali: sono evidentemente Osiride e Iside, neri perché africani¹⁵. Come un re e una regina anche il Pinturicchio aveva raffigurato Osiride e Iside, legando la figura del primo a immagine del lavoro agricolo. In tutta la decorazione dell'Appartamento Borgia ricorre poi frequentemente il bucranio, come simbolo di Api, e il sacro animale fa la sua apparizione in due affreschi della Sala dei Santi: il parallelismo con la rappresentazione del Colonna è evidente¹⁶. La stessa immagine dell'elefante con l'obelisco, allegoria della Sapienza, richiama anche nelle sue preziose bardature il bue Api di Pinturicchio che incrocia il proprio sepolcro a forma di "meta", forma che veniva assimilata a quella dell'obelisco. E l'ara sacrificale, che nell'affresco è collocata accanto ad Api con la fiamma ardente, è la stessa che nel geroglifico del Colonna è accostata alla testa di bue (fig. 1, tav. V).

Ma c'è anche una rispondenza più intrinseca allo stesso stile pittorico del Pinturicchio. L'elefante viene descritto come «scintillato d'oro» mentre la gualdrappa è «di molti sigilli ET culle ET historiette ET fictione probatamente ornata». Ugualmente sono le "historiette" del Pinturicchio, con gli ornati a rilievo di "culle" e "sigilli". Lo scintillio del corpo dell'elefante richiama i puntini d'oro che l'artista inserì nei suoi affreschi, anche intorno alla figura del bue Api. Insomma, uno sfarzo di ori che ben corrisponde al gusto anche delle architetture dipinte da Bernardino di Betto, come è eloquente anche il confronto con stoffe e vesti come quella del papa Borgia, nel ritratto eseguito nel suo appartamento.

Tutto nuovo fu l'influsso esercitato dal pittore perugino nel cruciale formarsi di uno stile particolarissimo per la decorazione delle pareti dipinte, in cui la chiave della novità fu la capacità di formulare un linguaggio del tutto innovativo, rielaborato dai prototipi della pittura di epoca classica.

Nella feconda stagione romana con un panorama culturale di amplissimo respiro stimolato dalle nuove scoperte archeologiche e a contatto con le potenti personalità intellettuali ed artistiche del Quattrocento romano, nella cerchia dei grandi che affrescavano la Cappella Sistina, Pinturicchio elaborò dunque un linguaggio non ancora conosciuto, anticipando le volte di Raffaello e del Peruzzi.

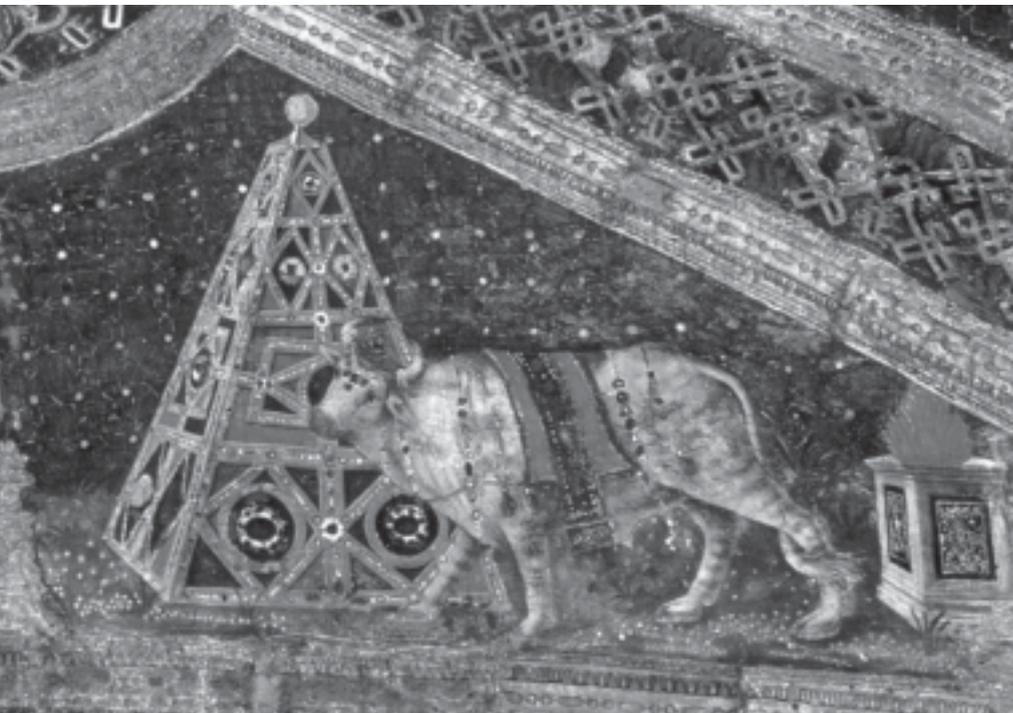


1. PINTURICCHIO, Vaticano, Appartamento Borgia, Sala dei Santi, *Adorazione bue Api*

Dall'opera dell'artista veniva contestualmente tratteggiato il quadro complesso della cultura romana della fine del XV secolo dal quale traspariva il tessuto di una società attraversata dal grande fenomeno umanistico propugnato dagli intellettuali, ma fortemente controllata dalla Curia romana. Gli affreschi del Pinturicchio evidenziavano inoltre la precoce ispirazione del repertorio figurativo tratto dagli intonaci parietali della riscoperta *Domus Aurea*.

4.3. Una nuova traccia di ricerca sul ciclo decorativo della *Sala dei Santi*

Ho preso come punto di partenza un'interessante affermazione dei due studiosi Lovito e Cloulas, i quali affermano che Pomponio Leto aveva scritto un commento sul soffitto della *Sala dei Santi* nel quale la rappresentazione del mito di Iside e di Osiride non era altro che la rappresentazione simbolica dell'immortalità dell'anima senza però citare la fonte.



È proprio questo ciclo decorativo a destare quindi la nostra attenzione dimostrando come esso debba essere considerato un'opera fortemente innovativa, di valore quasi rivoluzionario, in cui il pittore inserì tutte le novità del suo linguaggio "all'antica". Può dirsi infatti che l'Appartamento Borgia, per la ricchezza del suo apparato iconografico, segni l'apice dell'attività di Pinturicchio a Roma.

Analizzando a fondo il periodo artistico e storico di Pinturicchio, dalla decorazione della Cappella di San Girolamo nella chiesa di Santa Maria del Popolo, al Palazzo dei Penitenzieri del Cardinale Della Rovere, alla Cappella Bufalini nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli, al Casino del Belvedere ed infine all'Appartamento Borgia, ed avendo a riferimento il pensiero umanistico di Pomponio Leto con la consultazione di testi antichi e manoscritti di notevole interesse conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana, è stato vivo il mio impegno per dare una risposta o quantomeno una traccia di ricerca che possa essere di aiuto per un'analisi approfondita del ciclo decorativo della *Sala dei*

Santi, nonché per offrire un articolato commento circa il contenuto fortemente pagano del ciclo in questione, in un periodo in cui la Chiesa era intenzionata a mostrare il suo potere spirituale e temporale.

4.3.1. L'insegnamento di Pomponio Leto

Pomponio Leto dedicò ventotto anni della sua vita all'insegnamento che esercitò alla Sapienza¹⁷, circondato da una fitta schiera di allievi.

L'umanista ebbe un alto concetto della sua scuola ma nello studio romano, angusto e alloggiato alla meglio in casupole disuguali i suoi uditori dovevano accalcarsi fin dalla mezzanotte¹⁸. «È così – esclamava - che hanno ridotto l'Ateneo del Popolo Romano, anzi tutte le nazioni, di tutte le genti, in questo teatro dell'Orbe»¹⁹. Per lui, dunque, la missione dell'Antica Sapienza era molto alta e gli insegnanti dovevano essere degni di Roma e della sua grandezza.

L'insegnamento universitario del Leto si può dividere in tre periodi; il primo va dal suo ritorno alla cattedra verso il 1470 al viaggio in Oriente. I documenti che ci rimangono di qualche decennio di attività scolastica, sono quasi tutti commenti di testi poetici antichi, per lo più epici latini. Dopo il ritorno dalla Russia la sua attività assunse un nuovo aspetto. Egli divenne filologo e glottologo, scrisse varie volte in prosa e perfino in versi la sua *Ars Grammatica*, che pubblicò nel 1484 e fece dei lunghi studi intorno al *De lingua latina* di Varrone. Nel 1484 vide la luce l'edizione princeps del Terenzio, pubblicato a Parma.

Dopo il 1480 i lavori di grammatica e glottologia presero decisamente il sopravvento. L'archeologia, che primeggiava in tutti i documenti del primo decennio d'insegnamento a scapito del commento filologico e della stessa spiegazione del testo, lasciò spazio ad altri interessi.

Più tardi, scemato l'interesse che lo spingeva verso la filologia, il Leto ritornò agli studi sull'archeologia dedicandosi però alla critica delle fonti storiche, della Repubblica e dell'Impero.

Un influsso sul Leto l'ebbe certamente l'opera del Platina, ad imitazione del quale compose un lavoro storico dalle grandi linee: i *Cesari*.

Naturalmente i singoli periodi in cui sono stati distinti gli ultimi trent'anni di vita intellettuale di Pomponio, non sono rigidamente divisi da limiti fissi, ma vengono quasi ad intersecarsi l'uno con l'altro. All'infuori di questi gruppi di documenti è da notare poi una particolare tendenza per le scienze naturali, come dimostrano gli studi sparsi un po' ovunque sulla "*Historia Naturalis*" di Plinio e sull'opera geografica

di Strabone. Altra tendenza tipica dell'ingegno di Pomponio Leto è l'interesse per i testi giuridici; ebbe infatti, un'acuta conoscenza del diritto romano, attinta alle fonti primigenie. I documenti dell'insegnamento universitario dell'umanista si dividono in due gruppi: quello dei chirografi e quello dei *dictata*.

Il chirografo è il libro che il professore teneva sott'occhio durante la lezione: è un testo classico, commentato in margine dal Maestro. Le glosse occupano talvolta tutto lo spazio disponibile in alto, in basso della pagina ed ai lati del testo. Il *dictatum* è, invece, il complesso di note che uno o più studenti raccoglievano dalla bocca del maestro, nell'aula stessa della Sapienza. Salvo qualche accenno il testo manca sempre: i *dictata*, perciò, non poterono servire ad uso personale di Pomponio, anche se qualcuno di essi fu da lui riveduto e corretto. I *Dictata* portano segni evidenti della loro provenienza scolastica: ripetizioni continue, spiegazioni di parole latine, riprese di cose già dette etc. etc.

Non tutti i chirografi recano le glosse autografe del Maestro. Lo sono quelli dell'ultimo periodo mentre gli altri sono quasi sempre annotati da vari allievi, ma portano le correzioni di mano di Pomponio Leto.

4.3.2. I *Dictata* su Varrone (1480-1484/85)

Gli studî varroniani rappresentano il momento culminante di tutta l'opera scientifica di Pomponio. Il chirografo è andato smarrito, ma ci restano i *Dictata*, dovuti alla scolaresca della Sapienza.

I corsi universitari su Varrone si collocano finora fra il 1480 e il 1484-85²⁰; in particolare, il Vat. Lat. 3415 (v), contenente il commento ai libri v-vii del *De lingua Latina*, reca il titolo e la data: "*Pomponii viri clarissimi in Varronem dictata. 1484*".

Il manoscritto ripercorre l'opera varroniana in cui, oltre allo studio filologico e grammaticale dell'opera, vengono trattati numerosi argomenti di natura astrologica e filosofica e proprio attraverso lo sviluppo di tali ragionamenti è stato possibile ricostruire, nelle grandi linee, il pensiero di Pomponio Leto, la sua cultura dualistica e presocratica e il suo sincretismo riguardo l'istituzione del culto di Osiride, Iside e Serapide in Egitto e a Roma.

I *dictata* si presentano in minuscola corsiva e in latino per cui, attraverso un lavoro paleografico, si tenta, in questa sede, di collegare alcuni passi del manoscritto ad una interpretazione iconografica del soffitto della Sala dei Santi.

Natura naturans: questo fu il latente processo relativo al divenire universale ravvisato nell'opera virgiliana²¹, un processo che il Leto, soprattutto nei *Dictata* in questione, considerò particolarmente in quanto studioso attento, nel suo evidente tentativo di conciliare *fides* cristiana e *doctrina epicurea* dei presocratici, oltre che cantore dell'infinità cosmica e del materialismo panteistico:

«Eraclito dice il fuoco il principio delle cose: non senza ragione, ché i “nostri” aspettano il sorgere d'un tempo ove tutto sarà divorato dalle fiamme. [...] Il mondo arderà, dopo distrutta l'umidità non rimarrà più nulla, fuorché il fuoco dal quale rinascerà un nuovo cosmo»²² ed ancora: «Talete scrisse che l'acqua fu madre di tutte le cose? Egli è d'accordo con Omero e Virgilio [...] La ragione di ciò? Dalle acque nascono i venti, da questi l'aria, dalla purità dell'atmosfera il fuoco detto talvolta etere. Il sole, unito all'umidità, dicono, genera ogni cosa»²³.

Considerando che nel periodo umanistico era ancora viva tra i cristiani l'opinione secondo cui al diluvio delle acque, testimoniato dallo stesso racconto biblico, sarebbe seguito quello del fuoco, risulta evidente dai passi del Varrone un'erudizione letiana a metà strada tra la formazione spirituale chiaramente cristiana e pienamente intrisa di reminiscenze bibliche e una dottrina filosofica che nel naturalismo scientifico, in modo particolare, sembra ritrovare il suo elemento centrale.

Il BONINCONTRI²⁴, contemporaneo di Pomponio, prendendo anch'egli le mosse dai libri sacri e dal racconto biblico trattò della creazione e della distruzione del cosmo alla luce di una tradizione filosofica che, pur mantenendosi cristiana, risultava comunque intrisa di elementi platonici e aristotelici.

Sono evidenti dunque, soprattutto nei commenti a Varrone e a Virgilio, i richiami continui da parte del Leto alle teorie e ai principi filosofici propri dei presocratici. A sostegno di ciò soccorrono le ulteriori glosse che Pomponio, anche se con la scorta di Cicerone²⁵, riportò nel suo commento a Varrone.

Il discorso relativo ai *quattuor aeterna genitalia corpora* e alla lotta dei contrari all'interno dell'universo offrì all'umanista lo spunto per citare Eraclito e porre, sulle orme del sapiente di Efeso, come principio assoluto del cosmo, il fuoco: «Dal calore nasce l'anima, dall'umore il corpo. Dice Cleante che il sole è fiamma, la quale si pasce dell'umore, perché nessun fuoco può rimanere senza alimento: egli si sbaglia; il fuoco, come elemento, tutto dona e nulla toglie alla natura: la forza della mente umana viene tutta dal cielo»²⁶.

Fuoco, dunque, assurgeva per il Leto a *substantia prima* del cosmo, mentre la natura ne era la potenza generatrice. Fuoco è energia e, quindi, metamorfosi della stessa negli elementi di un universo in continuo divenire: fuoco, aria, acqua e terra. In ultimo, per Pomponio, fuoco era natura, ovvero radice segreta di tutto ciò che nasce e perisce.

L'umanista di Teggiano esaminò quindi attentamente il *De lingua latina* e, probabilmente, ebbe tra le mani altre opere varroniane; dai commenti a Varrone e Ovidio trasse lo spunto per spiegare la filosofia presocratica, confermando la tesi relativa al dualismo *caelum (anima) – terra (corpus)* e guardando al cielo quale primo elemento universale che presiedeva alla formazione e alla cura delle anime e ad una terra che, nel continuo movimento e nella contesa dei contrari, assurge a principale generatrice e distruttrice dei corpi: «L'anima è Cielo, nato fuoco, quindi è calore e siccità; il Corpo, è terra gelida e umida. Per ciò più pura è l'aria, più acuti sono gl'ingegni»²⁷.

Proprio sulle considerazioni espresse riguardo la contesa dei contrari e la tesi relativa al fuoco come forza generatrice, è giusto soffermarsi.

4.3.3. Nuove proposte interpretative circa la rappresentazione dei Santi

Si è già parlato della difficoltà di dare un'interpretazione chiara alla rappresentazione dei Santi, nell'Appartamento affrescato dal Pinturicchio. In particolare la Cieri Via nota una descrizione, da parte del Saxl, poco convincente riguardo al significato dei Santi e, d'altronde, anche lo studioso ritiene la scelta dei soggetti alquanto insolita.

La soluzione ipotizzata dal Saxl è che i Santi forse rappresentano le sette Virtù, ma i dubbi sono numerosi.

Probabilmente anche i Santi sono stati scelti in relazione alla tesi del dualismo, della filosofia presocratica, dell'acqua e del fuoco. Ed i sette Santi rappresentati nella stanza possono essere correlati ai due elementi presi in questione.

a) *Sant'Elisabetta*, è rappresentata nella scena della *Visitazione*.

La Chiesa della Visitazione si trova ad Ain Karem, un quartiere di Gerusalemme situato a 8 km dalla città vecchia e risale all'Età del Bronzo come dimostrano gli scavi archeologici. Secondo un'antica tradizione è il luogo dove vivevano Elisabetta e suo marito Zaccaria. Ai piedi della scala della Chiesa della Visitazione si trovava una sorgente, tuttora esistente ma inquinata dalle acque della città, e sarebbe il luogo esat-

to dell'incontro della Santa con sua cugina Maria e della nascita di San Giovanni Battista. Il nome di Ain Karem deriva dai giardini e orti (*Karm*) resi fertili da una sorgente perenne (*Ain*). La sorgente è chiamata *Ain Sitti Mariam* ("La fontana di Maria"). Acqua, fonte, nascita di San Giovanni Battista che battezzò Gesù Cristo nelle acque del Giordano e quindi nascita della Fede, ecco il significato importante che nella scena dovrebbe evincersi.

b) Il fuoco, invece, è presente nell'iconografia tradizionale di *Sant'Antonio Abate*.

Sant'Antonio Abate chiamato anche Sant'Antonio il Grande, Sant'Antonio d'Egitto, Sant'Antonio del Fuoco, Sant'Antonio del Deserto o Sant'Antonio l'Anacoreta (251?-356), eremita egiziano, è considerato l'iniziatore del Monachesimo cristiano e il primo degli Abati. Conosciamo la vita di Sant'Antonio abate soprattutto attraverso la *Vita Antonii* pubblicata nel 357, opera agiografica attribuita a Sant'Anastasio, vescovo di Alessandria che conobbe Antonio e fu da lui coadiuvato nella lotta contro la eresia ariana. Molto spesso, nelle arti figurative, Sant'Antonio viene affiancato dal fuoco sul libro che reca in mano oppure ai suoi piedi, e molti sono i riferimenti a questo elemento nella vita e nelle leggende del Santo. I suoi discepoli tramandarono alla Chiesa i suoi scritti raccolti in 120 detti e in 20 lettere. Nella Lettera 8 S. Antonio scrisse ai suoi: «Chiedete con cuore sincero quel grande Spirito di fuoco che io stesso ho ricevuto, ed esso vi sarà dato»²⁸. Sant'Antonio, inoltre, è anche ricordato come il guaritore di un morbo, conosciuto fin dall'antichità come '*ignis sacer*' ovvero ergotismo canceroso, causato dall'avvelenamento di un fungo presente nella segala, usata per fare il pane.

c) *San Paolo* è noto come il principale missionario del Vangelo di Gesù tra i pagani greci e romani.

Secondo la narrazione biblica Paolo si convertì al Cristianesimo mentre si recava da Gerusalemme a Damasco per organizzare la repressione dei cristiani della città. Fu fatto imprigionare dagli Ebrei a Gerusalemme con l'accusa di turbare l'ordine pubblico. Morì vittima della persecuzione di Nerone, decapitato probabilmente tra il 64 e il 67.

Il luogo della decapitazione del Santo è riconosciuto in una chiesa di Roma, oggi chiamata Chiesa di San Paolo alle Tre Fontane. La chiesa sorge presso le *Aquæ Salviæ*, dove San Paolo subì il martirio: la leggenda racconta che la sua testa, una volta tagliata, abbia rimbalzato tre vol-

te sul terreno facendo scaturire, ad ogni balzo, una sorgente d'acqua calda, una tiepida ed una fredda; da qui il nome del toponimo delle *tre fontane*.

d) Non uguale, ma analoga, possiamo considerare la storia di *Santa Caterina d'Alessandria*, senza soffermarsi sulla vita della Santa, bensì sul suo martirio.

A dimostrazione della fede cristiana, Santa Caterina venne sottoposta ad una disputa con cinquanta filosofi pagani i quali, ascoltate le dottrine, si convertirono al Cristianesimo. L'imperatore li fece immediatamente bruciare nel fuoco mentre la Santa, rifiutando di diventare sposa dell'imperatore, venne torturata con una ruota dentata.

Un'antica leggenda narra che dopo il supplizio la ruota prendesse fuoco, colpita da un fulmine, e che essendosi salvata dalle torture della ruota Santa Caterina venne decapitata facendo sgorgare, al posto del sangue, latte bianco.

e) Legata ai fulmini e, di conseguenza, alla forza del fuoco è *Santa Barbara*.

Benché non vi siano dati certi sulla sua vita, la sua figura divenne leggendaria grazie alla *Legenda Aurea* e il suo culto molto popolare per il fatto di essere considerata protettrice contro i fulmini e il fuoco.

Il padre di Barbara, Dioscuoro, fece costruire una torre per rinchiuderla la bellissima figlia richiesta in sposa da moltissimi pretendenti. Ella, però, non aveva intenzione di sposarsi, ma di consacrarsi a Dio. Prima di entrare nella torre, non essendo ancora battezzata e volendo ricevere il sacramento della rigenerazione, si recò in una piscina d'acqua vicino alla torre e vi si immerse tre volte dicendo: «Battezzasi Barbara nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo». Per ordine del padre, la torre avrebbe dovuto avere due finestre, ma Barbara ne volle tre in onore della Trinità. Il padre, pagano, venuto a conoscenza della professione cristiana della figlia, la condusse davanti al magistrato affinché fosse tormentata e uccisa crudelmente. Il prefetto Marciano cercò di convincere Barbara a recedere dal suo proposito; poi, visti inutili i tentativi, ordinò di tormentarla. Durante la notte Barbara ebbe una visione e fu completamente risanata.

Il giorno seguente il prefetto la sottomise a nuove e più crudeli torture: sulle sue carni nuovamente dilaniate fece porre piastre di ferro rovente. Una certa Giuliana, presente al supplizio, avendo manifestato sentimenti cristiani, venne associata al martirio: le fiamme, accese ai lo-

ro fianchi per tormentarle, si spensero quasi subito. Barbara, portata ignuda per la città, ritornò miracolosamente vestita e sana, nonostante l'ordine di flagellazione. Finalmente, il prefetto la condannò al taglio della testa; fu il padre stesso che eseguì la sentenza. Subito dopo un fuoco discese dal cielo e bruciò completamente il crudele padre, di cui non rimasero nemmeno le ceneri.

f) Veniamo alla rappresentazione di *Susanna e i vecchioni*.

Susanna, bella e pia ragazza, viene notata da due vecchi che frequentano la casa di suo marito mentre fa il bagno nel suo giardino. Costoro sono appena stati nominati giudici e, infiammati di lussuria, si fanno sotto con proposte infami minacciandola, se non si fosse concessa a loro, di accusarla presso il marito di averla sorpresa con un giovane amante. Al rifiuto di Susanna l'accusano pubblicamente di adulterio. Portata davanti al tribunale viene riconosciuta colpevole e condannata a morte mediante lapidazione. Nelle scene che raffigurano la Santa di consueto è sempre presente, come anche nel caso degli affreschi borgiani, una fontana. Susanna, in questo caso, personifica la Chiesa perseguitata e il bagno è l'acqua di battesimo che rigenera la Chiesa stessa²⁹.

g) L'ultimo santo in questione è *San Sebastiano*, raffigurato secondo la tradizionale iconografia.

Sebastiano, che secondo S. Ambrogio era nato e cresciuto a Milano da padre di Narbona (Francia meridionale) e da madre milanese, era stato educato nella fede cristiana. Nel 270 si trasferì a Roma dove intraprese la carriera militare intorno al 283, fino a diventare tribuno della prima coorte della guardia imperiale a Roma, stimato per la sua lealtà e intelligenza dagli imperatori Massimiano e Diocleziano, che non sospettavano fosse cristiano. Grazie alla sua funzione, poteva aiutare con discrezione i cristiani incarcerati, curare la sepoltura dei martiri e riuscire a convertire militari e nobili della corte. Alla scoperta della sua fede cristiana, venne perseguitato e messo a morte dagli arcieri dell'imperatore Diocleziano.

Negli atti di San Sebastiano si legge ad un certo punto di Zoe, sposa di Nicostrato funzionario imperiale incaricato della custodia di San Sebastiano nel carcere, la quale, prima che il santo cavaliere venisse trafitto dalle frecce, fu condannata a morte dai persecutori pagani poiché convertita al Cristianesimo dopo che il Santo le fece ritornare la parola essendo muta. Ovviamente il testo non è del tutto affidabile, ma negli atti di San Sebastiano Zoe viene appesa per i capelli e fatta bruciare sot-

to un fuoco ardente. Il miracolo fu nel fatto che la donna non morì per il fuoco, ma per il fumo. Non è però per la morte affumicata che Santa Zoe - qualora ci affidassimo alla veridicità degli atti - è restata viva alla devozione popolare, piuttosto per il prodigio operato su di lei da San Sebastiano.

Le notazioni sopra svolte potrebbero far luce sulla scelta dei soggetti rappresentati dal Pinturicchio.

Acqua e fuoco, dal punto di vista cristologico, rigenerano e danno nuova vita spirituale. Varrone e, di conseguenza, Pomponio Leto con i suoi commenti al *De lingua latina* consideravano l'acqua e il fuoco la causa di due tipi di nascita: «*Igitur causa nascendi duplex: ignis et aqua*»³⁰.

La proposta ora formulata di mettere a confronto gli affreschi della *Sala dei Santi* con Varrone e i commenti pomponiani potrebbe giustificare anche la scelta di tali personaggi: tuttavia, dal punto di vista geografico, storie, vite e leggende sono tutte avvenute, tranne che per San Sebastiano, in area egiziana e giudaica.

Ma le analogie tra i *Dictata* del 1484 e gli affreschi non sono ancora concluse.

Varrone, quasi anticipando Ovidio, relazionò sull'*origo mundi* e sulla contesa degli elementi nel cosmo, illustrando le corrispondenze fra *principes dei*, gli egizi Serapide e Iside, Saturno e Opi, *Terra e Caelum*³¹.

Complementare all'interesse per la dottrina presocratica si rivelò lo studio attento di quelle figure mitologiche che il Leto adoperò continuamente per commentare e spiegare ulteriormente la teoria relativa all'*origo mundi*: «L'anima del mondo che abbraccia tutte le cose ebbe dagli antichi vari nomi: Saturno, Sole, Pan, Giove. Adottiamo quest'ultimo: Giove possiede la pienezza delle forze cosmiche: tutti gli dei e le dee non sono che diverse manifestazioni dell'onnipotenza di un solo nume»³². Ed ancora sul mito varroniano di Serapide: «Dall'egizio Saturno nacquero Osiride e Iside, noti anche sotto i nomi di Giove e Giunone, di Luna e Sole, di Bacco e di Cerere; da costoro nacque il secondo Osiride, detto anche Serapide, ed Oro. Questi accrebbe il suo regno, dedicò templi dorati ai genitori e li annoverò fra gli immortali; egli scoprì la musica e l'insegnò alle nove vergini Muse. Guidate da Apollo. Taluni dicono che Iside venne in Egitto dall'Etiopia, insegnò le lettere e le leggi; più tardi, nel regno di Faraone, Api, re degli Argivi, approdò anch'egli a quella terra; dopo la morte gli fu eretto un magni-

fico sepolcro, dal cui nome egli trasse quello di Serapide: *ET appellant illam sororem Apis. Serapis enim quasi soror Apis*»³³.

Anche il Pontano, nell'*Urania* e nel *De rebus coelestibus*, sulle orme di Arato e Ovidio, aveva tentato l'investigazione della natura e dei fenomeni astrologici mediante il continuo ricorso alla mitologia classica, anche se quella del poeta si rivelò una semplice descrizione dei fenomeni naturalistico-astrologici³⁴, priva di qualsiasi intento speculativo e lontana da ogni forma d'indagine scientifica volta a riproporre i principi cardini di quella tradizione filosofica presocratica che il Leto, nei suoi studi sull'origine dell'anima, sul moto e sul senso dell'armonia della stessa pose, invece, alla base del suo interesse scientifico.

È chiaro il sincretismo che Pomponio Leto spiegava ai suoi allievi, una filosofia che ben rispecchiava quella della decorazione del soffitto, se il mito di Iside e Osiride non era altro che la rappresentazione dell'immortalità dell'anima.

Il mito celava molteplici significati, come l'esaltazione del ritmo naturale delle stagioni governate dal binomio Sole (Osiride) e Luna (Iside). Il nome del Papa rimandava dopotutto ad Alessandro Magno, che aveva aspirato a identificarsi proprio col Sole-Osiride, inoltre il tema della morte e Resurrezione accomuna Osiride con Cristo facendone il mezzo di un'allegoria cristiana.

Il ciclo va inoltre visto all'interno di un più complesso sistema decorativo caratterizzato, da un lato, da insoliti sincretismi religiosi di preta matrice umanistica e, dall'altro, dall'esaltazione del Papa inteso come figlio del Sole e della famiglia Borgia.

4.4. La chiave di lettura delle decorazioni della volta della *Sala dei Santi*

La chiave di lettura delle decorazioni della volta della *Sala dei Santi*, che presentano sincreticamente riferimenti alle storie di Iside e Osiride, a personaggi della mitologia classica ed a personaggi biblici è suggerita dai rilievi dell'arcone della finestra. In essi compaiono i medaglioni con i ritratti di Alessandro Magno, anch'egli fatto oggetto di una apoteosi, o divinizzazione orientale in rapporto alla divinità astrale del Sole, e di Diana che nella sua triplice natura è anche la Luna, nonché la figlia di Iside.

Su questi due principî formativi, luna e sole, si strutturano temi e pitura: fertilità e rigenerazione stagionale sono legati alla prima, dimensione ultraterrena e divinità al secondo.

La narrazione del mito di Iside e Osiride ha inizio dagli ottagoni del sottarco con la storia di Io, secondo il racconto ovidiano: dopo essere stata infatti trasformata in giovenca essa divenne Iside regina e dea degli Egizi, lasciando loro leggi e scrittura. Per questo motivo compare nell'ultimo ottagono seduta fra Mercurio uccisore di Argo ma anche, secondo Cicerone, Ermete Trismegisto che portò anche lui agli egiziani leggi e lettere e Mosè, il legislatore del popolo ebraico. In tal modo si sottolineava il legame tra sapienza egizia e tradizione cristiana. Nelle vele il ciclo si apre con il matrimonio tra Iside e Osiride, cioè tra il sole e la luna e culmina con il Sacrificio di Osiride e la sua divinizzazione, trasformato nel bue Api. Il nesso di tali storie con il mistero dell'Incarnazione di Cristo e delle sua Resurrezione, proseguita dalla vita eterna, sotteso a tutta la decorazione dell'appartamento, trova un probabile riscontro con i *Dictata* pomponiani in cui Api, reincarnando Osiride ovvero il Sole, vive eternamente.

Non bisogna dimenticare la presenza costante dei richiami all'antichità classica: l'arco di trionfo nella Disputa di Santa Caterina, la piramide Cestia nelle storie di Iside e Osiride e il Colosseo, che fa da sfondo al martirio di San Sebastiano.

Il continuo dibattersi, insomma, tra la sintesi teologico-speculativa scolastica da una parte, e i primi tentativi di ricerca di un'autonomia razionalistica del sapere dell'altra, fece sì che l'umanista si ponesse a metà strada tra una religiosità ancora intrisa di teorie e idee proprie del pensiero tardo medioevale e quel complesso di nuovi principî filosofici che nel naturalismo scientifico, in modo particolare, ritrovarono il loro elemento centrale. Se è pur vero, inoltre, che il grande accostamento al pensiero dei primi filosofi pagani rappresentò la causa prioritaria del duro scontro con la Chiesa, ciò tuttavia non impedì al Leto il suo arduo tentativo di riscoperta e completa rivalutazione delle teorie fondamentali dei presocratici, lasciando ai posteri un lavoro filologico che, per una serie di eventi storici ancora poco chiari, venne condannato all'oblio.

Esponendo il cammino storico, socio-politico e religioso della fine del Quattrocento, ho cercato di tessere una trama convincente, esaustiva e volta ad offrire una traccia di analisi possibile agli studiosi che vogliono avvicinarsi alla ricerca, attraverso l'analisi e il successivo intreccio della vita, del pensiero e dell'opera di tre grandi personaggi: Pinturicchio, Alessandro VI e Pomponio Leto.

Già Maurizio Calvesi, nel suo libro *La pugna d'amore in sogno di Francesco Colonna Romano*, ha fermamente sostenuto un sicuro legame

tra questi tre grandi personaggi, ancora ribadito da Stefano Colonna in *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per lo studio del Rinascimento*

Di rilevante importanza è risultato, ai fini dell'indagine, il confronto con il manoscritto Vat. Lat. 3415, del 1484, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana e degli studi curati al riguardo da Maria Accame Lanzillotta³⁵.

Pomponio Leto riveste un ruolo fondamentale in questa fioritura della cultura egiziaca e nel suo ponderoso studio esegetico su Varrone si evidenzia l'aspetto cosmico degli dèi egizi e dei suoi misteri.

Durante il pontificato di Alessandro VI i Borgia furono in stretto contatto con l'Accademia Pomponiana – da essa provenivano alcuni maestri di Cesare e Lucrezia – e quindi non stupisce la condivisione dei simbolismi orientaleggianti proposti dal Leto. Può quindi supporre, in conclusione, che il Papa Borgia abbia conosciuto a fondo il pensiero dell'umanista per far sì che la *Sala dei Santi* diventasse uno “spazio attuale” in cui culto cristiano e culto pagano si fondessero per dar luogo al sistema intellettuale e culturale che aveva caratterizzato il Quattrocento ed influenzato inevitabilmente gli anni a venire, e che il ciclo decorativo non debba considerarsi inopinato bensì, semplicemente, una celebrazione della Sapienza dell'Umanesimo con le sue allegorie, le sue dottrine filosofiche e, soprattutto, la sua passione per l'antichità classica così da trovare, attraverso tale rappresentazione, un punto di conciliazione tra il Cristianesimo e la corrente letteraria che aveva rivoluzionato i lumi del Quattrocento.

NOTE

¹ CIERI-VIA, CIERI VIA, a cura di, *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento*, corso di lezioni di storia dell'arte moderna I tenuto da Claudia Cieri Via, anno accademico 1985 -1986 / a cura di Anna Cavallaro. Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Facoltà di Lettere e Filosofie, I. Cattedra di Storia dell'Arte Moderne, Anno accademico 1985-86. – Roma: Il Bagatto, 1986, p. 89.

² VAN DE PUT, *The Double crown of Aragon*, Londra 1910.

³ GREGOROVIVUS, *Lucrezia Borgia*, Stoccarda 1911, p. 48.

⁴ GREGOROVIVUS, *Storia della città di Roma nel Medioevo*, Libro XIII, cap. V.

⁵ «*quae bos ex nomine est, ex bove facta dea*», *Fasti*, V, 620.

⁶ L'iscrizione sul trono di Osiride è tratta da TIBULLO, I, VII, 32, 1912, p. 231.

⁷ SAXL, *Storia delle immagini*, Laterza 1990, p. 97.

⁸ CALVESI, *Il mito dell'Egitto nel Rinascimento*, Art dossier, Giunti editore, 1988, p. 31.

⁹ SAXL, op. cit., p. 98.

¹⁰ SAXL, op. cit., p. 101.

¹¹ CALVESI, 1988, op. cit., p. 35; CIERI-VIA, op. cit., p. 85.

- ¹² CALVESI, 1988, op. cit., p. 38.
- ¹³ «Sum Osiris, qui docuit Italicos arare, serere, putare, vinitare, vindemiare, et vinum conficere».
- ¹⁴ CALVESI, 1988, op. cit., p. 39.
- ¹⁵ Nel messale “egizio” di Pompeo Colonna Iside è di color nero.
- ¹⁶ CALVESI, 1988, op. cit., p. 39.
- ¹⁷ La cattedra di eloquenza gli fu conferita da Paolo II intorno al 1465; Vat. Lat. 2934, c. 307r, in ZABUGHIN, op. cit., p. 25.
- ¹⁸ ZABUGHIN, *Giulio Pomponio Leto, saggio critico*, libro I, *La vita letteraria*, Roma 1909, p. 147.
- ¹⁹ CORTESIUS, De Cardinalatu, CIIV, cit. in ZABUGHIN, op. cit., p. 249.
- ²⁰ MARTINO FILETICO, *In corruptores latinitatis*, a cura di Maria AGATA PINCELLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2000, p. 41.
- ²¹ PERRONI, *Saggio sulla religiosità di Virgilio*, Firenze 1927.
- ²² POMPONII LAETI, in *in Varronem Dictata*, 1484, dal Vat. Lat. 3415, 22r.
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Lorenzo Bonincontri era nato a San Miniato, in Toscana nel 1410. della stessa epoca del Leto, fu soldato di ventura, filosofo e astrologo e, dopo alcuni anni trascorsi a Napoli, fra il 1475 e il 1478 commentò, presso lo Studio fiorentino l’Astronomico di Manilio, curandone un’edizione che uscì nel 1484. Sotto il pontificato di papa Sisto IV, sulla scia del pensiero ficiniano, compose opere di grande valore filosofico e scientifico. Morì a Roma nel 1491.
- ²⁵ «Ricchissima è la messe di notizie, tolte a Cicerone, soprattutto al *De natura Deorum*, ove, come già nelle spigolature varroniane, viene rilevato con la massima cura il simbolismo mitologico degli stoici così caro al Leto», in ZABUGHIN, op. cit., p. 119.
- ²⁶ POMPONII LAETI, in *in Varronem Dictata*, 1484, dal Vat. Lat. 3415.
- ²⁷ POMPONII LAETI, in *in Varronem Dictata*, 1484, dal Vat. Lat. 3415.
- ²⁸ SANT’ANASTASIO, *Vita di Antonio. Detti, lettere*, Edizioni Paoline, 1995, p. 316.
- ²⁹ SCHAPIRO MEYER, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Mentelmi, 2002, p. 121.
- ³⁰ VARRONE, *De lingua latina*, V, 57-58-59-60-61.
- ³¹ «Principes dei Caelum et Terra. Hi dei idem qui Aegypti Serapis et Isis, etsi Arpocrates digito significat, ut taceam. Idem principes in Latio Saturnus et Ops. Terra enim Caelum, ut Samothracum initia docent, sunt dei magni, et hi quos dixi multis nominibus, non quas Samothracia ante portas statuit duas virilis species aeneas dei magni [...] Haec duo Caelum et Terra, quod anima et corpus. Humidum et frigidum terra, [...] qui calor e caelo, quod huic innumerabile set immortales igne [...]. Quibus iuncti Caelum et Terra omnia ex genuerunt, quod per his natura “frigori miscet calorem atque humori aritudinem” [...]. Inde omne corpus, ubi nimius ardor aut humor, aut interit aut, si manet, sterile. Cui testis aestas et hiems, quod in altera aer ardet et spica aret, in altera natura ad nascenda cum imbre et frigore lutare non volt et potius ver expectat. Igitur causa nascendi duplex: ignis et aqua», in VARRONE, *De lingua latina*, V, 57-58-59-60-61.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ TOFFANIN, G. *Pontano. Fra l’uomo e la natura*, Bologna, 1938.
- ³⁵ Maria Accame Lanzillotta «*Dictata* nella scuola di Pomponio Leto», in Studi medievali, 1993; in *Le annotazioni di Pomponio Leto ai libri VIII-X del De lingua latina di Varrone*, in *Giornale italiano di filologia*, 1998; in *Pomponio Leto: vita e insegnamento*, in appendice II, *Lettere di Marcantonio Sabellico a Marcantonio Morosini*, a cura di Emy Dell’Oro, Tivoli, Tored, 2008.

5. La famiglia Capranica e il suo palazzo romano

Maria Beatrice BONGIOVANNI

5.1. Roma nella prima metà del XV secolo

La nobile famiglia romana dei Capranica deriva il proprio *nomen* dal paese originario dell'Agro Prenestino, Capranica Prenestina¹. I Capranica, trasferitisi a Roma, fecero fortuna sotto il pontificato di Martino V (in quanto legati alla famiglia Colonna) ed è con questo pontefice che Roma entra di diritto nel Rinascimento. Per meglio definire gli sviluppi culturali, l'evoluzione costruttiva del Palazzo Capranica e il personaggio chiave di questa storia, il cardinale Domenico Capranica, è necessario considerare la situazione di Roma durante la prima metà del XV secolo.

Nel passaggio tra il XIV e il XV secolo l'*Urbe* visse delle situazioni traumatiche, quali il trasferimento quasi secolare della curia papale ad Avignone e il grande scisma d'Occidente. Tali eventi portarono miseria ed anarchia nella città, non bastò nemmeno la turbolenta parentesi di Cola di Rienzo a risollevarla dalla prepotenza dei baroni. Dice il Tomei: «La popolazione era ridotta a 17.000 abitanti, impoveriti; [...] gli acquedotti erano guasti e inefficienti; [...] la cerchia delle mura aureliane racchiudeva enormi zone disabitate»². La popolazione si concentrò così nella parte bassa della città: al Campo Marzio, al Velabro e a Trastevere. La decadenza di monumenti e basiliche fu ulteriormente aggravata da incendi, terremoti, alluvioni e addirittura invasioni di lupi. Le strade e le piazze erano ingombre di rifiuti, ai fori si faceva pascolare il bestiame. Le condizioni economiche e politiche erano altrettanto gravi. Questo spiega perché nei primi due decenni del XV secolo non vi fu a Roma un'autonoma cultura artistica.

In questo squallore l'unica nota positiva, nonostante l'opera distruttiva dei secoli, era lo stato dei monumenti antichi che mantenevano ancora il loro fascino. I Papi, tornati da Avignone, dovettero preoccuparsi di restaurare gli edifici già esistenti, anziché fabbricare nuovi

palazzi o chiese. Fu Martino V (1417-1431) l'artefice della rinascita spirituale e materiale di Roma. La sistemazione urbanistica della città e la bolla *Etsi in cunctarum* del 1425 ristabilirono la sicurezza nelle strade. Egli restaurò la basilica di San Giovanni in Laterano, dei tratti di mura e vari ponti. Il suo successore, Eugenio IV (1431-1447), si occupò della demolizione di botteghe infestanti le piazze (come quelle al Pantheon), ma durante il suo pontificato furono rari gli interventi architettonici a causa dell'esilio forzato a Firenze dal 1434 al 1445. Niccolò V³ (1447-1455) continuò ad attuare la *renovatio urbis* progettando un vasto piano regolatore⁴ e realizzando lavori e riedificazioni in Campidoglio e in Vaticano, inoltre restaurò numerosi ponti e chiese. Durante il breve pontificato di Callisto III⁵ non vi furono grandi lavori di risistemazione, anzi «i piani elaborati dall'Alberti e da Niccolò V per l'area di San Pietro furono sostanzialmente abbandonati»⁶.

La storia urbanistica di Roma nel Quattrocento fu caratterizzata dall'apertura di strade, da riforme edilizie e demolizioni di vecchi agglomerati. Le vie principali erano quelle che portavano verso San Pietro: la *Via peregrinorum*, la *Via Papalis* e la *Via Recta*⁷. Quest'ultima si congiungeva con la *Via Lata*, compresa nel rione Colonna dov'è ancora situato il palazzo dei Capranica.

5.2. Il cardinale Domenico Capranica

Domenico Capranica (1400-1458) fu un cardinale ed umanista che influenzò molto la vita ecclesiastica. Zelatore del *bonum Ecclesiae*, in un'epoca in cui nella Chiesa avevano libero corso affarismi e corruzione, per incarico di Niccolò V redasse un memoriale che tratteggiava «i lineamenti di una *reformatio in capite* da inserire nell'agenda della Chiesa romana»⁸: gli *Advisamenta*⁹. La *salus animarum* era per lui un bene di prim'ordine.

Si formò nelle Università di Padova e Bologna sotto la guida dotta di Giovanni da Imola. Nel 1423 fu nominato da Martino V chierico della Camera Apostolica e nel 1424 venne eletto vescovo di Fermo (è infatti spesso ricordato dalle fonti come *episcopus Firmani*)¹⁰. Nel 1426 gli venne assegnato il titolo diaconale di S. Maria in *Via Lata* e divenne Governatore della Romagna, nel 1430 Governatore di Perugia e del Ducato di Spoleto. La data precisa della creazione del Capranica non si sa con esattezza, le tristi vicende che seguirono alla nomina a cardinale costituiscono un avvenimento che, ancora oggi, dà notorietà a Domenico

Capranica, ma questo argomento verrà affrontato più avanti.

Dal 1432 al 1435 partecipò al Concilio di Basilea. Dal 1438 al 1443 fu impegnato nel Concilio di Ferrara-Firenze. Il 6 ottobre fu nominato Vicario Generale della Marca Anconitana e nell'anno successivo fu designato per la seconda volta Governatore di Perugia. Due anni più tardi sarà costretto ad andare a Fermo, sua città episcopale, che nel frattempo era insorta contro gli Sforza. Durante il pontificato di Niccolò V si occupò di diverse missioni diplomatiche sempre nella Marca Anconitana e fu particolarmente impegnato come Penitenziere Maggiore durante il Giubileo del 1450.

Tre anni più tardi si distinse per aver sventato, insieme al Cardinale Bessarione, la congiura di Stefano Porcari e per essere stato a capo della legazione ad Alfonso V re di Napoli. Pochi anni prima della morte fondò il Collegio Capranica nel suo palazzo, dove aveva raccolto una preziosa biblioteca di codici. Alla morte di Callisto III, il 6 agosto 1458, «da ogni parte gli era preconizzata la tiara»¹¹, ma morì pochi giorni dopo, il 14 agosto. Suo fratello Angelo, anch'egli cardinale, eseguì le sue volontà testamentarie destinando una nuova ala del palazzo al Collegio.

5.3. La creazione cardinalizia

Il problema della creazione cardinalizia dipende, in massima parte, dalla pubblicazione del 1430; gli studiosi di storia della Chiesa e di Diritto canonico sono divisi nel determinare la data della nomina cardinalizia del Capranica. «L'8 novembre del 1430 Martino V celebrava l'ultimo concistoro del suo pontificato, fra gli altri nomi pubblicava anche la nomina del Firmano a Cardinale»¹², il quale in quella data si trovava a Montefalco. Non gli venne, però, inviato il Galero, essendo costume mandarlo ai cardinali incaricati di una importante legazione. Il Firmano non si preoccupò di andare a Roma per riceverlo, non potendo prevedere l'imminente morte del pontefice. Il Collegio cardinalizio si raccolse attorno lui con biglietti augurali, nella cui intestazione erano sempre menzionati il nuovo titolo e la dignità. Alla notizia della morte di Martino V, sopraggiunta il 20 febbraio del 1431, il Capranica lasciò la legazione di Perugia per dirigersi verso Roma. Qui rimase fuori dalle mura e inviò degli ambasciatori ai Padri Cardinali, affinché lo ammettessero al Conclave. «La sua situazione era anomala, non avendo adempiuto alle solennità richieste per entrare a far parte appieno del Sacro Collegio: ricezione del Galero e apertura della bocca»¹³. Una vol-

ta ricevuta la richiesta del Firmano, i cardinali lo invitarono a lasciare l'*Urbe* e a tornare alla sede della sua legazione, assicurandogli che il futuro papa avrebbe regolarizzato ogni cosa. Da quel momento iniziò la peregrinazione del Capranica da Montefalco a Basilea, ovunque era braccato e osteggiato. Il cardinale Giordano Orsini, avversario del partito Colonnese, può essere considerato il responsabile dei mali del Firmano, a cui furono sequestrati i beni di Montefalco, private tutte le rendite e fu anche saccheggiata la sua abitazione romana. In quell'occasione andò distrutta la sua amata biblioteca che ricostituì faticosamente. Inoltre nell'ottobre del 1431 fu pubblicata la bolla *In eminenti*, in cui si decretava che «nessun diritto reale o nominale al cardinalato potesse prendersi in forza di una promozione avvenuta in concistoro segreto da chi non abbia ancora ricevuto le relative insegne»¹⁴, il riferimento al Capranica è evidente. Venne dunque dichiarato privo della dignità cardinalizia, della legazione di Perugia e della chiesa di Fermo. Arrivato a Basilea il 15 aprile 1432 prese parte al Concilio e, da quel momento, fu occupato in diversi lavori. Finalmente il 30 aprile 1434, nell'abitazione del cardinale Albergati, venne firmato l'accordo tra il Firmano ed Eugenio IV¹⁵. L'atto di concordia si articolava nei seguenti punti: l'assoluzione e l'annullamento di tutti gli errori o crimini eventualmente commessi dal Capranica¹⁶; la reintegrazione nella sede di Fermo e in ogni altro beneficio o dignità, compreso il cardinalato; l'impegno da parte di Eugenio IV di spedire una bolla entro tre mesi affinché il Capranica ottenesse ogni cosa di cui fatta menzione; la facoltà del cardinale di S. Croce di consegnargli le insegne cardinalizie; la restituzione al Firmano e al fratello dei beni immobili e mobili.

Da questa vicenda si capisce la difficoltà degli studiosi nell'indicare la data della creazione cardinalizia: per il il Pastor¹⁷ risale al 1423, cioè al primo concistoro di Martino V, e poggia la sua considerazione sulla "Cedula di Martino V" del 1426 in cui: «Ilerdensis et Firmanus alias iuxta morem consecutum creati fuerunt sed ex bonis causis tunc et nunc una cum aliis duobus noluimus publicare»¹⁸. Nessuna fonte tramanda la data del 1423, ma l'interpretazione di "tunc" e di "alias", nel senso di "allora" e "prima, in altro tempo" potrebbe avergli fatto credere in una creazione anteriore al 1426. Così anche la Morpurgo-Castelnuovo¹⁹, che non accetta la data del 1423, afferma comunque che la creazione sarebbe anteriore al 1426. Eubel, invece, asserisce «Domenicus de Capranica (XXXV,12) prom. 1426 Maii 24, publ. 1430 Nov. 8, trf. ad S. Crucis 1443, obiit 1458, Aug. 14»²⁰ e riporta un documento in cui è scritto: «Domeni-

cus Capranica romanus el. Firmanus, diac. S. Mariae novae diac., isti inquam 4 card. Publicantur postea ab Eugenio IV»²¹. Per il Gangemi questo documento sarebbe l'opera di un fautore del partito del Condulmer, per cui contrario al Capranica, e non sarebbe nemmeno l'unico scritto in difesa dell'operato di Eugenio IV, come ad esempio il trattato di Giordano Bricio «pro Eugenio IV. Adversus Cardinalem de Capranica»²². Le affermazioni, in questo documento, circa la creazione da parte di Eugenio IV, l'accomunazione ad altri tre cardinali pubblicati dallo stesso pontefice²³, la diaconia in S. Maria nova invece che in S. Maria in via Lata sono tutte notizie inesatte. Secondo il Gangemi la "Cedula di Martino V" fu probabilmente scritta per salvaguardare i diritti dei cardinali creati, dopo il consueto scrutinio segreto, ma non pubblicati. In conclusione, la creazione da parte di Martino V sarebbe avvenuta nel 1426, la pubblicazione nel 1430, l'annullamento da parte di Eugenio IV nel 1431, il riconoscimento nell'aprile 1434 e infine la consegna delle insegne cardinalizie l'11 agosto dello stesso anno dalle mani del cardinale Albergati.

5.4. Il palazzo Capranica in Roma

Poco più a sud di piazza Montecitorio, quasi al limite occidentale del rione Colonna, sorge piazza Capranica che deve la sua denominazione al palazzo quattrocentesco di proprietà del cardinale Domenico Capranica (fig. 1, tav. VI; fig. 2). Il palazzo occupa interamente il lato nord della piazza, che a est è dominata dalla grande facciata di Santa Maria in Aquiro. Alla morte di Martino V, incominciarono a Roma i primi scontri tra le storiche famiglie nemiche dei Colonna e degli Orsini. Venuto a mancare papa Colonna, gli Orsini vollero recuperare il potere perso negli anni precedenti. Sotto il pontificato di Eugenio IV le scaramucce si trasformarono in una vera e propria guerra. Nell'aprile del 1431 i Colonna entrarono a Roma, accompagnati dal principe di Salerno Antonio Colonna. Presso la basilica di San Marco ebbe luogo uno scontro e i Colonna ebbero la peggio. Alla vittoria degli Orsini seguì il saccheggio: le case di Stefano e Antonio Colonna e del Capranica vennero interamente spogliate²⁴. Il cardinale Capranica, durante i pontificati di Eugenio IV e Niccolò V, si trovava sovente in viaggio per lo Stato Pontificio a compiere missioni speciali nella Marca Anconitana, a Perugia e a Fermo. Decise quindi di costruirsi una nuova dimora per le brevi apparizioni romane. Domenico da Sarteano, suo segretario di vecchia data, procu-



1. Facciata del palazzo su piazza Capranica. Roma, Palazzo Capranica
2. Ricostruzioni del prospetto del palazzo verso piazza Capranica. Tomei (in basso) ed Eula (in alto)

ratore e scrittore della Penitenziaria Apostolica e abitante del rione Colonna, stipulò i contratti di acquisto di case per conto del cardinale.

L'isolato, oggi delimitato da piazza Capranica, via di S. Maria in Aquiro, piazza Montecitorio, via degli Uffici del Vicario, vicolo della Guardiola e via del Collegio Capranica, aveva allora un aspetto assai diverso, soprattutto dal lato di piazza Montecitorio, dove vi furono le trasformazioni maggiori per la costruzione della Curia Innocenziana. Ai bordi della piazza vi erano delle case con orti interni, a cui si accedeva da una piccola strada: la *Via Vicinalis*.

Gli acquisti, e in seguito la costruzione del palazzo, avvennero a più riprese. Il primo acquisto, di cui manca il documento originale, è relativo al lato est. La notizia dell'ingaggio è ricavata da un documento successivo, datato 17 aprile 1447 e riguardante l'acquisto della proprietà di Lorenzo Piccari per 500 fiorini²⁵, il cui confine *locus discopertus*²⁶ si trovava verso la ex-proprietà di Giacomo Tomarelli, a quella data già del cardinale. Con l'atto del 16 marzo del 1448 Domenico da Sarteano insieme a Giacomo Vannozzi, *accimator pannorum*²⁷, decise l'acomunazione di un muro che separava la casa del cardinale, appartenuta al Piccari, da quella dello stesso Vannozzi. All'inizio del maggio del 1448 venne acquistato da Antonio Ferrari un *ortum sive casalenum* per 20 ducati. Nel febbraio del 1449 seguì l'acquisto di metà delle case fatte nell'ottobre del 1426 «da Antonio Colonna a Corrado de Trinciis di Foligno per 300 ducati d'oro»²⁸ e in seguito vendute alla famiglia Brancaleoni, case dette comunemente «Palazzo de Nobili di Monte Nero»²⁹, la cui prima parte costò 700 ducati. L'anno precedente c'era stata una discussione tra il Capranica e i Brancaleoni sul diritto del cardinale a edificare un muro contiguo alla scala marmorea del *palazecto*, corrispondente all'attuale ingresso del Collegio; il problema venne risolto dal collegio arbitrale a favore del Capranica. L'acquisto della prima parte del palazzetto avvenne probabilmente nei primi di giugno del 1450 quando il Capranica, allora Penitenziere Maggiore, fu costretto a lasciare l'*Urbe* insieme a Niccolò V a causa della peste. Per la seconda parte del palazzetto, comprendente anche la torre, manca il prezzo, non citato nel documento relativo, che contiene soltanto la procura di Matteuccio Brancaleoni al fratello Melchiorre per concludere le trattative e procedere alla stipulazione dell'atto di vendita.

Il cardinale rientrò a Roma con Niccolò V alla fine dell'ottobre del 1450 e seguì la sistemazione della residenza, conclusasi nel 1451, la cui data figura sull'architrave della porta d'ingresso destra³⁰ (fig. 3, tav. VII).



Per quanto riguarda i tempi di costruzione non ci sono indicazioni particolari. Sappiamo che una parte degli edifici acquisiti venne demolita per costruire il nuovo palazzo³¹, valendosi probabilmente di elementi preesistenti e utilizzabili come la cappella dedicata a S. Agnese. Ad ogni modo la fabbrica ebbe diverse fasi.

L'inizio della costruzione del palazzo avvenne sul lato orientale, con le tre finestre a bifora. L'ultima finestra a destra, diversa dalle altre, sembrerebbe anteriore e corrispondente alla casa Tomarelli (mentre le altre due alla Piccari) (figg. 4 e 5). Dello stabile del Tomarelli non si ha notizia di demolizione, ma la finestra reca lo stemma del Capranica e potrebbe quindi indicare una prima fase di ricostruzione³². Oggi l'aspetto dell'edificio è decisamente deformato in seguito all'aggiunta di un terzo piano, ma la cornice a mensole, probabilmente di coronamento e contigua alla torre su via del Collegio Capranica, consente di stabilire l'altezza originaria del palazzo. Eula propone un'ipotesi di ricostruzione del fronte principale diversa da quella del Tomei: l'altezza è differente; è inserita la cornice a mensole di coronamento; è presente una cornice marcapiano (oggi rimanente solo sulla torre); è segnalata l'esistenza di finestre per illuminare i locali del piano terreno e, infine, sono esclusi i contrafforti, aggiunti nel 1695³³. Il palazzo originario a un solo piano e con torre ricordava il Palazzo Vaticano di Niccolò V e il palazzo cardinalizio di Pietro Barbo. Il pian terreno probabilmente ospitava



3. Iscrizione sul portale d'ingresso dell'ex-cinema con l'indicazione del pontefice Niccolò V e dell'anno di costruzione: NI.PPV. . M.CCCC.LI. Roma, Palazzo Capranica
4. Finestra gotica a bifora (proprietà ex-Tomarelli). Roma, Palazzo Capranica
5. Portale d'ingresso dell'ex-cinema e finestra gotica a bifora (proprietà ex-Piccari). Roma, Palazzo Capranica



delle botteghe, e dallo scalone dell'attuale ingresso del cinema si accedeva al piano nobile dove erano disposti in fila i locali di abitazione e le sale di rappresentanza. Il Tomei evidenzia come sia le stanze comunicanti, sia altri elementi accomunino questo edificio a quello di Niccolò V: la muratura a tuffelli coperti da intonaco e decorati a graffito (visibili ancora nel XVII secolo); la torre angolare coperta a tetto con altana; le finestre crociate (fig. 6); l'asimmetria delle porte marmoree architravate e le dimensioni del prospetto caratterizzano lo stile architettonico della metà del Quattrocento a Roma.

Secondo Tomei intorno alla metà del XV secolo si forma un nuovo stile costruttivo: elemento tipico di queste opere è la finestra crociata, intesa come «pietrificazione del telaio in legno della finestra medievale»³⁴, la cui radice lontana è da cercare nella Francia meridionale in cui fu diffusamente usata nel Trecento e da cui passò al Piemonte. La finestra crociata sarebbe quindi a quell'epoca «la finestra più caratteristica di Roma, tanto largamente vi era diffusa»³⁵. Il modello non ha dunque inizio con il Palazzo Venezia. A testimoniare la diffusione della finestra crociata non sono soltanto i numerosi monumenti che lo precedono, che non stiamo qui a indicare, ma anche le diverse vedute di Roma che riproducono tale elemento architettonico³⁶.

La casa riceveva luce dalla parte interna, dove era situato un *ortus magnus*³⁷, come ci dice l'atto del Piccari. Nell'atto di divisione tra gli eredi del cardinale Angelo Capranica viene nominato il cortile della cisterna su di un terrapieno all'altezza del piano nobile. Il cortile ha mantenuto questo livello fino all'inizio del Novecento. Ciò è ulteriormente attestato da antiche finestre della facciata sul cortile con sottostanti cornici tipiche dei seminterrati, oggi situate al primo piano.

Dice Eula: «la loggia a due archi che si apre sui quattro lati della torre è uno dei primi esempi sopravvissuti di belvedere»³⁸. Questa loggia alleggeriva il prospetto severo del palazzo, appesantita ulteriormente dall'aggiunta di un piano nel XVII secolo, cui seguì l'addossamento dei contrafforti nel 1695. La torre è probabilmente l'unica parte superstite del palazzetto Brancaleoni: ciò si deduce dalla preesistente cappella di S. Agnese e dalle finestre su Via del Collegio Capranica che suggeriscono, per forma e materiale, di appartenere a un periodo precedente alla costruzione del palazzo, non essendo né di forma gotica né a croce.

Il palazzo non risponde a un progetto unitario ben definito e al Capranica era estranea la ricerca del fasto, d'altronde l'idea di fondare un collegio destinato a *pauperum scholarium* lo portava a evitare gran-



6. Portale d'ingresso e finestra crociata. Roma, Palazzo Capranica



7. Stemma cardinalizio dei Capranica. Roma, Palazzo Capranica

diosità superflue. La distribuzione interna è completamente alterata a causa della costruzione del Teatro Capranica nel 1678. Tuttavia alcune informazioni sono fornite dagli atti di successione del cardinale Angelo Capranica: al pian terreno locali di servizio, sotto le cantine, sul retro stalle e pollai. In comune agli eredi rimasero l'atrio, cui si accede ancora oggi dalla piazza, lo scalone che terminava in una loggia e un corridoio vicino al portico, dal quale si arrivava al pozzo.

Il cardinale lasciava il palazzo *pro indiviso* agli eredi, i quali erano i figli dei fratelli, Giuliano e Antonio, e ai pronipoti del fratello Bartolomeo. Questi si misero d'accordo per una separazione verticale «ab infinis terrae usque ad coelum»³⁹, per cui la parte orientale del palazzo fu occupata dai figli di Giuliano, dove si trovavano l'appartamento del cardinale e locali annessi, metà cortile, un trullo e una stalla (già Vannozzi).

La parte centrale, abitata dai figli di Antonio, si estendeva fino all'anticamera del grande salone, all'esterno comprendeva una stalla (acquistata da mastro Giuliano Angelini)⁴⁰. La parte occidentale era costituita dal salone, tre camere e un'altra stalla. La clausola della Bolla di Sisto IV sull'inalienabilità del palazzo contribuì a limitare la costruzione all'interno delle mura (fig. 7).

Oggi il Collegio e il Palazzo ci appaiono completamente modificati nelle loro strutture originarie e le loro proporzioni volumetriche. La radicale ristrutturazione dell'interno avvenne con la costruzione del teatro privato (poi a pagamento) ad opera di Pompeo e Federico Capranica, le cui esigenze funzionali portarono all'innalzamento dei muri esterni. I lavori di rinnovamento del teatro del 1694-1695 furono opera dell'architetto Carlo Buratti. L'ostilità di papa Innocenzo XII per gli spettacoli teatrali portò nel 1699 alla chiusura del teatro, che riaprì nel 1711 grazie all'intercessione della regina polacca Maria Casimira. Alla morte di Federico Capranica (1723) suo figlio Camillo ne assunse la gestione; quest'ultimo, amante del teatro, fu il creatore del Teatro Valle (1727)⁴¹. I Capranica nel 1766 cedettero la gestione al conte Raimondo Ottini, nel 1790 passò al conte Michele Negroni e, infine, alla famiglia Torlonia nel 1852 che lo lasciò immediatamente a Bartolomeo Capranica. Nel 1853 furono realizzati una prima serie di lavori dall'architetto Gaspare Servi (altri lavori vennero fatti nel 1870 dal Servi e dal Vespi gnani). L'ultima recita con *l'Ernani* di Verdi avvenne il 1° marzo 1881. Nel novembre 1922 venne inaugurato il cinema, dopo i lavori dell'ingegnere Carlo Waldis, e come tale rimase attivo fino al 2000. Il resto del palazzo venne donato al Collegio dalla marchesa Irma Capranica del Grillo con atto del 23 dicembre 1971.

5.5. L'Almo Collegio Capranica

L'Almo Collegio Capranica è stato fondato *ad honorem et utilitatem Almae Urbis Romae*⁴² con ogni solennità il 5 gennaio 1457 ed è ancora oggi una delle più eminenti istituzioni ecclesiastiche dell'*Urbe*⁴³. L'atto di nascita però va riferito al 24 dicembre 1456, quando il Cardinale Capranica chiese ai Guardiani della Confraternita della Sacra Immagine del Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, di cui il cardinale era membro fin dal 1452, la responsabilità del governo del Collegio⁴⁴. La lode di Dio, la propagazione della fede Cattolica e la pubblica utilità sono le ragioni che spinsero il Capranica a fondare tale Collegio dei *Pauperum Scholarium*⁴⁵.

L'istituzione del Collegio rispondeva all'esigenza di offrire alla società del tempo un clero più preparato a livello culturale e spirituale. Per questo motivo agli studenti avviati agli studi ecclesiastici venivano offerte ospitalità, vitto e ogni aiuto per gli studi come, ad esempio, la preziosa biblioteca *pro utilitate et commodo studentium*⁴⁶. Essa consisteva originariamente di 388 volumi per un totale di circa 2000 opere in essi con-

tenuti⁴⁷, disgraziatamente dispersa nel corso dei secoli⁴⁸. La grande cura che il Cardinale nutriva per la sua biblioteca è documentata dal suo testamento⁴⁹ e dalle *Costituzioni* del Collegio⁵⁰, redatte da lui stesso e riedite con qualche aggiunta fino al XX secolo, le quali contengono alcuni capitoli specificatamente dedicati alla manutenzione della biblioteca.

Il fratello Angelo Capranica, cardinale e vescovo di Rieti, fu il primo porporato creato da Pio II, Enea Silvio Piccolomini, che a Basilea era stato segretario di Domenico Capranica⁵¹. Nel 1478 ottenne da Sisto IV la licenza⁵² di costruire come sede specifica per il Collegio una nuova ala del palazzo, interamente separata dall'originario edificio costruito presso la chiesa di Santa Maria in Aquiro. L'origine del titolo "almo" viene immediatamente ricollegato al Sacco di Roma nel maggio 1527: in quell'occasione tutti gli alunni del Collegio Capranica morirono per mano dei Lanzichenecchi in difesa del Pontefice Clemente VII (1523-1534). Da questo luttuoso episodio deriverebbe, secondo molti⁵³, l'origine del titolo "almo", cioè "datore di vita". Secondo il Gangemi⁵⁴ è più accettabile che il titolo voglia invece significare "munifico", "illustre" o "nobile", essendo il Collegio il primo fra quelli fondati a Roma per l'istruzione dei chierici⁵⁵.

L'Almo Collegio Capranica è una delle pochissime istituzioni che ha conservato l'edificio originario di cinque secoli fa. La vigilanza del Collegio venne affidata, come già detto, ai Guardiani della Confraternita della Sacra Immagine del Salvatore e anche al fratello cardinale Angelo Capranica. Questi avevano un reale potere di giurisdizione sull'andamento disciplinare ed esercitavano questo potere annualmente con una visita canonica alla quale tutti erano tenuti a rendere conto del proprio operato. Venivano inoltre eletti un Rettore e quattro Consiglieri fra i membri della comunità. Tale pratica educava ad una presa di coscienza e dunque alla tutela dell'istituzione stessa, di cui l'alunno si sentiva parte integrante. Gli aspiranti alunni, prima di essere accettati, venivano sottoposti a un esame sul grado di cultura, il comportamento morale e l'età, di solito tra i quindici e i trentacinque anni. La permanenza era limitata ad un settennio, ad eccezione di coloro che non avevano un'adeguata base di conoscenza filosofica, e agli alunni veniva richiesto un giuramento: innanzitutto sul loro reale bisogno economico, poi sull'osservanza delle costituzioni e sull'obbedienza al Rettore, oltre che sull'impegno ad avere sempre a cuore la difesa del Collegio. Gli studenti erano obbligati a recarsi quotidianamente allo *Studium Urbis* a seguire i corsi di Teologia e Diritto Canonico, e a usare come testo fondamen-

tale S. Tommaso e non le Sentenze di Pietro Lombardo, che venivano invece insegnate nello *Studium Urbis*.

Nel corso dei secoli le modifiche alle Costituzioni e alla vita del Collegio furono relativamente poche. Nel 1661 il papa Alessandro VII riformò la prassi di nomina del Rettore e la sottopose all'approvazione della Santa Sede. Le vicende napoleoniche nel decennio 1797-1807 costrinsero il Collegio a interrompere le attività. Nel 1917 papa Benedetto XV (l'ex alunno Giacomo della Chiesa) affidò agli alunni del collegio la cura del servizio liturgico per le celebrazioni della Basilica Patriarcale di Santa Maria Maggiore. Tra il 1953 e il 1955 l'edificio venne interessato da un radicale intervento che ne alterò profondamente l'aspetto⁵⁶.

Un'idea della grandezza della fondazione capranicense la dà il confronto con le disposizioni del Concilio di Trento: nella sessione XXIII del 15 luglio 1563 era stato promulgato il decreto di riforma della vita sacerdotale il cui canone, l'ultimo, si presentava come novità assoluta in quanto prescriveva la costituzione di Seminari nelle singole diocesi o regioni. Alla luce di questo si può capire, tra l'altro, la felice intuizione del Capranica, essendo riuscito il Collegio a sostenere il vaglio del tempo.

NOTE

¹ Per tutte le informazioni relative alla famiglia Capranica rimando a GANGEMI 1992.

² TOMEI 1942, p. 5.

³ Al secolo Tommaso Parentuccelli, assunse il nome di Nicolò V in onore del cardinale di S. Croce Nicolò Albergati, per il quale prestò servizio per quasi vent'anni.

⁴ Al piano regolatore pare abbia collaborato Leon Battista Alberti, TOMEI 1942, p. 9.

⁵ Ci fermiamo nell'analisi storica al pontificato di Callisto III perché nel 1458 morì il cardinale Domenico Capranica, oggetto di questo scritto.

⁶ CAVALLARO 2001, p. 49.

⁷ TOMEI 1942, p. 15.

⁸ PELLEGRINI 2010, p. 190.

⁹ Presentate nel 1449, cfr. PELLEGRINI 2010, pp. 189-191; HOFMANN 1914, II, pp. 258.

¹⁰ KRISTELLER 1967, Vol. 2: Italy: Orvieto to Volterra, Vatican City.

¹¹ GANGEMI 1992, p. 9.

¹² *Ibidem*, p. 77.

¹³ *Ibidem*, p. 93.

¹⁴ *Ibidem*, p. 102.

¹⁵ Roma, Archivio Capitolino, Archivio Capranica, busta 101, fascicolo 4.

¹⁶ Al Firmano non viene mossa nessuna accusa specifica e l'assoluzione di colpe si riferisce ad ipotetici crimini o mancanze.

¹⁷ Pastor, Ludwig von, *Storia dei Papi alla fine del Medioevo*, I: II, Roma 1958, cit. in GANGEMI 1992.

¹⁸ GANGEMI 1992, p. 82.

¹⁹ Morpurgo - Castelnuovo, M., *Il Cardinale Domenico Capranica*, in ASRSP, LII, 1929, pp. 27-29, cit. in GANGEMI 1992, p. 87.

²⁰ EUBEL, I, p. 52.

²¹ EUBEL, II, p. 7, n. 1; avrebbe trovato il documento nell'Armadio XI, t. 44, dell'ASV: "Cedole concistoriali dall'elezione di Alessandro V fino a Martino V", interamente trascritto dal Gangemi.

²² *Tractatus Iordanis Bricii I.C. Pro Eugenio IV. Adversus Cardinalem de Capranica, scriptus iussu Petri Cardinalis Fuxensis anno MCCCCXXXIII*, in Stefano Baluze, *Miscellanea*, I, Lucae MDCCLXI, pp. 351-362, cit. in GANGEMI 1992, p. 84.

²³ Gli altri cardinali citati nel documento riportato dall'Eubel sono Giovanni Casanova, Guglielmo di Montfort e Domenico Ram. A loro non fu mai contestata la validità della creazione, solo il Capranica si trovava in una situazione anomala e dovette difendere il proprio titolo.

²⁴ *Ibidem*, p. 100.

²⁵ Cod. Vat. Lat.7971, ff. 31-32 cit. in EULA 1988, pp. 133-134. Per le notizie relative ai pagamenti e agli atti di compravendita rimando ai documenti citati da Eula.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Arm. X, Mazzo II, N. °6, Archivio del Collegio Capranica, cit. in EULA 1998.

³⁰ NI(COLAUS) P(A)P(A) V - MCCCCCLI

³¹ TOMEI 1942, p. 60.

³² EULA 1988, p. 113.

³³ Quando il palazzo fu sopraelevato, cfr. EULA 1998.

³⁴ GIOVANNONI, GUSTAVO, Saggi sull'architettura del Rinascimento, pg. 32, cit. in TOMEI 1942, p. 49.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ TOMEI 1942, p. 50. Queste antiche vedute di cui parla il Tomei non ha una datazione certa.

³⁷ La ricostruzione architettonica è stata sapientemente descritta da Eula, qui riportiamo le sue deduzioni. Cfr. EULA 1988, p. 117 e seguenti.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ SIMONELLI 1972, p. 15.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ ALTAMURA 2003, pp. 10-17.

⁴² Almi Collegii Capranicensis constitutiones, Roma 1879, cit. in GANGEMI 1992.

⁴³ GANGEMI 1992, p. 237-241.

⁴⁴ Archivio dell'Almo Collegio Capranica, Datt. Simonelli, pg. 1, cit. in GANGEMI 1992.

⁴⁵ Cfr. Morpurgo - Castelnuovo, M., *op. cit.*, pp. 86-87, in GANGEMI 1992, p. 236. Intenzione già di Eugenio IV, il quale manifestò tale proposito riorganizzando lo "Studium Urbis" nel 1433.

⁴⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 7971, f. 32, cit. in GANGEMI 1992.

⁴⁷ BAV, Vat. Lat. 8184, ff 2r-46v; 48r-72r, cit. in GANGEMI 1992.

⁴⁸ PUCCI 1945.

⁴⁹ BAV, Vat. Lat. 7971, FF 30-33, cit. in GANGEMI 1992.

⁵⁰ Almi Collegii Capranicensis constitutiones, cit. in GANGEMI 1992.

⁵¹ Cfr. PUCCI 1945.

⁵² Bolla del 16 giugno 1478, la quale consentiva che i Capranica preservassero la proprietà del palazzo e confermava come nuova sede del Collegio l'edificio appositamente costruito dal cardinale Angelo Capranica.

⁵³ Cfr. Mazzei, Francesco, Il sacco di Roma, Milano 1986, cit. in GANGEMI 1992.

⁵⁴ GANGEMI 1992, p. 217.

⁵⁵ Cfr. Moroni, Dizionario di erudizione storico ecclesiastica, Venezia, 1840, XIV, p. 151, cit. in GANGEMI 1992.

⁵⁶ EULA 1988, pp. 113-136.

Bibliografia stampati

- ALTAMURA 2003
Isabella Altamura, *Palazzo Capranica del Grillo alla Valle: cinque secoli di arte, collezioni e teatro*, in *Le dimore storiche*, III, Roma, 2003.
- CAVALLARO 2001
Anna Cavallaro, *La pittura rinascimentale a Roma da Martino V a Alessandro VI (1420-1503)*, Roma, Lythos, 2001.
- EUBEL 1914
Conradus Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi sive summorum pontifum, S.R.E. Cardinalium ecclesiarum Antistitum series ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*. Monasterii, 1913; - *ab anno 1431 usque ad annum 1503 perducta*, Monasterii, 1914.
- EULA 1988
Alessandra Eula, *Il palazzo del cardinal Domenico Capranica*, in Valtieri, Simonetta, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante: nel Rinascimento*, Roma, Gangemi, 1988.
- GANGEMI 1992
Santo Gangemi, *La vita e l'attività del Cardinale Domenico Capranica*, Casale Monferrato (AL), Edizioni Piemme, 1992.
- HOFMANN 1914
Walter Alfons Claudius von Hofmann, *Forschungen zur Geschichte der kurialen Behörden vom Schisma bis zur Reformation*, Rom, 1914.
- KRISTELLER 1967
Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum : A finding of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic Manuscripts*, Londra, Warburg Institute, Vol. I-6 + I v. di indice gen. e 2 v. di indici dei v. 3 e 5, 1967.
- LOMBARDI 1991
Ferruccio Lombardi, *Roma. Palazzi, palazzetti, case. Progetto per un inventario 1200 - 1870*, Roma, Edilstampa, 1991.
- PELLEGRINI 2010
Marco Pellegrini, *Il papato nel Rinascimento*, Bologna, Società editrice il Mulino, 2010.
- PIETRANGELI 1978
Carlo Pietrangeli, *Rione III Colonna. Parte II*, Roma, Fratelli Palombi Editore, 1978.
- PUCCI 1945
Enrico Pucci, *Il cardinale Domenico Capranica e il Collegio che porta il suo nome*, in "Strenna dei Romanisti", Roma, Staderini Editore, 1945.
- SIMONELLI 1972
Prospero Simonelli, *Il Palazzo Capranica*, estratto da "Capranicense", n. 5, dicembre 1972.
- TOMEI 1942
Piero Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma, Palombi, 1942.

Foto 1, 3, 4, 5, 6 e 7 cortesia di Maria Beatrice Bongiovanni

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 14 novembre 2013, n. 693
<http://www.bta.it/txt/ao/06/bta00693.html>

6. Acquisizioni documentarie sulla Sacrestia di S. Pietro in Vincoli

Rossana CASTROVINCI

6.1. Premessa

La storia evolutiva dell'intero complesso di S. Pietro in Vincoli, cioè basilica, convento e palazzo dei cardinali titolari, è stata indagata nel passato e ancora continua a esserlo. Nella vastissima bibliografia riguardante la basilica sull'Esquilino che comprende studi archeologici del sito, indagini sull'architettura del complesso, approfondimento sulle opere d'arte figurativa in esso contenute, nonché monografie sul suo più famoso monumento, il *Mosè* di Michelangelo, senza tralasciare le guide antiche, moderne e contemporanee, soltanto pochissimi autori hanno dedicato alla sacrestia qualche riga, senza però acquisire dati di un qualche valore oggettivo limitandosi, il più delle volte, a frettolose descrizioni.

Il motivo di tale disinteresse non è stato ancora chiarito: un perché è forse da ricercare nel fatto che la sacrestia era considerato ambiente secondario, ovvero zona di passaggio tra la chiesa e il convento; o perché il suo accesso non doveva essere libero a tutti i visitatori, specialmente dopo che vi furono trasferite le catene di san Pietro nel 1662. Qualunque fosse stato il motivo, il poco interesse suscitato negli studiosi del passato è facilmente riscontrabile.

Sita alle spalle del cenotafio di Giulio II e preceduta da un grande ambiente, la cosiddetta antisacrestia – lunghezza lato monumento funebre di Giulio II m 11,80 ca; lunghezza lato sacrestia m 11,50 ca; altezza m 5,9 ca – con il soffitto lunettato su cui sono gli stemmi di Sisto IV e Giuliano della Rovere, la sacrestia è sorta su qualche tipo di preesistenza: forse il campanile di uno dei due edifici di epoca paleocristiana derivato da una torre, come quelle che in epoca altomedioevale sorgevano nelle varie parti della città con funzione difensiva, oppure qualche locale che prima della costruzione del convento vero e proprio fungeva da sala capitolare o da luogo di incontro e preghiera comune dei religiosi a cui era affidata la basilica.

6.2. Descrizioni della Sacrestia

Una delle prime descrizioni conosciute della sacrestia di S. Pietro in Vincoli si trova nel manoscritto *Delle chiese e antichità di Roma* di Benedetto Mellini, lavoro risalente all'inizio della seconda metà del XVII secolo e conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana, in cui l'autore si cimenta, come riporta il titolo, nella descrizione dei monumenti dell'antichità romana più famosi e delle chiese più importanti della città. Leggendo però le poche righe sulla sacrestia, nella parte dedicata alla basilica Eudossiana¹, ci si rende conto che l'autore fornisce scarse informazioni con una descrizione sommaria.

Qualche altra sinottica notizia è riportata dall'abate Filippo Titi nel suo *Ammaestramento utile e curioso* (1686)² ma è davvero poca cosa. La situazione, purtroppo, non cambia negli scritti degli autori di epoca successiva: poche le novità e sempre fugaci accenni.

Bisogna giungere al 1884 per avere un primo resoconto generale sulla basilica basato sui documenti conservati nell'archivio dei Canonici: questo significa, quindi, anche qualche notizia in più sulla sacrestia. Il volume in questione³, redatto dal canonico Lorenzo Giampaoli e basato sugli scritti di Michelangelo Monsacрати (1717-1798) comprende, oltre alle due dissertazioni sulle catene di san Pietro, anche le memorie dell'abate stesso nelle quali sono tracciate sia la storia della chiesa sia i ritratti di alcuni personaggi influenti che tanto si prodigarono per la basilica. Importante è da rilevare che in queste memorie – il cui manoscritto originale con alcune aggiunte posteriori dell'abate Luigi Santini, è ancora oggi conservato nell'archivio di S. Pietro in Vincoli – Monsacрати riporta notizie inedite sugli interventi cui il complesso sul colle Esquilino venne sottoposto e sulle maestranze che ivi lavorarono: notizie che egli trasse da documenti (ricevute di pagamento, libri mastri, ecc.) allora conservati nell'archivio della basilica ed oggi purtroppo non più rintracciabili – perché forse riportati su fogli sciolti e quindi distrutti dopo averne riportato su qualche altro tipo di supporto le notazioni – ovvero di difficile localizzazione a causa dell'inglobamento dell'intero archivio, o della maggior parte dei documenti in esso contenuti, da parte dello Stato italiano⁴.

La sacrestia è un ambiente di media grandezza, a pianta quadrangolare – m 5,55 x m 6,30; altezza m 4,80 – dal soffitto a lunette, con una piccola cappella sulla parete destra (fig. 1, tav. VIII; fig. 2).

Sicuramente il nucleo più recente riguardante questa parte della basi-



1. Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli, Sacrestia, Vista dalla porta d'ingresso
2. Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli, Sacrestia, Cappella

lica è da ritenersi legato al nome di Francesco e di Giuliano della Rovere, cardinali titolari di questa sede, il primo dal 1467 al 1471 e il secondo dal 1471 al 1503, in seguito pontefici, il primo col nome di Sisto IV e il secondo con quello di Giulio II.

6.3. Reliquie delle catene di San Pietro

Per motivi a noi sconosciuti, l'interesse per questo ambiente passa in secondo piano fino a quando i Canonici⁵, a partire dai primi anni Venti del XVI secolo e con l'ausilio economico e il supporto intellettuale di un personaggio influente quale fu il cardinale titolare del momento – Alberto di Brandeburgo⁶ (1490-1545) – decidono la sistemazione definitiva di questo locale che, nei loro intenti, doveva essere destinato a reliquario delle catene di San Pietro: la data d'inizio dei lavori di decorazione e di sistemazione edilizia, 1523, è riportata in un'iscrizione presente in loco. Sfortunatamente questa iniziativa non sarà portata a termine a causa del Sacco del 1527: il trauma causato dalla devastazione portata dai lanzichenecchi di Carlo V e la conseguente epidemia di peste coincide con un'interruzione dei lavori della piccola sala che, dagli anni Quaranta del Cinquecento, sarà destinata a vera e propria sacrestia, così come riportano i libri mastri conservati presso l'Archivio di Stato di Roma. Il progetto, però, non viene accantonato in quanto, intorno alla seconda metà del XVII, vengono ripresi i lavori.

A questo punto i Canonici affidano la restante decorazione a pittori misconosciuti e ad artigiani per sistemare la stanza e l'annessa cappella; i lavori proseguiranno molto lentamente fino alla seconda metà del XIX secolo, cioè fino a quando le catene di san Pietro dalla sacrestia – ivi collocate nel 1662 – ritorneranno in chiesa per essere sistemate nel nuovo altare maggiore.

Descrizioni della basilica e delle sue pertinenze risalenti al 1628⁷, alla metà del XVII secolo⁸ e al 1662⁹, ci permettono di conoscere lo stato del complesso monumentale e dei lavori occorsi in alcuni ambienti; un documento datato maggio 1661¹⁰ potrebbe proprio riferirsi all'anno della realizzazione del bel pavimento della sacrestia a quadrati di marmo bianco con ornamenti di marmi policromi a figure geometriche (fig. 3, tav. IX).

Ancora nel XVIII secolo si eseguono lavori in basilica e nel convento; viene anche costruita una retrostanza alla sacrestia – nel 1700 – come apprendiamo da notizie documentarie¹¹. Come sopraccennato, nella sacrestia già nel 1662 erano state trasferite le catene di san Pietro – chiu-



3. Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli, Sacrestia, pavimento

se all'interno di un reliquario argenteo commissionato nel 1650 dall'abate di allora, Alfonso Puccinelli – sistemate in una sorta di “armadio delle reliquie” scavato nel muro della sacrestia e chiuso da un cancello di ferro; prima di essere trasportate in sacrestia, però, le catene erano state conservate nel nuovo altare maggiore, fatto ricostruire dal padre Paolo Maffioli – o Mattioli? – nel 1631, e prima ancora, in un altare posto nella testata sinistra del transetto. Questi trasferimenti delle reliquie petrine sono da collegare allo smantellamento di quest'ultimo altare – quello, appunto, delle Sacre Catene¹² voluto da Nicola Cusano (1401-1464), cardinale titolare dal 1449 all'anno della morte, e costruito grazie al lascito testamentario – avvenuto presumibilmente nella seconda metà del XVII secolo, le cui parti superstiti furono collocate tra il 1704 e il 1705/06 nel fondo della navata sinistra, dove si possono ammirare ancora oggi, tra l'altare della Pietà ed il passaggio che conduce al palazzo del cardinale titolare, oggi sede dei Canonici.

6.4. Decorazione della Sacrestia

Come riportato dai documenti, tra il 1660 e il 1661, nella sacrestia furono eseguiti vari lavori: la decorazione delle lunette, la sistemazione del pavimento e dell'altare nella cappelletta¹³.

La successiva costruzione della sopracitata retrostanza occorre proprio al fatto che doveva servire una nuova sacrestia, in sostituzione della nostra divenuta in quel torno di tempo la stanza delle reliquie petrine. Quest'ultime erano collocate in una teca scavata nella parete di fondo¹⁴ della stanza a cui tra il luglio e l'agosto del 1704 vennero aggiunti la cornice di diaspro di Sicilia e gli sportelli in metallo.

Sempre nel 1704, le belle portelle¹⁵ di bronzo dorato che celavano le catene alla vista dei fedeli – dono del pontefice Sisto IV e del nipote Giuliano – avevano già subito un primo intervento¹⁶ per poter essere adattate al reliquario della sacrestia.

Negli anni seguenti si susseguono lavori di manutenzione nella stanza – sostituzione dei vetri della finestra, della serratura della porta ovvero di qualche listella di marmo del pavimento – ma si trattò sempre piccoli interventi.



4. Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli, Sacrestia, M. Ottaviani, particolare di una parete della Cappella



5. Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli, Sacrestia, M. Ottaviani, volta della Cappella

La decorazione della cappella¹⁷, infine, ha avuto una conclusione più lunga nel tempo rispetto al resto dell'ambiente; i documenti consultati riportano le sole notizie riguardanti le pitture, presumibilmente delle pareti – a finti marmi – e della volta – riprodotte il cielo stellato –, eseguite da Michele Ottaviani tra il 1861 e il 1862 (figg. 4, 5).

Ottaviani, pittore-decoratore di Fermo, fu attivo a Roma alla basilica dei SS. Bonifacio e Alessio sull'Aventino dal 1852 al 1860; qui lavorò all'ornamentazione della volta della navata mediana, «con rosoni rossi interpolatamente a oro e colori, con linee intermedie a forma di croce greca senza impiego di stucchi o alterazione dell'architettura»¹⁸ e della cappella, nel lato sinistro della crociera, di san Girolamo Emiliani, iniziatore della famiglia religiosa dei Padri Somaschi, decorata con ori e stucchi.

Nel 1876 l'Arciconfraternita delle SS. Catene aveva proposto l'idea di creare un nuovo altare maggiore unito a una Confessione e a un baldacchino per riportare in basilica i sacri vincoli; nel 1877, terminati i lavori, le catene lasciano la sacrestia per essere poste definitivamente nella teca di bronzo posta sotto l'altare della Confessione. Alla fine del

XIX secolo risale l'abbattimento della stanza costruita nel 1700 dietro il nostro locale per problemi di stabilità dell'ambiente citato.

A partire, poi, dagli anni 60 del secolo scorso antisacrestia e sacrestia verranno utilizzate, la prima come negozio di souvenir, la seconda come deposito dei colli. Il restauro del cenotafio di Giulio II e del *Mosè* (2000-2003) ha reso infine necessario il trasferimento del negozio e la chiusura al pubblico di questa parte della chiesa.

NOTE

¹ «(...) Giulio II essendo cardinale di questo titolo vi fece il portico et il palatio del Cardinale titolare e l'anno MCCCCLXXXIX Innocentio VIII a preghiere dello dello stesso cardinale trasportando altrove i frati di S. Ambrogio ad Nemus, che tenevano essa chiesa alli canonici regolari del Salvatore, della qual congregazione il medesimo cardinale era protettore, i quali la tengono sino al presente ufficiandola con molto decoro et esattezza. (...). Vicino a questa cappella [quella di S. Margherita] per fianco nell'altra testa della nave per una porticella si passa alla Sagrestia et al convento: et al lato d'essa porticella è alzato il monumento di Giulio II detto comunemente il Moisé di Michelangelo (...). Vicino al Moisé per una porticella come si è detto di sopra si passa alla Sagrestia per un andito, il cui pavimento e lavorato di marmi e mischi. La sagrestia ha la volta a crociera dipinta con grottesche. In faccia all'entrata Sopra il credenzo una pittura finta di S. Pietro in prigione coll'Angelo che vuole liberarlo. Ha il pavimento di varij marmi, e nel mezzo un ovato d'alabastro occhiuto. Piglia il lume da oriente da' una finestra quadra e larga pal: 22. Lunga pal: 26. Uscendo dalla Sagrestia s'ascende per una scala di diciotto Scalini al Chiostro del Convento. (...) Il convento, il portico della chiesa e l'aggiustamento della nave traversa, e il Palazzo contiguo del titolare sono Architettura di Baccio Pontelli. In esso palazzo vi sono molte pitture di Polidoro. (...)». Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), B. Mellini, *Delle chiese e antichità di Roma*, manoscritto metà XVII secolo, Vat. Lat. 11905, ff. 127v, 136v, 138r, 139r (ff. 210v, 219v, 221r, 222r).

² F. Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma, Palazzi Vaticano, di Monte Cavallo et altri che s'incontrano nel cammino facile...*, Roma 1686, pp. 214-216.

³ *Memorie delle catene di S. Pietro Apostolo – Dissertazioni del Cb. Abate Michelangelo Monsacratì*, a cura di L. Giampaoli, Prato 1884.

⁴ Il lavoro di ricerca – iniziato da chi scrive nel 2004 – ha reso possibile stabilire, nonostante si siano riscontrate gravi lacune temporali nei documenti visionati, una mappatura cronologica riguardo le vicende costruttive dell'ambiente in questione. Chi scrive ha, inoltre, realizzato uno studio in cui si attribuiscono le pitture che compongono la veste decorativa dell'ambiente in questione a pittori quali Polidoro da Caravaggio e Vincenzo Tamagni con la collaborazione di Maturino da Firenze, definendo coerentemente una prima ricostruzione sulla storia delle decorazioni della sacrestia e della originaria destinazione d'uso di questo locale. Questi primi risultati hanno permesso di individuare, o per lo meno hanno indotto l'autrice a supporlo, periodi diversi e lontani tra loro, in cui vari artisti e artigiani si sono succeduti nell'opera di decorazione. Per questo si rimanda ai seguenti studi: R. Castrovinci, *Le decorazioni della sacrestia di s. Pietro in Vincoli*, Tesi di laurea specialistica non pubblicata, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Anno accademico 2004-2005; *La sacrestia di S. Pietro in Vincoli. Polidoro da Caravaggio e Vincenzo Tamagni*, in *Storia dell'Arte*, 118, 2007, pp. 9-30; *La sacrestia in La Basilica di San Pietro in Vincoli*, a cura di G. Bartolozzi Casti, Roma 2013, pp. 75-88.

⁵ Quando nel 1489 Innocenzo VIII decide di allontanare dalla basilica di S. Pietro in Vincoli i frati di S. Ambrogio ad Nemus, è per istituirvi il monastero dei Canonici Regolari del S. Salvatore, in unione a Sant'Agnesa fuori le mura, intendendo così consentire una assidua celebrazione degli uffici religiosi e una cura costante del complesso monumentale. In seguito, come dà notizia il Panvinio, a loro venne anche affidata la chiesa di San Lorenzo fuori le Mura. Sull'argomento si veda: G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-eccllesiastica*, Venezia 1840-1879, vol. VII, voce *Canonici Regolari Lateranensi*, pp. 253-257; D. N. Widlocher, *La Congregazione dei Canonici Regolari Lateranensi. Periodo di formazione (1402-1483)*, Gubbio 1929; A. D. Tani, *Gli ordini religiosi a Roma*, a cura di A. Lipinsky, Roma 1931, pp. 19-20; A. Bull, voce *Canonici Regolari della Congregazione del SS.mo Salvatore detta anche Renana*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, Roma 1975, vol. II, pp. 99-101; D. P. Guglielmi, *I Canonici Regolari Lateranensi. La vita comune nel clero*, Vercelli 1992.

⁶ Apprendiamo dal Monsacratì che il cardinale di Brandeburgo – titolare della basilica di S. Pietro in Vincoli dal 1521 al 1545 – promosse interventi sia in chiesa che nella canonica, ma questi non ci dice quali furono questi interventi; non è azzardato ipotizzare che il cardinale avesse dato incombenza ai Canonici di realizzare una “stanza delle catene” in quell'ambiente che oggi chiamiamo sacrestia. Il progetto approntato dal cardinale prevedeva una ricca decorazione pittorica sulle pareti e sul soffitto, in cui dovevano essere incluse storie petrine e riferimenti importanti al travagliato periodo che stava attraversando la Chiesa di Roma a causa della riforma protestante di cui il cardinale era protagonista in prima persona. I Canonici potrebbero, poi, aver suggerito al cardinale il nome di Polidoro Caldara per la realizzazione delle pitture; in fondo il pittore di Caravaggio era una vecchia conoscenza dei Canonici, come apprendiamo da Giorgio Vasari: solo qualche anno prima, infatti, aveva lavorato con il suo socio Maturino alle pitture della facciata del palazzo dei cardinali titolari e della facciata della basilica. Unico ricordo documentato del titolarato del cardinale di Brandeburgo nella basilica era una porta in pavonazzetto, oggi non più esistente, che dal chiostro immetteva in sacrestia: “(...) La magnifica porta di pavonazzetto che dal chiostro metteva alla scala per discendere nella Sagrestia aveva nella fascia fra l'architrave e la cornice la seguente scritta ad indicare che essa fu fatta dal Cardinal di Brandeburgo ALBER. S. PET. AD VIN. CAR. MAGUN.”. Archivio di San Pietro in Vincoli (ASPV), *Appunti sopra S. Pietro in Vincoli* (ms. ab. L. Santini, sec. XIX), A7650, f. sciolto.

⁷ Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Visita Apostolica* 1628, ff. 430-435.

⁸ BAV, op. cit., Vat. Lat. 11905, ff. 125-141 (ff. 208-224).

⁹ «Relatione allo stato temporale della Chiesa, e Monastero di s. Pietro in Vincola di Roma de Canonici Regolari della Cong.ne del Salvatore fatta da me D. Andre de Cupiis Abate di d.- Monastero conforme l'ordine e formola della Sac. Cong.ne della Visita Apostolica questo dì di giugno 1662. [f. 1r] La Chiesa e il Monastero di San Pietro in Vincola sono situati nel Rione de Monti e si concessero alla nostra Cong.ne dalla sa.me: di Papa Innocenzo VIII assieme alla Chiesa e Monastero di S.ta Agnese a questi annesso come costa per Bolla spedita sotto li 8 d'agosto 1489. La Chiesa ha Choro, organo, Sagrestia e un Campanile con tre campane vi sono in essa sei Altari, e cinque Sepulture altre una nel Portico avanti la chiesa. Ha quattro Deposito cospicui e quattro men riguardevoli. Il Monastero ha un claustro solo dentro del quale v'è una cisterna et una fontana. Ha un Horto d'Herbaggio con una vignola, e con doi giardini di fiori. Al piano del Claustro vi sono cinque stanze con doi Camerini sotto le quali vi sono stanze corrispondenti che servono per uso di Stalle, rimessa di legna, dispensa di oglio e simile. All'istesso piano vi sono doi Refettori, e doi Cucine l'una delle quali serve alli Padri Residenti di famiglia in San Pietro in Vincoli. L'altro minore, che serve alli padri di San Lorenzo l'estate. Nel piano di sopra vi sono doi Bracci di Dormitorii in uno dei quali vi sono 13 stanze piccole con tre Camerini e nell'altro 12. Servendo l'uno e l'altro per servizio delle due dette famiglie di San Pietro in Vincoli e di S. Lorenzo per Foresteria, Libreria e Archivio pubblico e della Procura generale. Nel med. Piano vi sono doi Appartam.ti l'uno dei quali si fabricò dal bo: me: di Monsignor Puccinelli Arcivescovo di Manfredonia l'altro dall'Abbate D. Tomasso Menzio parim.te bo: me: in questo vi sono sei

stanze di mediocre grandezza in quelli tre stanze, e tre camerini». ASPV, *Stato attivo e passivo della Chiesa e Canonica di S. Pietro in Vincoli 1662*, M284.

¹⁰ ASV, *Notae historicae*, mss. sec. fine XVIII - inizio XIX sec., A955, f. 82v.

¹¹ ASPV, *Giornale 1551-1750*, in *Chronacae variae 1663-1750*, M131. Si veda Appendice XI, XII.

¹² I documenti relativi ai lavori di smantellamento dell'altare sono in: ASPV, *Storia della chiesa* (cc. sciolte), A7635; *Notae historicae* (mss. sec. XIX), A955, f. 63r. Una prima sistemazione dei frammenti risale, come sopraccennato, al 1704. Quando, poi, tra il 1705 e il 1706, furono intrapresi i lavori per il nuovo soffitto, la sistemazione dei frammenti venne portata a compimento nella zona della basilica dove tuttora si trovano. Questa seconda fase è documentata in alcune note di misura e stima conservate in: Archivio dello Stato di Roma (ASR), *Congr. Re l. Masch., Can. Lat. SPV*, b. 79, alla voce 1706 *Ricevute, conti, stime e misure della fabrica del novo soffitto di S. Pietro in Vincoli* (fogli sciolti). I documenti sopra citati sono stati pubblicati da Giuliana Zandri nell'articolo: *Sull'altare delle Sacre Catene e sulla tomba di Nicola Cusano*, in "Studi Romani", 2000, 48, nn. 1-2, pp. 118-125. Per le ricevute di pagamento riguardanti la sistemazione della cornice dell'armadio delle reliquie in sacrestia si veda: Appendice XV-XVIII.

¹³ Le lunette con illustri esponenti della Congregazione dei Canonici Regolari Renani e Santi entro clipei con festoni di alloro e cartigli recanti iscrizioni per l'identificazione del soggetto rappresentato e quelle con coppie di putti che giocano e tengono su simboli papali, come la croce, la tiara e le chiavi, e simboli petrini cioè le catene e la croce rovesciata indicano una mano e uno stile profondamente diversi dal resto della decorazione; sicuramente databili al Seicento inoltrato, le fonti documentarie ci hanno tramandato un nome possibilmente associabile a questo lavoro: un Ottavio Mazzienti pittore, che nel 1661 risulta pagato trenta scudi per un lavoro di pittura nella sacrestia. Si veda Appendice V, VI.

¹⁴ I sondaggi effettuati negli anni scorsi dai tecnici dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Roma hanno rilevato che la parte scavata per il reliquario sembra essere sita all'interno di una canna fumaria che passava proprio dietro la parete di fondo della sacrestia.

¹⁵ Divise in sei pannelli rettangolari di dimensioni diverse tra loro (tre per parte), ciascun riquadro incorniciato da rami di quercia e ghiande dorate, chiaro riferimento ai simboli presenti negli stemmi della Rovere. Nei due riquadri centrali più grandi sono rappresentate *L'arresto e la condanna di san Pietro* e *La liberazione dal carcere*, scene basate sulla narrazione del capitolo XII degli *Atti degli Apostoli*; nei due superiori lo stemma papale di Sisto IV e quello cardinalizio di Giuliano, tra putti reggenti festoni, e gli emblemi rovereschi, e altri due putti che sorreggono due targhe con l'iscrizione: "SIXTVS QUARTVS/ PONTIFEX. MAX/ IVL. CARD. S. P AD VINCULA/ S. ROMANAE ECCL. MAIOR/ PENITENTIA-RIVS MCCCCLXXVII". La cornice esterna, infine, è scandita da borchie a guisa di ghiande. Oggi le portelle, così come le vediamo, sono state adattate alla chiusura del vano in cui è contenuta la teca con le reliquie, ma mantengono lo stesso meccanismo di apertura a manovella, posto sul fianco destro dell'altare, che dovevano avere in origine. Molti dubbi rimangono ancora oggi sull'autore delle portelle e sulla data di commissione dell'opera; infatti, l'anno 1477 riportato nell'iscrizione ivi posta, probabilmente indica quando furono terminate, se vogliamo dar credito all'ipotesi di Anna Cavallaro che, indicando come possibile autore Cristoforo di Geremia (1438-1476), attribuisce a lui ideazione e disegno, ma il completamento a un allievo, identificato dalla studiosa con il nipote di questo, Lisippo; Cristoforo di Geremia, infatti, morendo nel 1476 non avrebbe potuto portare a compimento l'opera. Quindi, occorre anticipare almeno al 1475-1476 la data di commissione delle portelle, da parte di Sisto IV e del nipote Giuliano, se si vuole mantenere la paternità dell'opera a Cristoforo di Geremia. Di sicuro è da scartare l'attribuzione ad Antonio Pollaiuolo, avanzata da Pompeo Ugonio, sulla base del confronto con le altre opere dell'artista, e portata avanti fino all'inizio del XX secolo, con qualche eccezione da collocare a fine Ottocento come il Courajoud e il Molinier. A inizio Novecento Adolfo Venturi propone il nome di

Cristoforo Foppa detto il Caradosso, attribuzione che rimane in auge fino al 1966 quando Carl Seymour identifica l'autore delle portelle con Cristoforo di Geremia. La tipologia a cui fanno riferimento gli sportelli di San Pietro in Vincoli sembra essere quella delle porte bronzee del primo Quattrocento; così come il gusto "all'antica" rilevabile nelle parti ornamentali, con armi, busti e statue entro nicchie, richiama la statuaria romana. Certamente il risultato non dovette dispiacere i committenti dell'opera, i quali furono tra i promotori della continuità tra Roma antica e la Roma cristiana, grazie soprattutto a iniziative volte a legittimare la cultura antica nei suoi aspetti più importanti, quali l'apertura della Biblioteca Vaticana (1475), con i suoi preziosi codici antichi, e dei Musei Capitolini (1471). Per una più completa disamina dell'argomento si rimanda a: A. Cavallaro, *Le portelle di S. Pietro in Vincoli*, in *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, a cura di F. Benzi, Roma 2000, pp. 399-410.

¹⁶ ASPV, *Conti diversi 1693-1742*, M729, f. 7; ASR, *Congregazioni Religiose Maschili, Canonici Regolari Lateranensi in S. Pietro in Vincoli*, b. 77, f. sciolto, riportato in Appendice XIX. Così scrive il Monsacrati a questo proposito, riferendosi con molta probabilità a quest'ultimo documento, nelle *Memorie*, p. 37: «(...) nel 1704 (...) le porte di bronzo del Reliquario vennero divise in mezzo da M. Andrea Santelli, e furono dorati a oro macinato gli ornamenti e basso rilievi, armi e cornici delle medesime, spendendosi la somma di scudi cinquanta, come trovo notato nella Vacchetta di detto anno, fogl. 88. Più tardi Cesare Pattume Ottonaro aprì in quattro parti le stesse porte, le limò e con somma perizia dell'arte le chiari». La Professoressa Cavallaro nella citata relazione del convegno, a p. 408 n. 2, pubblica la seguente nota di pagamento, rinvenuta in: ASPV, *Chronacae variae 1663-1750*, M131: «Scudi 42 si paga in far dorare in oro macinato gli sportelli di metallo delle catene. Scudi 42 è pagati a Carlo Antonio Lupi spadaro. Scudi 64 gli dua sportelli di bronzo aperti in quattro parti, limati, ingratsati, puliti con acqua fredda e poi dorati a oro di spadaro, pezzi di rame 36 a coda di rondine, fogliame di ottone e ghiande nuove rifatte pagati a Cesare Pattume ottonaro scudi 16».

¹⁷ Aperta nella parete destra della nostra sacrestia, ha un altare – finto cosmatesco – sorretto da due colonnine tortili con inserti di mosaico provenienti, forse, da qualche altare smembrato della chiesa; sul dossale abbiamo un altro pannello tripartito con cornice in mosaico, in cui è inserita una bella lastra marmorea raffigurante una *Vergine con il Bambino*: formella e dossale sono inclusi in una sorta di edicola formata da due paraste che sostengono un architrave in cui sono inserite due fascette di mosaico. Per la formella marmorea si rimanda a: Castrovinci, *La sacrestia*, Roma 2013, pp. 86-88.

¹⁸ P. L. Zambarelli, *SS. Bonifacio e Alessio all'Aventino*, "Le chiese di Roma illustrate", Roma 1924, p. 16.

Desidero ringraziare il Professor Mario D'Onofrio grazie al quale, e tramite il Professor Alessandro Zuccari relatore della tesi di Laurea Specialistica da cui è tratto il presente lavoro, ho avuto la possibilità di studiare la sacrestia della basilica di S. Pietro in Vincoli. Il mio grazie, infine, va al Professor Stefano Colonna per la stima da sempre accordatami e a Don Bruno Giuliani dei Canonici Regolari Lateranensi.

APPENDICE

DOC. I – ASPV, *Memorie 1549-1714*, M 1012, f. 27 (prima metà XVI secolo)

“Ho inteso che fu fatta una bella Croce et candelieri XII, Turribulo et navicella per la sacristia con li detti argenti, et dopo il Sacco de Roma fuer guasti, et fu fatto l’organo et la porta de sacristia”.

DOC. II – BAV, P. Ugonio, *Barb. Lat. 2160*, f. 122r (seconda metà XVI secolo)

“(…). Il cardinale Cesarino vi fece un bell’organo e molti altre cose ristoresi [?] dentro il convento. (...)”.

DOC. III – ASPV, *Notae historicae*, mss. fine sec. XVIII - inizio XIX, A955, f. 86v (1656, febbraio)

“(…) V[acchetta]a fol. [... al foglio] 98 al mese di Feb.o 1656 / Al Sig. Gio. Sirgiani Pittore per aver dipinto il volto della Cappelletta in Sagrestia. S[cudi]. 3,00 (...)”.

DOC. IV – ASPV, *ibidem*, f. 82v (1660)

“... Del 1660 furono fatti varii lavori in Sagrestia, anzi credo fosse fatta (...)?) in sagrestia fu fatto il lavamano. Vacch[ett]a 1660. fol. [... al foglio n.] 65...”.

DOC. V – ASPV, *ibidem* (1661, febbraio)

“... Per colori a olio p[er]. ritoccare S[an]. Pietro in Sagrestia S[cudi]. 0,20. [... vacchetta del] Febraro 1661 [,] fol. [... al foglio n.] 88 a t[erg]o./ Per due colonnette tornite p[er] il quadro della Madonna che sta in Sagrestia S[cudi]. 0,30./ Per doratura di dette colonnette, e cornice di d[ett]a Madonna S[cudi]. 2,20./ Per l’imprimitura e portatura e riportatura del Salvatore per non star bene di nuovo rimessa altra tela S[cudi]. 0,95./ Per la testa [... ?] del Salvatore e portatura S[cudi]. 4,65./ Per dati ad Ottavio Mazzienti ad uno conto di Pittura fatta in Sagrestia S[cudi]. 6,00...”.

DOC. VI – ASPV, *ibidem*, ff. 82v, 83r (1661, marzo)

“... Vacc[hett]a del 1660[,] fol. [... al foglio n.] 88 a t[erg]o./ Marzo 1661./ ... Per dati a Ottavio Mazzienti p[er] intiero pagamento p[er]. il lavoro di pitture fatte in Sagrestia[,] come per ricevuta[,]. S[cudi]. 30,00./ ... “... Per colori a olio p[er]. ritoccare S[an]. Pietro in Sagrestia[,] S[cudi]. 0,20./ ... Per due colonnette tornite p[er] il quadro della Madonna che sta in Sagrestia[,] S[cudi]. 0,30./ Per doratura di dette colonnette, e cornice di d[ett]a Madonna[,] S[cudi]. 2,20./... Per l’imprimitura e portatura e riportatura del Salvatore per non star bene di nuovo rimessa altra tela[,] S[cudi]. 0,95./... Per la P.. [... pulitura?] del Salvatore, e portatura[,] S[cudi]. 4,65./... / Per dati ad Ottavio Mazzienti ad uno conto di Pittura fatta in Sagrestia[,] S[cudi]. 6,00...”.

DOC. VII – ASPV, *ibidem*, f. 82v (1661, maggio)

“... [... a proposito della Sagrestia] ... Del 1661 in Maggio fu lastricata la Sagrestia di marmo[;] Vacc[hett]a [... del] 1661[,] fol. [... al foglio n.] 115...”.

DOC. VIII – ASPV, *Giornale 1551-1750*, in *Chronacae variae 1663-1750*, M131 (1661, maggio)

“1661 Maggio. Spesi in lastre per lastricar la sagrestia di marmo”.

DOC. IX – ASPV, *Notae historicae*, A956 (1661, maggio)

“... [...a proposito della Sagrestia, scrittura di mano dell’Abate Luigi Santini]... Nel 1661 fu fatto in sagrestia il pavimento di marmo...”.

DOC. X – ASPV, *Notae historicae* (mss. fine sec. XVIII-inizio XIX), A955, f. 84v (1692, agosto)

“1692 Agosto. Per una cornice di legno, con oro, e tinta di nero per il quadro di palmi sette e cinque di S. P.to in Vincoli che sta in Sagrestia S[cudi]. 2 V[acchet]ta a fol. [... al foglio] 108 a t[erg]o”.

DOC. XI – ASPV, *ibidem*, f. 84r (1700, giugno)

“In giugno del 700 fu fatta una stanza nuova per servizio della Sagrestia, costò scudi 256 e 73. Vacc[hett]a 1700 fol. 312”.

DOC. XII – ASPV, *Giornale 1551-1750*, in *Chronacae variae 1663-1750*, M131 (1700, giugno)

“In giugno 1700 fu fatta la stanza nuova della Sagra”.

DOC. XIII – ASR, Congregazioni Religiose Maschili, Canonici Regolari Lateranensi in S. Pietro in Vincoli, b. 77, f. sciolto (1703, 11 luglio)

“Lista di spesa e giornate fatte da m.o Ant. Cavalli muratore con ordine del Re.mo Padre Abate Cremona (...).

(...). Segue per avere acomodato alcune crepature e fattoci uno squarcio dal piano della sagrestia fino alle camere del Re.mo Padre Abate Cremona longo p.mi 3 e grosso p.mi 3 tavoloza ricato e incolato e stucato e murato altre creparie et altri lavori fatti

m.o Pietro Antonio Cavalli — S — 2-80

Bertolino — S — 1-75

Pietro — S — 1-75

Segue

Per tre canalette di calce — S — 1-50

Per tre carette di puzolana con li somarelli — S — 0-60

Per sei decine di gesso comprato — S — 0-36

Per due canalette di calce e per li imbiancatore — S — 1-00

(...)

Io ho ricevuto dal Padre procuratore scudi 22 moneta e baiocchi (?) per saldo di la su detta lista questo dì 23 luglio 1703
m.o Pietro Antonio Cavalli”.

DOC. XIV – ASPV, *Conti diversi 1693-1742*, M729, f. 35 (1703, settembre)

“Confesso io sottoscritto [Angelo Razzi, indoratore] di avere ricevuto dal Pa. Don Carlo Melella Procuratore di S. Pietro in Vincoli scudi tredici mo. sono a ben conto de sopra delli lavori fatti a servitio della Sacrestia in Monastero di S. Pietro in Vincoli et in fede 15 settembre 1703. (...) ho ricevuto io sottoscritto scudi nove et baiocchi settanta sono saldo di detto conto per li lavori come sopra et in fede”.

DOC. XV – ASR, Congregazioni Religiose Maschili, Canonici Regolari Lateranensi in S. Pietro in Vincoli, b. 77, f. sciolto (1704, luglio, 27)

“A dì 27 luglio 1704 Lista di spesa e giornata fatta da M.o Pietro Antonio Cavalli muratore per ordine del Rev.mo Padre Abbate Cremona Abbate di S. Pietro in Vincola che il tutto segue sotto. E più per avere messo la soglia e stipiti e architrave di diaspro alla sagrestia e la ferata e li sportelli di metallo e misurato intorno e stucato col gesso. M.o Pietro Antonio Cavalli — 2-00 E più per tre decine di gesso comprato — 0-18 E più per avere pagato un Giuli [?] a due omini che aiutorno a mettere su larchitrave — 0-10 E più tra calce e puzzolana — 0-20”.

DOC. XVI – ASR, ivi, f. sciolto (1704, luglio, 27)

“Io Sotto Scritto o ricevuto dal Padre don Carlo Melella Procuratore di S. Pietro in Vincola scudi uno e baiocchi cinque mon.ta. Sono per pulitura delli Capitelli con loro et le letre che sono nel fregio nella Sagrestia di S. Pietro in Vincola et in fede questo dì 27 luglio 1704.

Orazio Maiani [?]”.

DOC. XVII – ASR, ivi, f. sciolto (1704, agosto, 24)

“Ricevuta del muratore 24 agosto 1704. A dì 17 agosto 1704. Lista di spesa e giornate fatte da me da M.o Pietro Antonio Cavalli muratore per ordine del Rev.mo Padre Abbate Cremona Abbate di S. Pietro in Vincola che il tutto per E più per avere rilevato la finestra della sagrestia di diaspro (...) e avere rimesso la detta finestra di diaspro in sagrestia e remurato con calce e gesso (...). Io ho ricevuto dal Padre Procuratore di S. Pietro in vincola scudi dui e baiocchi sessantaquattro moneta per saldo di detta lista, questo dì 24 agosto 1704”.

DOC. XVIII – ASPV, *Conti diversi 1693-1742*, M729, f. 454 (1704, agosto, 30)

“A dì 30 agosto 1704 Misura e stima delli lavori di scarpello fatti a tutte spese e fatti da M.ro Francesco Armellini nella Sagrestia di S. Pietro in Vincoli. In occasione e stato ornato il vano dove si conservano le Reliquie e gli sono stati posti li sportelli di metallo il tutto con Ordi[ni] del Rev. P. Abb. Cremona veduti e misurati.

Lavori a partita per partita e stimati per la loro qualità e fatto a suoi giusti prez-

zi come appresso si describe. Per il commesso scorniciato dritto sopra la fodera di pezzo (...) della cornice di diaspro di Sicilia (...) dove si conservano le Reliquie (...) si valuta la sua qualità e fattura — 57,75.

Per il commesso piano del dritto del giallo antico con fodera sotto di pep.o del fregio sopra la testa tra il collanino e l'altare [?] (...) — 57,75.

Per il rustico di marmo del collanino tra d.a cornice (...) si valuta — :27. (...). Per haver messo in opera con ferri il fregio di marmo per incastrarvi il commesso di giallo (...). Segue troncato li due stipiti di marmo per levarli d'opera (...) si valuta — :40. Per haver ferrato due spranghe nelli due stipiti nuovi, segue ferrato e impiombato con piombo del monas. li n. 4 (...) di metallo per li sportelli (...), si valuta — :52.

Per il costo di (...) di piombo aggiunto a quello delli PP. che non basta si valuta — :24”.

DOC. XIX –

ASR, Congregazioni Religiose Maschili, Canonici Regolari Lateranensi in S. Pietro in Vincoli, b. 77, f. sciolto (1704, ottobre, 19)

“Ricevuta di M.o Andrea Santelli 19 8bre 1704 Io Sottoscritto ho ricevuto scudi sei dal M.to Rev.do P.re D. Carlo Melella Proc.re di S. Pietro in Vincola e sono per haver divisi in mezo i sportelli di metallo posti nella Sacrestia al Reliquiario delle Catene di S. Pietro e per havervi fatto i Bilichi [?] e per havervi assistito a detta opera sei giorni. In fede in questo di 19 8bre 1704 Andrea Santelli ”.

DOC. XX – ASR, ivi, f. sciolto (1704, novembre, 3)

“Io Sotto[scritto] ho ricevuto dal P.re D. Carlo Melella Priore di S. Pietro in Vingola scudi sei m.ta quali sono per ricognizione del lavoro fatto nella Sagrestia di fasciette di Musaico et in fede questo di 3 9bre 1704 Desiderio de Leljis”.

DOC. XXI – ASPV, *Conti diversi 1693-1742*, M729, f. 455 (1706, marzo, 19)

“A di 19 marzo 1706 Conto di lavoro di scarpelo attuta sua roba e spesa e fattura da m. Francesco Armellini Chapo Mastro scarpelino Per servizio Deli Rev. Monici Regolari di San Pietro in vicolo fati li su deti lavori in chiesa come sege.

Per aver atacato un ornato di alabastro rientale nel palimento della sagrestia dela deta chiesa longo p. 3 largo p. 3/4 con altri pezzi di marmo atorno e ripulita il deto ornata... : 65.”

DOC. XXII – ASPV, *ibidem*, f. 477 (1708, maggio, 26)

“(…) Per aver staccato di nopera al palimento della sagrestia di San Pietro in vicola una lastra di marmaro(...) longa=p =3=larga=p=2=con altri pezz idi mischio atorno per mettere in opera la lastra di labastro rientale e attaccata nel detto palimento con il geso del nostro altri pezzi di miscio atorno (...)”.

DOC. XXIII – ASR, Congregazioni Religiose Maschili, Canonici Regolari Lateranensi

in S. Pietro in Vincoli, b. 81, f. sciolto, “*Vetraro Aprile*” (1713, aprile, 1)

“Lavori fatti ad uso di vetraro [Giacomo Lazzari] a S. Pietro in Vincoli, (...) più due mezzi vetri in Sacrestia (...). Primo Aprile 1713”.

DOC. XXIV – ASPV, *Notae historicae* (sec. XIX), A956, foglio sciolto (1713, aprile)

“Cavalier Pellegrini del 1713 in aprile accomodò i Reliquari della nostra Sagrestia fol. 91 Va.”.

DOC. XXV – ASR, Congregazioni Religiose Maschili, Canonici Regolari Lateranensi in S. Pietro in Vincoli, b. 81, f. sciolto, “*n.º 4 Tommaso Benzi, Argentiere*” (1713, settembre, 20)

“A dì 20 settembre 1713 Io sottoscritto ho ricevuto dal Sign. Don Giulio Cesare Bindoni scudi 10 e 50 [moneta] quali sono per saldo e final pagamento di un Reliquario d’Argento (...) fatto per la C[h]iesa e Sagrestia di S. Pietro in Vincoli in cui sia collocato il Legnio della SS.ma Croce et in fede (...) Tommaso Benzi”.

DOC. XXVI – ASR, ivi, f. sciolto, “*Vetraro n.º 80*” (1714, luglio, 25)

“Conto de’ lavori fatti ad uso di Vetraro in S. Pietro in Vincoli. A dì 25 Luglio 1714 (...) più due vetri in chiesa e mezzo in sagrestia (...)”.

DOC. XXVII – ASR, ivi, f. sciolto, “*Richiesta di tela, n.º 63*” (1714, agosto, 2)

“Io sottoscritto ho ricevuto dal Rev.º P. D. Giulio Cesare Bindoni Pro[curatore] di S. Pietro in Vincola scudi sei e 50 moneta per il prezzo di 15 catenelle [?] per 2 tende per la sagrestia e fattura delle mede[si]me tele per la fortezza [sicurezza?] delle mede[si]me tende.

In fede. A dì 2 agosto 1714, Io Andrea Botti”.

DOC. XXVIII – ASPV, *Conti diversi 1693-1742*, M729, f. 62 (1720, marzo, 14)

“Lavori fatti da me [nome Giacomo Rinaldi, indoratore, cancellato] aiuto di pittore per percepito del Padre Rev.mo il Padre Abbate Moirani di S. Pietro in Vincola come appresso segue per havere fatto un credenzone in Sagrestia grande color di noce e poi venatolo a radica e scorniciato tutto a riquadri e datoli dui mano di colla e una di vernice (...) per costo e fattura 3:50.

E più per havere fatto nella medesima stanza dui cassoni dove stanno i paleotti e fattoli come il sopradetto credezone (...) 1:80.

E più per havere tinto in Sagrestia una scaletta di tre scalini color di noce e poi venata e datoli colla e vernice (...) :30.

E più per havere dato di vernice alla porta della Sagrestia 2:30.

[In fondo alla pagina]

“Io in fra scritto o Ricevuto dal Moll.to Reverend.mo P.de Abb.te scudi tredici moneta qualli sono per lavori fati nella Sagrestia di S. P.ro in Vicolla e mi chiamo contento e sodisfatto questo dì quattordici di Marzo 1720 Giacomo Rinaldi”.

DOC. XXIX – ASPV, *Conti ad uso di Scarpellini 1699-1742 (scribebat R.mo P. Abb. D. Alexander Catani Anno 1748)*, M730, f. 14 (1734, luglio, 18)

“Lavori fatti ad uso di Scarpellino per servizio delli RR. PP. Di S. Pietro in Vincola fatti con ordine dell’Ill.mo Padre Abb.e, il tutto fatto da Biagio Ferreri Capomastro Scarpellino, come segue. Per il rustico e fattura di un contrappeso di marmo lavorato tondo rotato, e impomiciato longo p.mi 11/4 lavorato ad uso di colonnella che è servito per contrappeso della Porta della Sagrestia – 60 [baiocchi].

Per haver ritoccato una lastra di serpentino nel Pavimento della Sagrestia, attaccata con il gesso – 10 [baiocchi]”.

DOC. XXX – ASPV, *Inventario di Chiesa e Casa di S. Pietro in Vincoli (XVIII-XIX)*, A733

“In Sagrestia

Nella prima camera.

1.78.20 Numero 4 quadri grandi rappresentanti Santi con Cornici dorate.

6.79.– Altri tre mezzani, uno de’ quali ritratto dell’E.mo della Porta Titolare, e gli altri due uno Madonna con Bambino, e due figure, e l’altro la presentazione al tempio con cornici dorate.

–80.20 N.o 4 quadrucci ovali in pelle di miniatura con cornici dorate.

1.81.50 Nell’altare di d.^a Sagrestia un Bassorilievo di marmo bianco rappresentante la Madonna col Bambino incastrato al muro.

–82.10 Ai laterali di d.^o altare due quadri in pessimo stato oscuri rappresentanti uno la Madonna, e l’altro un Angelo.

10.83.– Due sportelli di metallo dorati con bassorilievo rappresentanti la storia di S. Pietro per custodire dentro le Reliquie.

Nella seconda camera.

–89.40 Due quadri grandi con cornici di legno uno rappresentante S. Agostino, e l’altro il B. Stefano Canon. Reg..

–85.30 Un quadro sopra la Porta rappresentante S. P. in carcere creduto copia dello stesso Domenichino [con] cornice di legno.

–86.10 Altri due quadri con cornici di legno uno rappresentante il Papa Pio VII, e l’altro il Cardinal Galli.

–87.40 Altro quadro grande di arazzo rappresentante il Presepio, con cornice dorata, tessuto in oro antichissimo.

–88.20 Altri due quadri mezzani rappresentanti una Madonna, e l’altro un Angelo.

1.89.– Tre altri piccoli quadri in ottangolo con cornici dorate rappresentanti le tre virtù teologali. –90.10 Un Cristo d’ottone in una custodia di legno dorata.”

DOC. XXXI – ASPV, *Conti diversi 1693-1742*, M729, f. 442r (1738, maggio, 20)

“Conto de lavori fatti ad uso di vetraro da Giacomo Lazzari nella Canonica di S. Pietro in Vincola a di 20 Maggio 1738. Per aver messo un vetro e mezzo con tre rappezzi e n.^o 6 saldature alli vetri della fenestra dell’andito della Sagrestia”.

DOC. XXXII – ASPV, *ibidem*, f. 443r (1738, settembre, 12)

“(…) E più per aver fatto due rappezzi alla finestra della Sagrestia”.

DOC. XXXIII – ASPV, *ibidem*, f. 443v (1739, gennaio, 15)

“Per aver un’altra volta accomodato la finestra dell’andito della Sagrestia, con un vetro e due mezzi, tre piombi nuovi, e n.o 10 saldature alli piombi staccati in tutto. (...) Segue uno sportello della Sagrestia, due mezzi metri et una squadretta allo sportello”.

DOC. XXXIV – ASPV, *ibidem*, f. 445 (1739, aprile, 16)

“Conto dei lavori fatti ad uso di vetraro nella Canonica di S. Pietro in Vincola e in altre sue case principiando dalli 16 aprile 1739. In primis alla finestra dell’andito della Sagrestia, levato li vetri alli sportelli vecchi et impiombati nelli sportelli nuovi di vetri con pezzi in tutto n.o: 54 per piombo, stagno e fattura — 1,62

Segue alli sudetti per n.o 16 vetri nuovi messi di mio — 1,20

Segue alli sudetti n.o 32 legature nove alli ferri —,32

Segue alli sudetti per porto e riporto —,15”.

DOC. XXXV – ASR, Congregazioni Religiose Maschili, Canonici Regolari Lateranensi in S. Pietro in Vincoli, 1758-1818 *Conti di diversi artisti (artigiani)*, b. 47, III fascicolo, f. 2v (1760, gennaio, 2)

“Conto de’ lavori fatti al servizio del Venerabile Monastero di S. Pietro in Vincoli, principiati dal 2 gennaio 1760. (...) Per avere levato una serratura della Porta della Sacrestia (...)”.

DOC. XXXVI – ASR, *ibidem*, v fascicolo, f. sciolto (1805, dicembre, 22)

“Conto de’ lavori fatti ad uso di Chiavaro al servizio dell’Ill.mi Sig.ri Can.ci di S. P.ro in Vincola, a di P.mo Ottobre 1805. (...) Per avere fatto una chiave nova femina [?] della Porta di Sacrestia (...)”.

DOC. XXXVII – ASR, *ibidem*, f. sciolto (1814, agosto, 10)

“Conto de’ lavori fatti ad uso di Chiavaro al servizio dell’Ill.mi Sig.ri Can.ci di S. P.ro in Vincola, a di 10 agosto 1814. “Per avere aperto a forza la porta della Sagrestia, levato la serratura, accomodata e fattoci la molla nuova e messa in opera”.

DOC. XXXVIII – ASR, *ibidem*, f. sciolto (1815, febbraio, 20)

“Conto de’ lavori fatti ad uso di Chiavaro al servizio dell’Ill.mi Sig.ri Can.ci di S. P.ro in Vincola, (...). “Per aver levato la serratura della Porta della Sagrestia, mutatoci li scontri e fatto la mappa nuova ad una chiave e messa in opera (...)”.

DOC. XXXIX – ASPV, *Giornale di spese 1847-1870*, M1021 (1855, marzo, 27)

“Allo Scalpellino Debellini per aver ripulito l’altare di marmo e due pilastri della Sagrestia – 1,20”.

DOC. XL – ASPV, *ibidem* (1855, settembre, 29)

“A M.^{ro} Brozzi per l’imbiancatura dell’Atrio fra la Chiesa e la Sagrestia e per gli armadi del nuovo guardaroba – 5,82”.

DOC. XLI – ASPV, *ibidem* (1861, giugno, 28)

“Al fabbroferraio D’Orazi per rinforzi messi all’inferriata della finestra della camera avanti la Sagrestia, guastata dai ladri – 4,00”.

DOC. XLII – ASPV, *Libro Maestro delle rendite e spese... di S. Pietro in Vincoli 1857-1861*, alla voce «*Uscite di chiesa e sagrestia*», M1014, p. 254 (1861, agosto, 18)

“Pagati al Pittore Ottaviani, per le spese di restauri e ornati nella Sagrestia”.

DOC. XLIII – ASPV, *ibidem*, alla voce «*Uscita per assegni ed onorarj-Dare*», p. 248 (1861, agosto, 18)

“A detta, pagati al Pittore d’ornati Michele Ottaviani, per mensualità convenuta di luglio 1861 — 7,50”.

DOC. XLIV – ASPV, *Giornale di spese 1847-1870*, M1021 (1861, agosto, 18)

“Al Pittore Ottaviani per assegno in saldo a tutto luglio — 7,00.

Al med.o per le spese di pittura delle cappelle di Sagrestia — 1,10.

Al med.o per le spese di restauro della Cappella del Professorio — 1,81”.

DOC. XLV – ASPV, *Libro Maestro delle rendite e spese... di S. Pietro in Vincoli 1857-1861*, alla voce «*Uscita per assegni ed onorarj-Dare*», p. 248 (1861, settembre, 11)

“A detta, pagati al Pittore Ottaviani, per sua mensualità di agosto 1861 — 7,50”.

DOC. XLVI – ASPV, *ibidem*, alla voce «*Uscita per assegni ed onorarj-Dare*», p. 248 (1861, settembre, 21)

“A detta, pagati al pittore Ottaviani per le mensualità di Settembre e Ottobre 1861 — 14”.

DOC. XLVII – ASPV, *ivi* (1861, novembre, 9)

“A detta, per onorario del mese di novembre al pittore Ottaviani — 7,50”.

DOC. XLVIII – ASPV, *ivi* (1862, marzo, 31)

“Alla med. per assegno di Marzo e aprile al pittore Ottaviani — 14”.

DOC. XLIX – ASPV, *Giornale di spese 1847-1870*, M1021 (1863, giugno, 30)

“Al pittore Michele Ottaviani per regalia e ulteriore compenso di tutti i lavori fatti in canonica e questo con il consenso dei Padri Discreti — 60”.

DOC. L – ASPV, *ivi* (1866, ottobre, 6)

“Al falegname Crocetti per fattura di due bussole con mostre alle porte della Sagrestia, con legno della casa — 24”.

DOC. LI – ASPV, *ivi* (1866, ottobre, 12)

“Al muratore Cluker per aver messo in opera le due bussole per le porte della Sagrestia e per imbiancatura come da nota — 6,06”.

DOC. LII – ASPV, *ivi* (1866, novembre, 30)

“Spese minute di Chiesa e Sagrestia verificatesi nel cadente mese, compresa una cornice dorata e una tenda ai sportelli delle SS. Catene — 7,30”.

DOC. LIII – ASR, Congregazioni Religiose Maschili, Canonici Regolari Lateranensi in S. Pietro in Vincoli, b. 4 (1868)

“Gestione 1868 – Dettaglio estimativo dei lavori da Pittore eseguiti dal capo d’arte Lombardozzi nella Ven.e Chiesa e Convento di S. Pietro in Vincola con ordine del M. R. P. Priore D. Raffaele Chifenti.

Sacrestia

Volta a mezza tinta come le altre descritte in pal. $18 \frac{7}{12} \times 18 \frac{11}{12} = a \text{ can. quant.}$ [QUANTITÀ: $3,51 \frac{1}{2}$ — PEZZO DI UNITÀ IN SCUDI: 0,20 — IMPORTO PARZIALE: 0,703].

Parti come le precedenti in pal. $71 \times 17 \frac{1}{2}$ defalco dai vani di porte in pal. $(6 \frac{1}{2} \times 12 \frac{1}{2} + 6 \times 12 \frac{3}{4})$ onde restano (?) [QUANTITÀ: $10,84 \frac{2}{3}$ — PEZZO DI UNITÀ IN SCUDI: 0,20 — IMPORTO PARZIALE: 2,149].

Sguinci a marmo venato in pal. $28 \frac{1}{3} \times 1 \frac{1}{2} + 5 \times 4 + 28 \frac{2}{3} \times 2 \frac{1}{2} + 2 \times 4 = a \text{ can. quad.}$ [QUANTITÀ: $1,41 \frac{1}{3}$ — PEZZO DI UNITÀ IN SCUDI: 0,40 — IMPORTO PARZIALE: 0,545]. All’esterno della cappella si è dipinto la mostra a marmo venato e cornice a chiaroscuro in pal. $41 \frac{11}{12} \times 1 \frac{1}{6}$, la pisside e cornicione in pal. $10 \frac{11}{12} \times 3 \frac{1}{2} = a \text{ can. quad.}$ [0,87 — 2,00 — 0,420]. Fatte n.º 62 lettere nere che impr. [0,87 — 2,00 — 0,420].

Nel fondo data la tinta a noce in pal. $15 \frac{1}{3} \times 3 + 6 \times 3 = a \text{ can. quad.}$ [0,64 — 0,30 — 0,192]”.

Foto cortesia Archivio Castrovinci

7. Ipotesi di attribuzione ai fratelli Ubertini della decorazione pittorica della villa romana di Blosio Palladio

Claudia GOVERNA

7.1. Il *Suburbanum Augustini Chisii* di Blosio Palladio

Blosio Palladio (1470 ca-1550), erudito e poeta, costituì un riferimento culturale per oltre un quarantennio nella Roma di Giulio II, Leone X, Clemente VII, Paolo III e Giulio III. La stima di cui godeva presso tali pontefici è evidenziata dal fatto di essere stato nominato *secretarius domesticus*, ovvero segretario dei Brevi. Originario di Colvecchio in Sabina, ma residente a Roma da anni, rappresentò l'uomo perfetto del Rinascimento, in cui le doti culturali si abbinavano a quelle morali: Blosio *erat summae doctrinae, lepidae eloquentiae, morum amantissimus, atque omnis leporis candidissimus*¹.

Alla sua biografia la critica letteraria ha rivolto un certo interesse nei primi decenni del secolo scorso, così da poterne seguire le tracce dalla pubblicazione del *Suburbanum Augustini Chisii*, dedicato alla villa Farnesina alla Lungara ed edito nel 1512, sino alla bolla d'indizione del Concilio di Trento, o a quella di fondazione della Compagnia di Gesù, da lui redatte² seguendo il percorso della cultura romana nei suoi compromessi tra il classicismo del primo quarto di secolo e il nuovo clima instauratosi dopo il trauma della Riforma e quello, certo più violento, del Sacco. Il nome del Palladio ricorre nei più grossi eventi letterari del tempo: un suo carme apre i *Coryciana*, raccolta di versi da lui stesso curata per l'umanista lussemburghese Jan Goritz; l'artista portoghese Francisco de Hollanda, nei suoi *Dialoghi*, gli riconosce il ruolo di introduttore alle dotte ed esclusive conversazioni tenute da Michelangelo e da Vittoria Colonna a San Silvestro al Quirinale.

Il *Suburbanum Augustini Chisii*, uscito dai torchi di Giacomo Mazochi, libraio dell'Accademia Romana, il 27 gennaio 1512 è un componimento di 475 esametri, il cui oggetto è il nuovissimo complesso che, tra il 1505 e il 1510 circa, Peruzzi³ prima e Raffaello poi sono chiamati a realizzare a Roma oltre il Tevere, alle pendici del Gianicolo, per il gran

mercante e banchiere senese Agostino Chigi: palazzo, stalle, padiglione per banchetti, corti, giardino, frutteto, con statue, fontane, vasche e un elaborato sistema di adduzione, raccolta e distribuzione dell'acqua fluviale. In realtà la descrizione s'intreccia, e si fonde in maniera inestricabile, con l'evocazione di un ambiente fantastico carico di riferimenti alla mitologia e all'antico⁴. Ma il fine di Blosio è proprio questo: suscitare con la parola l'ordito di immagini e sensazioni che si capterebbero nel muoversi senza un programma prestabilito in un luogo che è, allo stesso tempo, un'entità concreta e la proiezione di un ideale. *L'Arts rhetorica* dell'umanista si salda con l'arte edificatoria rinascimentale. Il componimento poetico vero e proprio è preceduto da un'introduzione dell'autore che contiene la dedica dell'opera ad Agostino Chigi. Dalle parole di questa dedica si potrebbe forse arrivare alla congettura che nel 1512 il complesso non era finito: «In verità io vorrei che tu non ti meravigliassi neppure del fatto che io abbia cantato molto delle cose che sono nei giardini, come la fonte e i frutteti, cose che già sono cominciate e ormai attese, come se fossero terminate... Ma non appena io compresi la tua grandezza e liberalità d'animo, non esitai a inserire nella trama dei versi quelle cose che tu hai stabilito come future, come se già esistessero...». Valida è l'ipotesi che Blosio stesso abbia contribuito quindi alla formulazione del programma pertinente la creazione del giardino, la cui derivazione letteraria è facilmente intuibile.

Le perplessità che con tanta chiarezza Erasmo da Rotterdam avanza nel suo *Dialogo Ciceronianus* (scritto nel 1527 e apparso nel 1528)⁶, in cui viene indicata la frattura insanabile apertasi tra il cristianesimo e la classicità e si additano come follia l'attenzione esclusiva ai valori estetici e il continuo riferirsi agli antichi, non vengono sentite con altrettanta preoccupazione in molti dei circoli legati alla corte pontificia. La reazione più diffusa alla terribile lacerazione del 1527 non sarà di ripensamento o di abbandono della cultura classica, ma consisterà piuttosto nella ricerca di una continuità, nel tentativo di riallacciarsi alla produzione precedente. Scrive Pierio Valeriano *In Blosij Palladij Symposium post Romam Restitutam*: «Reliquiae immanis Germani, immitis Iberi / Vivimus et nondum funditus occidimus. / Extintas siquidem Blosius nunc suscitatur aras, / Instauraturque tuos docta Minerva Choros»⁷. I “cori di Minerva”, dispersi per la fuga o la prigionia dei loro membri, o semplicemente resi inattivi dal senso d'incertezza seguito all'invasione di Roma, risorgono quindi, secondo l'umanista veneto, proprio per l'iniziativa di Blosio.

7.2. Il Casino e la Vigna “Blosiana”

Uno dei luoghi destinati alle conversazioni di soggetto letterario e antiquario e, insieme, ai piaceri meno intellettuali del cibo e del vino, fu certamente la vigna con il casino che i documenti nominano “Blosiana” (fig. 1). Situata nella zona della Valle dell’Inferno⁸ alle pendici di Monte Mario, sulla sommità di una collina aperta alla vista del Vaticano, la vigna conservava ancora, all’inizio del Novecento, i segni della struttura originaria. Dalle numerose lettere, ancor oggi conservate⁹, scritte a Blosio Palladio da un membro della sua *familia*, il “servitor” Pietro Paulo, si possono ricavare utili informazioni circa le molteplici opere di sistemazione, soprattutto pertinenti il giardino della stessa. Inoltre vi è una lettera di Jacopo Sadoletto a Blosio Palladio che testimonierebbe il fatto che i lavori della villa fossero iniziati sin dal 1531. Jacopo Sadoletto, pieno di nostalgia per la propria vigna del Quirinale, scrive dal proprio vescovato di Carpentras:

«Tutto il giorno mi vien detto delle vostre vigne e de vostri edifici e come voi onorevolmente impazzate in essi: di che io godo molto perché mi veggo occasione di vendicarmi di voi con ridermi de la vostra frenesia, si come voi vi ridevate de la mia. Ma poiché altrimenti non posso venire a godere la parte mia, almen vi prego che quando vi trovate li insieme con gli amici nostri comuni, introduchiate a le volte ragionamenti di me conservando nell’animo loro la ricordanza di me si come sono certissimo che voi la conservate nel vostro»¹⁰.

In una curiosa lettera in versi, Raffaello, uomo di fiducia cui il Palladio affidava evidentemente i suoi averi durante i frequenti viaggi, scrive, citando la “Blosiana”, che “tien la vigna salva e la fontana” e ancora suggerisce in tono scherzoso: “serbate un po’ nella sacca per farne adorne poi le nove celle”¹¹. Questa lettera può far supporre che, alla data 31 agosto 1541, esistessero nella villa delle stanze da poco costruite e che ci si proponesse di ornarle con affreschi, i quali sarebbero quindi stati realizzati nel corso degli anni Quaranta.

A poco a poco prende corpo tutto il giardino della villa con le peschiere circondate da alberi, i vialetti di ghiaia, gli alberi da frutto, le spalliere odorose di rosmarino e di alloro a definire uno spazio verde gradevolissimo, destinato ad accogliere gli ozi letterari di Blosio e dei suoi dotti amici. Ad evocare lo stato originario della villa e il giardino ci soccorrono le parole di un contemporaneo celebre che ebbe stretti contatti con il Palladio: Girolamo Rorario¹². Quest’ultimo si estende a descrivere la “natura naturata” del giardino, attraverso un percorso ascen-



1. Veduta attuale della villa di Blosio Palladio in Roma

dente, non tralasciando di ricordare il “gallinaro, fatto di mattoni” e le “invenzioni” funzionali adottate nella cantina e nelle sue attrezzature; sicuramente vi è una volontà d’imitazione dell’antichità nei suoi caratteri più originali del mondo latino, soprattutto in relazione al mondo che Marco Porcio Catone ha descritto nel *De Agricoltura* e che più tardi Columella ha “sistemizzato” nel *De re rustica*. Il giardino costituiva l’elemento essenziale della villa di Blosio tanto nelle intenzioni del proprietario quanto nei risultati. La natura viene organizzata, ma con mano leggera: si attraversano sentieri soleggiati e larghi, il boschetto odoroso di limoni, si giunge all’ombra fresca di un piccolo ninfeo, si è accompagnati dal rumore dell’acqua, continuamente presente in forme diverse. Non ci sono grossi interventi architettonici, rampe marmoree e terrazze, le fonti non citano nessuna collezione archeologica, piuttosto evidenziano la presenza di strutture integrate con discrezione al dato naturale. Ma il giardino per Blosio è anche agricoltura: l’aspetto produttivo e utilitaristico della villa ne esalta il valore di luogo destinato a colti e giocosi conviti, ponendosi in consonanza con i concetti di ciclicità e di connessione dell’uomo e delle sue attività alle fasi naturali, con-

cetti cari all'antichità classica. E il tema della natura, dei suoi elementi e della sua ciclicità, viene considerato anche nell'apparato decorativo del casino¹³. Domenico Gnoli testimonia l'esistenza, all'inizio del Novecento, di due stanze affrescate all'interno dell'edificio, una con scene mitologiche e l'altra con i lavori legati ai mesi¹⁴. In realtà il *corpus* della decorazione originaria doveva essere più complesso.

7.3. Antonio Ubertini e la decorazione della Villa

Al piano nobile dovevano essere affrescati almeno tre ambienti, ma due di essi recavano come unica traccia lo strappo dell'intonaco nella zona alta, operazione effettuata in epoca imprecisata (probabilmente dopo l'ultima guerra) e per una altrettanto imprecisata destinazione. Si può ricavare comunque l'idea di una decorazione sviluppata a fregio, secondo una tipologia ben documentata a Roma, dagli esempi della Farnesina in poi, qui organizzata in riquadri divisi da erme monocrome raffiguranti creature silvane. Gli affreschi superstiti sono stati recentemente oggetto di restauro¹⁵ e aspettano una ricollocazione che restituisca loro il senso e la continuità con cui sono stati creati. Prima che gli affreschi venissero staccati per essere restaurati, Daniela Pagliai¹⁶ negli anni Ottanta ha avuto modo di vederli e di studiarli nella loro collocazione originaria: si trovavano in una delle stanze affacciate sul prospetto ed erano costituiti da dodici scene, tre per ogni parete. La scena principale è sempre definita da un bordo modanato e le scene laterali sono inserite in eleganti cornici rosso scuro, pompeiano, orlate di giallo e arricchite da motivi a grottesche, mascheroni, tralci, sirene. Vi sono raffigurate le quattro divinità personificanti gli elementi, accompagnate da miti connessi alla loro figura: Cerere, Nettuno, Giunone e Vulcano. Un tema, quindi, come quello dei lavori stagionali di cui si ha notizia, legato ai cicli agricoli, al recupero degli ideali bucolici degli antichi. Gli affreschi sono stati genericamente attribuiti alla scuola di Perin del Vaga, negli anni Quaranta del Cinquecento, decennio fortemente segnato dalla presenza dell'artista toscano e della sua scuola¹⁷, equipe cui, dopo il ritorno del maestro da Genova, si "allogavano tutti i lavori di Roma", racconta il Vasari¹⁸. In effetti Perino passò gli ultimi anni della sua vita a correre da un cantiere all'altro, sorvegliando il lavoro di schiere di aiuti. Tuttavia negli episodi qualitativamente più alti del ciclo, come la figura di Giunone (fig. 2), si potrebbe individuare la mano di Prospero Fontana, anche in base a confronti stilistici con altri suoi lavo-



2. Prospero Fontana (?), anni '40 del Cinquecento, *Giunone*.
Roma, villa di Blosio Palladio
3. Il cosiddetto padiglione della villa di Blosio Palladio, 1545 ca

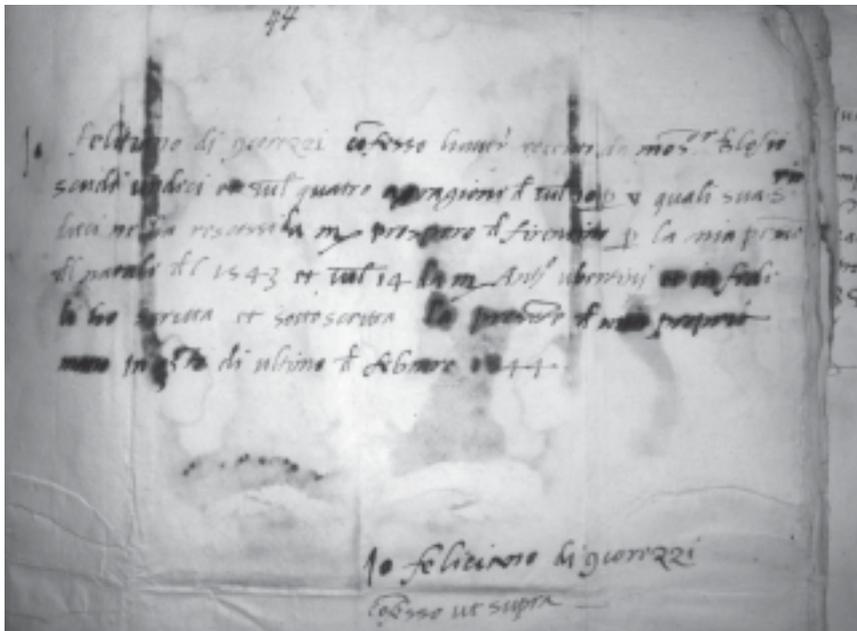


4. Antonio Ubertini (attribuito a), particolare della decorazione del padiglione della villa di Blosio Palladio, 1545 ca

ri contemporanei (Castel Sant'Angelo e camerino dei Continenti in palazzo Firenze).

Nella villa vi è un altro ambiente decorato, il cosiddetto padiglione (fig. 3): tutte le pareti e la volta sono dipinte con una sorta di pergolato da cui discendono piante con uccelli e da cui si aprono dei paesaggi limpidi e ariosi. Gli uccelli sono resi minuziosamente e traspare anche un certo gusto narrativo, come nel pappagallo che afferra la lucertola (fig. 4, tav. IX). Più rovinata è la porzione vicino alla finestra. Qui se ne propone l'attribuzione, su basi documentarie e stilistiche, ai fratelli Ubertini: una quietanza del 1544¹⁹ nomina appunto Antonio Ubertini, fratello del più noto Francesco, detto il Bachiacca, lodato dal Vasari soprattutto per la sua abilità nella resa naturalistica di piante, uccelli e paesaggi, abilità dimostrata nello scrittoio di Cosimo I a Firenze. Nel padiglione della villa di Blosio, finora mai oggetto di studio, emerge chiaramente l'idea di voler ricreare negli interni un'ambientazione naturalistica, che ben si addice all'ideale rinascimentale del piacere di abitare in villa²⁰. La quietanza (fig. 5) è la seguente:

«Io Feliciano di Concorezzi²¹ confesso havere receuti da Monsignor Blosio scu-



5. Pagamento di Antonio Bachiacca

di undici et iuli 4 a ragione de iuli 10²² per v quali sua signoria dieci ne ha rescossi da Messer Prospero de Ferentino per la mia pensione del Natale del 1543 et iuli 14 da Messer ANTONIO UBERTINI et in fede li ho scritta e sottoscritta la presente de mia propria mano in questo dì ultimo di settembre 1544

Io Feliciano di Concorezzi confesso ut sopra».

Antonio Ubertini (1499-1572) era ricamatore e decoratore, fratello del più noto Francesco Ubertini detto il Bachiacca (1494-1557), pittore del manierismo fiorentino²³. In lode dell'arte di Antonio vi sono dei versi di Benedetto Varchi:

«Antonio, i tanti, così bei lavori
 Che vostra dotta mano ordisce e tesse
 Lodi v'arrecan sì chiare, e sì spesse
 Che piccoli appo voi sieno i maggiori:
 chi è, non dico, tra i più bassi cori,
 ma fra i più alti ingegni, il qual credesse
 che poca seta e piccol ferro avesse
 agguagliato il martel, vinto i colori?



6. Antonio Ubertini (attribuito a), particolare della decorazione del padiglione della villa di Blosio Palladio, 1545 ca

Onde superbo, e pien di gioia parmi
 L'Arno veder, che se felice chiami,
 e dica: i figli miei m'han fatto bello.
 I bronzi al gran Cellin deono: i marmi
 Al Buonaroto: al Bacchiacca i ricami:
 le pietre al Tasso: al Bronzino il pennello»²⁴.

Il padiglione della villa di Blosio interamente dipinto con paesaggi, piante e uccelli (fig. 6, tav. X) fa sorgere una questione: il Vasari²⁵ loda il fratello di Antonio, Francesco, specialmente per la sua capacità di dipingere piccole figure, soprattutto animali, uccelli e piante («un singular talento che egli aveva di ritrarre al vivo ogni sorte di animali») (fig. 7). Per il Duca Cosimo de' Medici Francesco decorò intorno al 1542-43 lo scrittoio, dove realizzò una gran quantità di uccelli e piante di rara qualità, condotte a olio meravigliosamente (figg. 8, 9, 10). Perché non ipotizzare, quindi, una collaborazione non solo di Antonio, ma anche di Francesco, nella villa di Blosio Palladio? La quietanza parla solo di Antonio, ma sicuramente l'artista si sarà consultato con il fratello e ave-



7. Francesco Ubertini detto il Bachiacca, *Ritratto di donna con libro di musica*, particolare, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

va ben presente il lavoro di quest'ultimo presso il Duca Cosimo. Da una parte i due fratelli collaborarono spesso²⁶, soprattutto presso la corte dei Medici, dirigendo anche un *team* di assistenti, dall'altra c'è da dire che Antonio non era soltanto ricamatore. La France riporta che poco prima del 1529, quando Antonio aveva all'incirca trent'anni, egli usò il titolo di pittore (*pictore*) in un contratto notarile, in latino, in cui testimoniava che il calzolaio Bartolomeo di Giovanni di Francesco aveva ricevuto la dote di sua moglie Benedetta²⁷. Quando Antonio s'iscrisse alla gilda dei pittori con suo fratello Francesco nel 1532, egli definì la sua professione come merciaio. Trent'anni dopo, quando la sua reputazio-

ne come tessitore era ormai consolidata, il censimento ducale del 1562 ricorda la sua professione come “dipintore”²⁸. Dunque Antonio praticò le professioni di pittore e di tessitore piuttosto che comprava e vendeva merci, come tessuti, tinture, lana, seta e filati d’oro, necessari a praticare queste arti. Egli probabilmente si occupò anche della produzione di famiglia di tessuti pregiati. I documenti inoltre suggeriscono che Antonio eseguì dei dipinti sia quando Francesco era in vita sia dopo la sua morte, e questo fatto necessita di essere considerato attentamente, valutando le diverse attribuzioni degli eterogenei dipinti al Bachiacca. Quindi Antonio, a prescindere dalla collaborazione del fratello, probabilmente sarebbe stato in grado di eseguire la decorazione del padiglione della villa.

7.4. Francesco Ubertini, detto “*il Bachiacca*”

Ma veniamo alla formazione e alla produzione artistica di Francesco, utile a capire anche quella di Antonio e fondamentale per l’inserimento di quest’ultimo nella corte medicea. Il primo maestro del Bachiacca²⁹ fu il Perugino, di cui era stato allievo già un altro fratello, Baccio, poi lavorò presso il Franciabigio. L’apprendistato presso la bottega del Perugino mise in contatto il Bachiacca anche con i modelli nordici, in particolare dei Paesi Bassi. Insieme ad Andrea del Sarto, Pontormo e Granacci, Bachiacca prese parte alla decorazione dell’appartamento nuziale di Giovan Francesco Borgherini, con le *Storie di Giuseppe* dell’Antico Testamento. Allora il Bachiacca aveva circa vent’anni ed era specializzato nella pittura di paesaggio. Nel 1525 il Bachiacca si recò a Roma, dove divenne amico di Benvenuto Cellini e dove ebbe la possibilità di conoscere Giulio Romano e Francesco Penni, allievi di Raffaello. Ma apprezzò tantissimo anche le opere di Michelangelo. Tornò a Firenze prima del Sacco e nel 1539 partecipò alla realizzazione degli apparati per i festeggiamenti delle nozze del Duca Cosimo con Eleonora di Toledo. Diversi dipinti del Bachiacca di questo periodo sembrano impiegare le *invenzioni* di Michelangelo, in corrispondenza di un effettivo incremento di ammirazione e di richiesta della produzione michelangiotesca nella Firenze degli anni ’30. Per esempio il Bachiacca, conoscendo anche la predilezione del Duca Cosimo per le *invenzioni* di Michelangelo, adottò dei disegni dell’artista di alcune *teste divine* degli Uffizi³⁰. Bachiacca lavorava presso la corte dei Medici per 8 scudi al mese, come anche il fratello Antonio, e le sue opere erano principalmente

di carattere ornamentale, come le *Spalliere* decorate a grottesche e i cartoni con i *Mesi* per gli arazzi realizzati poi dal fiammingo Johannes Rost. Sarà un caso che anche in una delle stanze della villa di Blosio furono realizzati degli affreschi con i *Mesi*, ora perduti? Il Bachiacca inoltre realizzò degli affreschi nelle grotte dei giardini di Palazzo Pitti³¹, la decorazione a grottesche del soffitto a capriate nella terrazza di Palazzo Vecchio e il già menzionato scrittoio di Cosimo, particolarmente significativo per il padiglione della villa di Blosio.

Lo scrittoio (figg. 8, 9, 10) fu decorato tra il 1542 e il 1543, proprio negli anni in cui Cosimo fece realizzare anche un orto botanico a Pisa, a ulteriore dimostrazione dei suoi interessi per i *naturalia*. Lo scrittoio è stato ricavato dalla facciata di palazzo Vecchio, sotto la Cappella dei Signori, ed è accessibile da una scalinata al livello del mezzanino³². È una camera con volta a botte di modeste dimensioni, con una alcova di lettura illuminata da una piccola finestra che affaccia su piazza della Signoria. La decorazione del Bachiacca, eseguita con la tecnica dell'olio su muro e che ricopre l'intera volta, le mura laterali e l'alcova, è in condizioni precarie, come la maggior parte del colore che è caduto nel corso dei secoli. Le aree dipinte rimanenti, tuttavia, mostrano immagini sorprendentemente naturalistiche di piante e animali affiancate dalle poche scene di paesaggio rimanenti, tutte riconducibili decisamente a uno stile fiammingo. Sul lato sinistro dell'entrata, entro un medaglione, vi è un cinghiale selvatico che cammina sulle sue zampe posteriori in un paesaggio, completamente equipaggiato con un tridente da cacciatore, corno e cane. Questo ironico capovolgimento di ruoli, con la preda dipinta come un cacciatore, definisce il tono dell'intera camera come un ambiente in cui il fantastico incontra il naturalistico. È la sede sia dello studio che dell'immaginazione, e la pittura di paesaggio di Bachiacca la rende un'ambientazione silvana per le Muse all'interno del cuore della città di Firenze. In breve lo scrittoio di Cosimo era uno studiolo rinascimentale basato sulla poetica di Orazio, Virgilio e l'ultimo Petrarca, in cui viene dato largo spazio alla forza della fantasia, unita all'amore per la natura, per vivere lo scrittoio anche come un "rifugio", *locus amoenus*.

È da notare che vi è la stessa concezione anche in Blosio. Le lunette della parete più piccola dimostrano reminiscenze dei paesaggi in stile fiammingo, il loro cielo blu e le loro distanti montagne sono ancora visibili in alto a destra. Le pareti dell'alcova mostrano una serie di erbe, pesci, uccelli e insetti minuziosamente resi. Piccole parti rimanenti di



8-9. Francesco Ubertini detto il Bacciacca, particolari della decorazione dello scrittoio del duca Cosimo de' Medici, 1542-43, Firenze, Palazzo Vecchio (da LA FRANCE 2008)



10. Francesco Ubertini detto il Bachiacca, decorazione dello scrittoio del duca Cosimo de' Medici, 1542-43, Firenze, Palazzo Vecchio

decorazione nelle pareti laterali e nella volta permettono un'incompleta ricostruzione dell'insieme. Essi mostrano parti di un albero verdeggiante costituito da festoni popolati con frutti e puttini, dipinti meticolosamente. Decine di uccelli si nutrono da cornucopie, tutti accuratamente dipinti e identificabili secondo la loro specie d'appartenenza. L'illustrazione altamente accurata della flora e della fauna, specialmente ad olio, è stata ampiamente riconosciuta in Italia come una caratteristica della pittura fiamminga. Oltre al loro valore estetico, le piante e gli animali del Bachiacca furono anche riconosciuti come modelli di studio. Benedetto Varchi lodò la decorazione per questa ragione e ne ha sottolineato la sua utilità per le scienze naturali.

Questa volontà di riprodurre all'interno un'ambientazione naturale esterna è evidente anche nel cosiddetto padiglione della villa di Blosio Palladio, dove tutte le pareti e la volta sono dipinte con una sorta di pergolato da cui discendono piante con uccelli e da cui si aprono dei paesaggi limpidi e ariosi. È probabile che la quietanza si riferisca a questa decorazione, che quindi andrebbe datata intorno al 1544, subito dopo la realizzazione dello scrittoio di Cosimo I. Successivamente, circa un decennio dopo, il papa Giulio III fece affrescare il portico a emi-



11. Pietro Venale, particolare della decorazione del portico a emiciclo, 1552, Roma, villa Giulia

ciclo di villa Giulia con pergolati popolati da numerosi uccelli, opera di Pietro Venale³³ (fig. 11). Il chiaro intento era quello di richiamare i giardini della villa³⁴. Quindi il padiglione potrebbe rappresentare una tipologia decorativa fiorentina esportata per la prima volta a Roma che avrà larga fortuna nella seconda metà del secolo. Ulteriore dimostrazione di come Blosio fosse a passo con i tempi e seguisse con interesse le mode e gli sviluppi artistici che si accordassero con la sua concezione di vita e di arte.

NOTE

¹ Dai diari di Angelo Massarelli, segretario del Concilio di Trento, riportato da MARINI 1784, II, pp. 273-274 e da GARAMPI 1766, p. 255.

² DE MAIO 1978, pp. 374-375.

³ La composizione del *Suburbanum* probabilmente costituì l'occasione della conoscenza, che poi diventò amicizia, tra Blosio e Baldassarre Peruzzi. Quest'ultimo infatti fu direttore dei lavori della casa di Borgo di Blosio e contribuì al progetto della villa e del giardino a Monte Mario. Cfr. BENTIVOGLIO 1987, RICCI 1994, RICCI 2005

⁴ Il padiglione, straordinaria opera perduta di Raffaello, sorgeva sulle rive del fiume e già nel 1531 era semidistrutto a causa delle inondazioni. Cfr. Stefano Ray, *La loggia della Farnesina*, in AA.VV. *Il disegno di architettura*, Milano 1989, pp. 191-198.

⁵ «Anche Pigmaliione preferirebbe queste immagini a una sposa d'avorio».

⁶ Erasmo da Rotterdam, *Dialogus cui titulus Ciceronianus, sive optimo dicendi genere*, in *Scaliger Julius Cesar, Tolosae Tectosagum* 1621, pp. 1-101; cfr. CHASTEL 1983.

⁷ Pierio Valeriano, *Hexametris, odae et epigrammata*, Venezia 1550, p. 110.

⁸ Attualmente la Valle dell'Inferno, annullata dall'espansione edilizia, può individuarsi tra via A. Emo e via Anastasio II. Circa nel 1910 Domenico Gnoli temeva che, per scavare l'argilla ad uso delle fornaci ivi impiantate, la villa di Blosio Palladio fosse "condannata a sparire insieme al monte che la sostiene" (D. Gnoli, *Orti letterari nella Roma di Leone X*, in "Nuova Antologia", 16 gennaio 1930, pp. 28-29 scritto postumo, e nuovamente in D. Gnoli, *La Roma di Leone X*, a cura di A. Gnoli, Milano 1938, p. 161). Oggi un breve piazzale separa la villa dal precipizio argilloso. La villa si trova in via Domizia Lucilla.

⁹ La maggior parte dei documenti riguardanti Blosio Palladio si trova nell'archivio di Santa Maria in Aquiro presso la biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei a Roma (tomi 7-10 e 265).

¹⁰ ASV, *Lettere di Principi*, vol.6, c.241. Cfr. FERRAJOLI 1915, p. 444. La lettera è datata 29/7/1531 ed è importante per confermare l'inizio dei lavori della villa di Blosio Palladio.

¹¹ Archivio di Santa Maria in Aquiro, t. 8, f.252, *Lettera di Raffaello a Blosio Palladio del 31 agosto 1541*.

¹² Girolamo de Rinaldis (1485-1556), di Rorai grande (Pordenone) da cui il cognome Rorario. Educato da Francesco Amalteo e dal Sabellico, si addottorò all'Università di Padova. A seguito della guerra del 1508 con cui Venezia tolse Pordenone all'Austria, la famiglia del Rorario rimase fedele all'imperatore Massimiliano il quale utilizzò Girolamo per alcune missioni diplomatiche.

¹³ Per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra arte e natura e sulla concezione del giardino nel Rinascimento cfr. LAZZARO 1990. La natura, in quanto riflesso dell'ordine cosmico divino, era concepita come microcosmo. Conoscere la natura era come conoscere Dio. La dialettica tra arte, intesa proprio come cultura, come capacità dell'uomo di "manipolare" e controllare alcune forze della natura, e natura appunto si esprimeva al meglio proprio nei

giardini, nella loro composizione e decorazione, ma anche nella coltivazione e nella costruzione di condotti idrici e fontane.

¹⁴ GNOLI 1938, pp.160-161.

¹⁵ Il restauro è stato condotto dal prof. Giuseppe Moro già Restauratore Capo dell'Istituto Centrale del Restauro. Alcune scene sono ancora in restauro (quelle che riguardano Vulcano e la *Contesa dell'Attica*).

¹⁶ PAGLIAI 1989

¹⁷ Cfr. DAVIDSON 1966; ARMANI 1986; AA. VV. *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, 2001; BRUNO 1970

¹⁸ G. Vasari, *Le vite...*, (1568), Newton editori, Roma 2007, p. 908.

¹⁹ Archivio S.M.A. t.9 f. 44.

²⁰ Non è una probabilità da scartare il fatto che l'architetto Andrea Palladio, che nel 1541 e nel 1547 venne a Roma e conobbe i membri dell'Accademia, incontrò Blosio e magari conversarono sul piacere di abitare in villa, su quell'ideale di stile di vita sereno e armonico, a stretto contatto con l'ambiente naturale. A proposito dell'architettura della villa di Blosio a Monte Mario si è detto come non forzasse la natura e il paesaggio, anzi come l'assecondasse, e Andrea scrive: «Dico adunque, che essendo l'Architettura (come ancho lo sono tutte le arti) imitatrice della Natura; niuna cosa patisce, che aliena e lontana sia da quello, che essa Natura comporta» cfr. PALLADIO 1570, I, XX, p. 51.

²¹ Feliciano era un cameriere di Blosio.

²² 10 giuli d'argento, monete emesse dal papa Giulio II, corrispondono a uno scudo d'oro.

²³ Cfr. TICOZZI 1818 in Microfiches SAUR. Recentemente è stata pubblicata un'esauriente monografia sull'artista (LA FRANCE 2008).

²⁴ Sonetto CCXLIII.

²⁵ Il Vasari menziona il Bacchiacca nelle vite del Perugino, Pontormo, Granacci, Franciabigio, Tribolo e Aristotele di San Gallo.

²⁶ I due fratelli collaborarono per esempio per dei costumi di carnevale, per diversi spettacoli teatrali e per il letto nuziale del principe Francesco I e Giovanna d'Austria. Inoltre sposarono due sorelle, Tommasa e Dorotea Prolaghi.

²⁷ Cfr. LA FRANCE 2008, Doc. 35, p. 329.

²⁸ Ivi, Doc.130, p. 373.

²⁹ Cfr. NIKOLENKO 1966.

³⁰ Cfr. LA FRANCE 2008, p. 75.

³¹ La cosiddetta Grotticina della Madama.

³² Per la struttura e la decorazione dello scrittoio vedi SIGNORINI 1993, TONGIORGI TOMASI 2002, VOSSILLA 1993.

³³ Pietro Venale da Imola è un pittore di grottesche e stucature e lavorò con Perin del Vaga.

³⁴ Cfr. AA. VV., *Villa Giulia. Oltre Raffaello, aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano*, catalogo della mostra (Roma, maggio-luglio 1984), Roma, Multigrafica editrice, 1984. È interessante notare che gran parte della decorazione delle sale e del grottino si deve a Prospero Fontana, citato come una delle probabili mani negli affreschi della villa di Blosio. La decorazione di villa Giulia è dedicata a soggetti mitologici con esplicito riferimento alla fertilità naturale, all'acqua e alla ciclicità, come quella della villa di Blosio: tematiche e artisti che ritornano.

Fonti manoscritte

Archivio di Santa Maria in Aquiro (SMA) presso la biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma

Tomo n. 7 - *Eredità di Mons. Blosio Palladi dall'anno 1511 al 1590*

Tomo n. 8 - *Lettere d'interessi diversi di Mons. Blosio Palladi dall'anno 1507 al 1575*

Tomo n. 9 - *Ricevute, conti e quietanze a favore di Mons. Blosio Palladi dall'anno 1513 in poi*

Tomo n. 10 - *Matrici d'istromenti rogati da Blosio Palladi allorché esercitava l'ufficio di scrittore dell'archivio romano, dall'anno 1515 e 1516 al 1518*

Tomo n. 265 - *Atti riguardanti la suddivisione e vendita dei beni del medesimo*

Archivio di Stato di Roma (ASR)

Archivio dell'Arcispedale di San Giacomo degli Incurabili (b. 209 t. VIII, f. 6):

Eredità di Blosio Palladio

Elenco di tutti i parenti e familiari di Mons. Blosio Palladio

Misura dei terreni et vigne del q. Mons.or Blosio Palladio (1550)

Istrumenti originali 1551-1554

Catasto 1510-1632

Catasto Gregoriano, *Suburbio*

Disegni e piante, collezione I

Notai della Curia di Borgo

Bibliografia

ACKERMAN 1966

Ackerman, James, *Palladio*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1966.

AMADEI 1968

Amadei, Emma, *Di Giovanni Coricio e di una rara edizione dell'anno 1524 stampata a Roma*, in *Almanacco dei bibliotecari italiani*, Roma, Palombi editore, 1968, pp. 198-201.

ARIOSTO 1532

Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992.

ARIOSTO 1534

Ariosto, Ludovico, *Satire*, in *Opere*, a cura di A. Seroni, Milano 1961.

ARMANI 1986

Armani, Elena Parma, *Perin del Vaga l'anello mancante: studi sul manierismo*, Genova, Sagep, 1986.

AZZI VISENTINI 1995

Azzi Visentini, Margherita, *La villa in Italia. Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1995.

- BANCHINI 1994
Banchini, Roberto, *Nuove ricerche sulla villa di Blosio Palladio a Monte Mario: l'architettura, il giardino scomparso*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, N.S. 24.1994 (1997), pp. 53-68.
- BANCHINI 1997
Banchini, Roberto, *Margherita d'Austria Branciforte Colonna: dalla celebrazione di Lepanto in S. Maria della Vittoria a Napoli al ritiro romano di Palazzo Riario* in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico. Storia cultura progetto" n.13-14, anno VII, 1997, Roma, Gangemi editore, pp. 61-84.
- BATTELLI 1941
Battelli, G., *Un umanista romano del Cinquecento: Blosio Palladio*, in "La Bibliofilia", XLIII, Firenze, 1941, pp. 16-23.
- BELLI BARSALI 197
Belli Barsali, Isa, *Ville di Roma*, Roma, 1970.
- BELLI BARSALI 1977
Belli Barsali, Isa, *Baldassarre Peruzzi e le ville senesi del Cinquecento*, a cura dell'Archivio Italiano dell'Arte dei Giardini, Siena, 1977.
- BENTIVOGLIO 1990
Bentivoglio, Enzo, *Blosio Palladio di Colvecchio in Sabina nella Roma tra Giulio II e Giulio III*, Colvecchio in Sabina, Comune di Colvecchio in Sabina (Collana di Studi Storici e Artistici sulla Sabina, 1), 1990.
- BENTIVOGLIO 1987
Bentivoglio, Enzo, *La presenza di Baldassarre Peruzzi nei lavori della casa di Blosio Palladio*, in *Baldassarre Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 193-204.
- BENTIVOGLIO 1982
Bentivoglio, Enzo, *La villa di Blosio Palladio (Casale Ciocci)*, in "Monte Mario", XIV, 55, 1982.
- BEMBO 1729
Bembo, Pietro, *Opera*, Venezia 1729.
- BESSONE AURELJ 1926
Bessone Aurelj, A.M., *I dialoghi michelangioleschi di Francisco de Hollanda*, Roma, Loescher, 1926.
- BOBER 2004
Bober, Pray, *The Legacy of Pomponius Laetus*, in *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento: atti del Convegno Internazionale di Studi*, a cura di Stefano Colonna, Roma, De Luca Editori d'arte, 2004, pp. 455-464.
- BOBER 1977
Bober, Pray, *The Coryciana and the nymph Corycia*, "Journal of the Warburg and Courtland Institutes", XL (1977), pp. 223-239.
- BONAMICI 1770
Bonamici, Filippo Maria, *De claris Pontificiarum Epistolarum Scriptoribus ad Benedictum XIV*, Roma 1770.

- BONITO 1980
Bonito, V.A., *The S. Anne altar in Sant'Agostino in Rome: a new discovery*, in «The Burlington Magazine», CXXII, n. 933, 1980, pp. 805-812.
- BORGIA 1773
Borgia, Stefano, *Anedocta letteraria*, Roma 1773.
- BRUNO 1970
Bruno, Raffaele, *Perin del Vaga e la sua cerchia a Castel Sant'Angelo*, Ministero della Pubblica Istruzione, Gabinetto fotografico nazionale, Roma 1970.
- BUONARROTI 1998
Buonarroti, Michelangelo, *Rime*, a cura di M. Residori, Milano, Mondadori, 1998.
- BURCKHARDT 1944
Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1944.
- CHASTEL 1983
Chastel, A., *Il Sacco di Roma*, Torino, 1983.
- COFFIN 1991
Coffin, D.R., *Gardens and gardening in Papal Rome*, Princeton, 1991.
- COFFIN 1979
Coffin, D.R., *The Villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979.
- CORRAO 1910
Corrao, Maria, *Un letterato alla corte di Leone X. Blosio Palladio*, Palermo, 1910.
- COSENZA 1962
Cosenza, M.E., voce Blosio Palladio in *Biographical dictionary of the Italian Humanists*, Boston, 1962, p. 2555.
- CRESCINI 1985
Crescini P., Della Peruta L., Fava F., *Dizionario di mitologia classica*, Roma, Armando editore, 1985.
- DAVIDSON 1966
Davidson, Bernice F., *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia*, Firenze, Olschki, 1966.
- DE CAPRIO 1981
De Caprio, V., *Intellettuali e mercato del lavoro nella Roma medicea*, in «Studi Romani» XXIX (1981) n.1, pp.29-46; *L'area umanistica romana 1513-1527*, in «Studi Romani» XXIX (1981) nn.3-4, pp. 321-335.
- DE CAPRIO 1988
De Caprio, Vincenzo, *Roma*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, Torino, Einaudi, 1988.
- DE JONG 1987
De Jong, Johannes Leenderd, *De oudheid in fresco: de interpretatie van klassieke onderwerpen in de Italiaanse wandschilderkunst, inzonderheid te Rome, circa 1370-1555*, tesi di dottorato, Rijksuniversiteit, Leiden, 1987.
- DE JONG 1978
De Maio, R., *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, 1978.
- DE ROMANIS 2003
De Romanis, A., *Roma. Villa di Blosio Palladio*, in C. Cieri Via, *L'arte delle meta-*

- morfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma, Lithos, 2003, pp. 296-298.
- DESWARTE-ROSA 1989
Deswarte-Rosa, Sylvie, *Il "Perfetto Cortegiano" D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989.
- DESWARTE-ROSA 1998
Deswarte-Rosa, Sylvie, *Le mage, le calice, les enluminures et le reste. Francesco Salviati et Francisco de Holanda entre Rome et Venice (1538-1540) in Francesco Salviati et la bella maniera: actes des colloques de Rome et de Paris*, 1998, pp. 313-353.
- FALCONE 1559
Falcone, G., *La nuova vaga e dilettevole villa*, Brescia, 1559.
- FANCELLI 1983
Fancelli, Paolo, *Il progetto di conservazione*, Roma, 1983.
- FANCELLI 1979
Fanelli, Vittorio, *Ricerche su Angelo Colocci e la Roma cinquecentesca*, Jesi, 1979.
- FERRAJOLI 1915
Ferrajoli, A., *Il ruolo della corte di Leone X. Prelati e domestici*, in "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", 38, 1915.
- FLAMINIO 1727
Flaminio, Marc'Antonio, *Carminum libri VIII*, I, Patavii, 1727.
- FROMMEL 1961
Frommel, C.L., *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961.
- GIRALDI 1551
Giraldi, G. G., *De poetis nostrorum temporum*, Florentiae, 1551.
- GNOLI 1938
Gnoli, Domenico, *La Roma di Leone X*, Milano, 1938.
- GRIMAL 1969
Grimal, P., *Les jardins romains*, Paris, 1969.
- IJSEWIJN 1990
Ijsewijn, J., *Poetry in a Roman garden: the "Coryciana"*, in *Latin poetry and the classical tradition*, a cura di P. Godman e O. Murray, Oxford, 1990, pp. 211-231.
- LANCELLOTTI 1772
Lancellotti, Gianfrancesco, *Poesie italiane e latine di monsignor Angelo Colocci, con più notizie intorno alla persona di lui e sua famiglia*, Jesi, 1772.
- LA FRANCE 2008
La France, Robert G., *Bacchiacca. Artist of the Medici court*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2008.
- LAZZARO 1990
Lazzaro, Claudia, *The italian renaissance garden: from the conventions of planting, design and ornament to the grand gardens of sixteenth century central Italy*, New Haven, 1990.
- LESEN 1926 Ricerche
Lesen, Aristide, *Ricerche su Blosio Palladio*, Roma, 1926.

- LESEN 1926 Bloasio
 ID., *Blosio Palladio Sabino e il cenacolo letterario di Giano Goritz*, in "Terra Sabina" IV, 2, 1926, pp. 37-44.
- MARINI 1784
 Marini, A., *Archiatri Pontifici*, vol. II, Roma, 1784.
- MODRONI 2003
 Modroni, Grazia, *I trattati d'arte di Francisco de Hollanda*, Livorno, Sillabe, 2003.
- NEGRO 1579
 Negro, G., *Epistolarum orationumque liber*, Patavii, 1579.
- NIKOLENKO 1966
 Nikolenko, Lada, *Francesco Ubertini called il Bacchiacca*, New York, J.J. Augustin Publisher, 1966.
- Oltre Raffaello* 1984
 AA. VV. *Oltre Raffaello, aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano*, catalogo della mostra (Roma, maggio-luglio 1984), Roma, Multigrafica editrice, 1984.
- PAGLIAI 1989
 Pagliai, Daniela, *Natura e mitologia nella villa di Blosio Palladio*, in AA. VV., *Roma, centro ideale dell'antico nei secoli XV-XVI*. Atti del Convegno Internazionale di Studi su Umanesimo e Rinascimento, Roma 25-30 novembre 1985, Milano 1989, pp. 347-355.
- PALLADIO 1570
 Palladio, Andrea, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570.
- PASCHINI 1934
 Paschini, Pio, *Un pordenonese nunzio papale del secolo XVI*, Girolamo Rorario, Udine, 1934.
- PASCHINI 1940
 Paschini, P., *Notizie su Vittoria Colonna*, in "La Rinascita", III, 1940.
- PERINO 2001
 Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra (Mantova 2001), Milano, Electa, 2001.
- PETTINELLI 2004
 Pettinelli, Rosanna Alhaique, *Francesco Arsilli e i «poetae urbani»*, in *Roma nella svolta tra Quattrocento e Cinquecento: atti del Convegno Internazionale di Studi*, a cura di Stefano Colonna, Roma, De Luca Editori d'arte, 2004, pp. 45-51.
- PETTINELLI 1991
 Pettinelli, Rosanna Alhaique, *Ars antiqua e nova religio: gli autori dei Coryciana tra classicità e modernità*, in *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 63-81.
- PORTOGHESI 1971
 Portoghesi, Paolo, *Roma del Rinascimento*, II, Milano, 1971.
- RICCI 1994
 Ricci, Maurizio, *Un progetto di palazzo peruzziano. Un'ipotesi sulla casa romana di Blosio Palladio*, in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettico e

- Urbanistico. Storia cultura progetto”, 1994, a.4, n.1, fasc. gen.-giu., vol.7, pp. 71-80.
- RICCI 2005
Ricci, Maurizio, “*Villula ter quaterque felix*”: Baldassarre Peruzzi e la villa di Blosio Palladio a Monte Mario, in “Baldassarre Peruzzi, 1481-1536”, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 273-283.
- ROSCOE 1817
Roscoe, William, *Vita e Pontificato di Leone X*, Milano, ed. it. Bossi, 1816.
- ROSINI 1986
Rosini, Corrado, *Dietro la moda delle grottesche, Prospero Fontana e Paolo Vitelli*, Città di Castello, 1986.
- ROSSI 1996
Rossi, Giuseppe Aldo, *Monte Mario, profilo storico, artistico e ambientale*, 1996.
- RUYSSCHAERT 1972
Ruysschaert, J., *Les péripéties inconnues de l'edition des “Coryciana” de 1524, Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci*, Iesi, 1972, pp. 45-60.
- SADOLETO 1538
Sadoleto, Jacopo, *De Laudibus philosophiae libri duo*, Lione, 1538.
- SADOLETO 1550
Sadoleto, Jacopo, *Epistolarium libri sexdecim*, Lione, 1550.
- SIGNORINI 1993
Signorini, Maria Adele, *Sulle piante dipinte dal Bachiacca nello scrittoio di Cosimo I a Palazzo Vecchio*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII/2/3, 1993, pp. 396-407.
- TICOZZI 1818
Ticozzi, Stefano, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento alle belle arti fino al 1800*, vol.2, 1818, da Microfiches SAUR.
- TOLOMEI 1829
Tolomei, Claudio, *Lettere*, I, Napoli, 1829.
- TONGIORGI TOMASI 2002
Tongiorgi Tomasi, Lucia, *The Flowering of Florence: botanical art for the Medici*, Washington, National Gallery of Art, 2002.
- UGHELLI 1717
Ughelli, Ferdinando, *Italia Sacra*, Venezia, 1717.
- VALERIANO 1550
Valeriano, Piero, *Hexametri, odae et epigrammata*, Venezia, 1550.
- VALERIANO 1620
Valeriano, Piero, *De litteratorum infelicitate*, ed. postuma Venezia, 1620.
- VASARI 1568
Vasari, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton 2006 (edizione 1568).
- VON PASTOR 1945
Von Pastor, *Storia dei papi nel periodo del Rinascimento e dello scisma luterano, dall'elezione di Leone X alla morte di Clemente VII*, vol. 4, t. I-II, 1945.

VOSSILLA 1993

Vossilla, Francesco, *Cosimo I, lo scrittoio del Bachiacca, una carcassa di capodoglio e la filosofia naturale*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVII/2/3, 1993, pp. 381-395.

WEISS 1973

Weiss, Robert, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1973.

WIND 1971

Wind, Edgar, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971.

Siti web:

<http://www.iconos.it>

<http://www.italica.rai.it/rinascimento>

Ringraziamenti

Ai prof. Alessandro Zuccari e Stefano Colonna, per avermi seguita con interesse e costanza e per avermi sempre sostenuta e incoraggiata.

Alla dott.ssa Daniela Pagliai per i suggerimenti e il materiale fotografico relativo agli affreschi prima del restauro.

Alla dott.ssa Alda Spotti del Centro Nazionale del Manoscritto della Biblioteca Nazionale di Roma per la sua disponibilità e per avermi guidata nella lettura del materiale d'archivio.

A tutto il personale della biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma, per la cortesia e professionalità dimostrate.

All'ing. Claudio Baldani della Soprintendenza ai beni architettonici di Roma per avermi messa in contatto con i proprietari attuali della villa, che si sono dimostrati disponibili a farmi accedere più volte. Ringrazio, in particolare, l'ing. Giovanni Capece Minutolo del Sasso, persona squisita.

Foto 1, 2, 3, 4, 5 e 10 cortesia di Claudia Governa

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 26 Febbraio 2010, n. 554

<http://www.bta.it/txt/ao/05/bta00554.html>

8. Riflessioni sulla committenza storica e sul degrado attuale della Villa Catena di Poli

Alessio GORDIANI

8.1. Premessa

In una regione come il Lazio, dove lo strapotere di Roma domina su tutte le altre realtà pure importanti che la regione offre, non è difficile trovare episodi artistici lasciati in abbandono, considerati sacrificabili ritenendosi troppo dispendioso il loro recupero e valorizzazione. Spesso sono episodi minori legati comunque alla storia, all'arte, alla politica della città del papa, ma che hanno dovuto subire un triste destino fatto di oblio e trascuratezza dovuto al fatto che, anche se inconsapevolmente, si è attuata una selezione tra beni artistici dettata dalle condizioni di conservazione dell'opera, dall'importanza della committenza che la generò, dall'accessibilità e non ultima dalla proprietà che la detiene. Queste e altre variabili alla fine hanno portato a dimenticare opere di tutto rispetto che meriterebbero ben altra sorte.

Non è un caso che anche nella campagna romana esistano monumenti di valore quasi completamente sconosciuti. Questo disinteresse ha lasciato spazio a tentativi di sfruttamento, da parte di privati, con poco interesse sia per l'aspetto storico-artistico sia per i vincoli artistici ai quali i beni sono sottoposti. Sono casi non rari nel nostro Paese e assolutamente inconcepibili per una nazione che possiede il più ampio patrimonio storico artistico del mondo e ha il dovere di conservarlo.

A poca distanza dalla Capitale, circa a 40 km a est, nel piccolo paese di Poli, tra le ben note città di Tivoli e Palestrina, sorge una villa d'origine cinquecentesca: Villa Catena (fig. 1). Attualmente di proprietà di un'azienda agricola, il monumento negli anni precedenti è stato interessato da tentativi di "recupero" che prevedevano la realizzazione di una struttura alberghiera di gran lusso, racchiusa dalle mura del complesso monumentale. Solo se fosse stata concessa la realizzazione della nuova cubatura, la proprietà avrebbe pensato al restauro degli edifici storici presenti sul territorio. L'invasivo progetto non fu realizzato essendo il



1. Poli, Villa Catena, facciata ovest

complesso sottoposto al vincolo artistico-ambientale. A tutt'ora gli edifici storici sono in uno stato di deplorable degrado. Molti sono privi delle coperture e le intemperie minano le strutture. Molti muri sono crollati. Due degli edifici più importanti sono ridotti a uno scheletro. Attualmente non si hanno notizie di campagne di restauro, recupero e neanche di convinti interventi di conservazione degli edifici esistenti: una fine disastrosa per un'opera che custodisce una storia importante.

8.2. La storia dell'edificio

L'origine del monumento si colloca all'inizio degli anni sessanta del Cinquecento. La sua edificazione interessò direttamente la famiglia Conti, famiglia dell'antica nobiltà baronale romana, detentrica di ampi possedimenti nella Città Eterna, si ricordi la torre dei Conti collocata nell'area dei Fori Imperiali, e signori di Poli fin dal 1208¹. Committente fu il duca Torquato Conti (1519-1572), divenuto duca a seguito dell'elevazione del feudo di Poli al rango di ducato, nel 1540, per volere di papa Paolo III Farnese, a ricompensa della fedeltà dimostrata dall'antica famiglia romana. Quello con i Farnese sarà un legame duraturo e fruttuoso per i Conti suggellato dal matrimonio, voluto dallo stesso papa, tra il duca Torquato e Violante Farnese nel 1548. La storia della villa è

strettamente legata a quella del suo committente e delle sue amicizie, tanto che per avere informazioni sull'opera bisogna necessariamente fare riferimento alla biografia del Conti e alle sue vicende private. TORQUATO CONTI fu un valente uomo d'armi, con una brillante carriera militare svolta al servizio dello Stato Pontificio ricoprendo il ruolo di Generale delle Armi Pontificie. Essendo stato impiegato da ben quattro papi per prestigiosi incarichi², a conferma del suo valore largamente riconosciuto nell'ambiente romano e non solo, Sperone Speroni lo inserirà in uno dei suoi dialoghi, *Dialogo sopra il giudizio di Senofonte*³ dove, come scrive il Caro «[...] sopra alcune dispute di guerra l'introduce a parlar come uno de' più periti signori d'Italia [...]»⁴.

Durante la sua ascesa fondamentale fu il legame con la famiglia Farnese. Nel 1545 Torquato Conti fu chiamato da papa Paolo III Farnese come membro di una commissione di esperti per le fortificazioni vaticane. Seguirà poi Orazio Farnese nelle Fiandre, dove nell'assedio di Hesdin cadde prigioniero insieme a Vicino Orsini, suo compagno di battaglie e cognato. In quest'occasione molto si adoperò il cardinale Alessandro Farnese, col suo segretario Annibale Caro, per la liberazione del duca di Poli⁵. I rapporti con la famiglia Farnese non furono importanti solo per la sua carriera.

Attraverso la frequentazione della corte farnesiana poté conoscere personaggi di primo calibro della cultura del tempo, basti solo ricordare l'amicizia del duca col Caro e con lo stesso "Gran Cardinale". È la frequentazione di questo ambiente uno degli ingredienti che portò all'ideazione del progetto della sua villa ed è all'interno di questa cerchia che pure si sviluppò e trovò terreno fertile la disputa sul giardino, dibattuta tra i signori romani.

Tuttavia proprio la vicinanza alla famiglia Farnese, alla fine degli anni cinquanta del secolo, fu causa di un raffreddamento dei rapporti tra la Santa Sede e il duca Torquato che coincise con un periodo di stallo della sua carriera. Infatti quando nel 1559 morì papa Paolo IV Carafa, appoggiato dai Farnese e dal Conti, «[...] ch'era l'anima et governo del cardinal Caraffa nelli suoi trionfi [...]»⁶, il nuovo papa Pio IV, suo avversario, s'adoperò per punire i seguaci del predecessore. Torquato Conti finì nella "lista nera", «[...] perché passa per farnesiano [...]»⁷ scriverà il Caro in una lettera al duca polese. Per quattro anni il Torquato fu lontano da incarichi ufficiali e dai campi di battaglia. Passerà questo tempo per lo più nei suoi possedimenti polesi.

Fu questo riposo forzato a consentire al signore di Poli l'avvio di

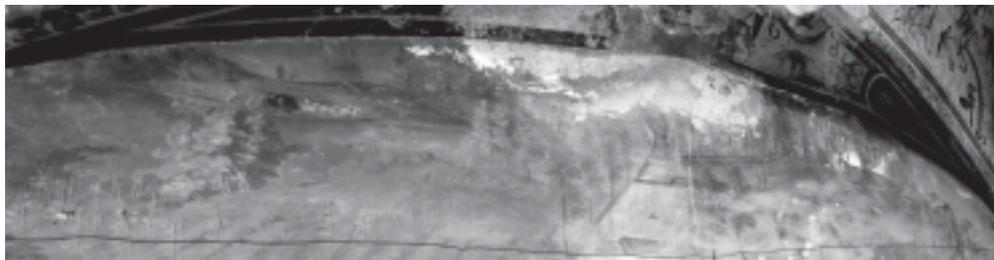
alcuni lavori di ristrutturazione del suo ducato. Interverrà in paese nella trasformazione della rocca d'origine medievale in palazzo, progetto solo parzialmente attuato, il cui risultato più alto è rappresentato dalla bellissima decorazione dei suoi appartamenti al piano terra, opera di Prospero Fontana per le pitture e di Giovanni Antonio Dosio per gli stucchi, che lavorò in più occasioni per il Conti⁸.

8.3. L'idea della Villa e del giardino

Contemporaneamente prese corpo l'idea di una villa extraurbana, la Villa Catena, così chiamata per le caratteristiche naturali del luogo in cui sorge, collocata quattro chilometri fuori l'abitato di Poli. Il progetto del duca Torquato segue la moda assai diffusa all'epoca tra la nobiltà romana. Nei primi anni sessanta del secolo nascono numerose ville extraurbane quali la villa Farnese a Caprarola, il Sacro Bosco di Bomarzo di Vicino Orsini, la villa Gambara, poi Lante, a Bagnaia e la villa d'Este a Tivoli solo per citare gli esempi più noti, fuori da Roma. La villa era un simbolo del potere acquisito, mostrato attraverso l'ampia profusione di lusso e arte. I lavori intrapresi dal Conti puntavano proprio ad adeguare il suo ducato al nuovo rango conquistato e la villa sarebbe stato il suo manifesto di potere. Ricostruire l'*iter* ideativo e costruttivo della villa è parzialmente possibile solo attraverso fonti indirette. Non esistono documenti o progetti ufficiali, è necessario quindi affidarsi quasi completamente a delle lettere, ricevute e inviate dal duca.

La prima lettera che informa dell'esistenza della villa è inviata il 9 Maggio 1563⁹ al duca Conti dal letterato Annibale Caro, già segretario di Pier Luigi Farnese e poi del gran cardinale Alessandro, amico del duca Torquato e divenuto l'elaboratore ufficiale dei programmi iconografici delle decorazioni delle dimore dei nobili romani. La missiva comunica l'arrivo alla villa del Caro assieme ad un frate. Evidentemente l'edificio principale già esisteva, collocando la data probabile di fondazione a qualche anno prima. È comunque il primo chiaro riferimento all'esistenza della villa polese.

Una seconda lettera del Caro, del 6 Giugno 1563, si occupa dei giardini ai quali il poeta doveva trovare sistemazione, fornendo una descrizione piuttosto dettagliata degli elementi che li componevano e di cui abbiamo forse una riproduzione grafica in una lunetta dal Palazzo Conti di Poli, fatto decorare dal figlio di Torquato Conti, Lotario, intorno alla fine del Cinquecento. Nell'affresco c'è una vista a volo d'uccello dei



2. Poli, Villa Catena, lunetta in Palazzo Conti, affresco

giardini, con in alto a destra anche una riproduzione della villa di Torquato Conti, purtroppo non chiarissima dato il cattivo stato di conservazione (fig. 2). Così scrive il poeta: «Vi prometto, Signore che vi sto tuttavia legato col pensiero, e che a tutte l'ore vi vo immaginando nuove delizie e nuove bellezze. Di grazia V. S. faccia sollecitar quell'acquistotto. Che fino a tanto che l'acqua non ci sia, non mi risolvo a ghiribizzarvi sopra. Le fontane, il lago, le polle, le cadute, i bollori che vi si sono pensati; e le caccie, i parchi, le conigliere, le colombaie, i boschi e i giardini, che vi si sono già inviati, sono cose ordinarie a quelle che ci si possono fare. Bisogna che ci sieno stravaganze da dar la stretta al Boschetto del Signor Vicino. Quel molino a vento non mi dispiace. Quel moto perpetuo de' sacchi bagnati per far fresco, mi tocca l'ugola. Quello scoglio in mezzo al lago, ha forte delle Antoniane. Quella musica di vettine farà strabiliar più la gente, che la bella Franceschina che suonano in Fiandra le campane. Sopra tutto quella Colonia mi va ogni di più per la fantasia. Ma mi par necessario che Mastro Teodoro dia dentro in quel lapis: che così mi rincorerei di far tanti gentiluomini politici, che faremo un Borgo di ville da Poli a Roma». Qui accanto a cose più «ordinarie» appaiono soluzioni di maggior effetto, definite «stravaganze», «per dar la stretta al Boschetto del Signor Vicino»¹⁰. Il riferimento all'Orsini rimanda al Sacro Bosco di Bomarzo, del cognato e amico Vicino, col quale condivideva la tendenza al «grottesco» del suo giardino e col quale aspirava a rivaleggiare. Tali elementi fanno parte di quel colto dibattito sul giardino, al quale partecipavano molti dei signori romani dell'epoca. Coloro che, come il Conti, si accingevano ad edificare una villa, non potevano escludere dalla progettazione l'elemento giardino. Anzi in essi venivano realizzati percorsi ideali, disegni che rimandavano alla mitologia classica o che sottintendevano significati allegorici, riferiti al committente o alla sua famiglia. Temi che trovava-

no spazio all'interno delle dimore attraverso le pitture di grandi artisti, parallelamente all'esterno potevano dipanarsi per l'intero giardino. Frequentemente si alludeva alle mitiche età del mondo, al percorso dell'acqua e al passaggio dal dominio della natura, risalente a un'età primitiva del mondo, a quello dell'uomo, efficacemente esplicitato dal passaggio da un giardino spontaneo o parco, dove la vegetazione non appariva organizzata, al giardino geometrico, simbolo dell'egemonia umana. Ad abbellire i giardini, oltre all'*ars topiaria*, che in questo periodo ricevette grande impulso, immancabili erano le fontane e la presenza d'acqua in generale, indispensabile per la vitalità di grandi concentrazioni di vegetazione. L'idraulica raggiunge in questo secolo e nel successivo uno dei punti più alti; i giardini vengono punteggiati di innumerevoli fontane, da semplici catene d'acqua a grandi apparati scenici, da ninfei fino ad arrivare a laghi artificiali. In quest'ambito la rivalità fra nobili condusse a capolavori ancora oggi apprezzati.

Il Conti volle misurarsi con quest'ambiente scegliendo di stupire col suo giardino, dando spazio al «grottesco», di cui il Sacro Bosco dell'Orsini sarebbe divenuto l'esempio più alto. La competenza del Conti su tali temi e la sua completa adesione a questa visione del giardino è testimoniata ancora da una lettera. Questa volta il mittente è il cardinale Farnese, che nel Luglio del 1569 invitò il duca di Poli a recarsi a Caprarola, dove aveva intrapreso i lavori per il suo parco, affinché dice possa «[...] aiutarmi col suo consiglio et giudizio me ne farà singol.mo piacere», informandolo inoltre che a Caprarola troverà l'amico Vicino Orsini «et buona compagnia». Il Conti, oberato di impegni, risponde che comunque sarà a Caprarola, rallegrandosi della presenza del cognato e scorgendo un'occasione per convincere il Farnese a «dare un poco di loco al grottesco»¹¹.

La corrispondenza del duca ha fornito informazioni interessanti anche riguardo al possibile architetto della villa polesa. La lettera recuperata da Bruno Adorni nell'archivio farnesiano di Parma, datata 4 Dicembre 1561 e destinata al cardinale Alessandro Farnese, in quei giorni a Caprarola per i lavori della sua villa, informa del fatto che il Conti richiese l'invio del Vignola a Poli, per due giorni, avendo bisogno di un «suo giudizio sopra un mio disegno»¹². La lettera è la più antica di quelle conosciute che riguardi, secondo l'Adorni, la Catena. Attraverso di essa si sa che il Conti chiese ai Farnese il loro architetto di fiducia e lascia pensare che il suo «disegno» si riferisca al progetto della villa, che quindi potrebbe trovare in questi anni la sua fondazione. A questa let-

tera sembra non ne seguano altre di risposta, né si è a conoscenza di documenti progettuali che attestino la presenza del Vignola a Poli. L'Adorni, però, vede in questa missiva la possibilità di dare un autore al progetto polese. Tale ipotesi è basata su un confronto stilistico tra la Catena e opere di accertata matrice vigolesca, ravvisando elementi comuni. I confronti col casino Gambara a Bagnaia, la villa Tuscolana a Frascati, il palazzo di Ottavio Farnese a Piacenza rivelano, secondo lo studioso, caratteristiche comuni pure alla Catena quali, ad esempio, l'altana e il corpo compatto.

8.4. Struttura e tipologia della fabbrica originaria

L'ipotesi di Adorni presenta un errore di fondo. Il suo raffronto è applicato sull'attuale aspetto della villa (fig. 3), che è ben diverso da quello dell'originale villa di Torquato. Prova di questa diversità si trova in un affresco del Palazzo Conti di Poli, nella loggia che permette l'accesso agli appartamenti del duca Lotario, figlio di Torquato, al primo piano. Qui oltre alla già citata lunetta con i giardini, nella quale s'intravede una struttura turrata in alto a destra, è riportata all'interno d'una nicchia l'immagine della facciata est della Villa Catena, con antistante un giardino all'italiana (fig. 4, tav. XI). L'aspetto è molto militaresco, simile ad una fortezza, con portone d'entrata ad arco tra due bastioni angolari, torri ai quattro angoli, qui solo due visibili, a contenere un corpo centrale. Il rigore è mitigato da eleganti parapetti che fanno supporre la presenza di terrazze. L'affresco riporta la data 1598, periodo del governo di Lotario, committente della decorazione del primo piano del Palazzo Conti, che ospitava i suoi appartamenti. La data è particolarmente importante perché sappiamo da varie fonti che Lotario non intervenne sulla Villa Catena, quindi l'immagine riportata nel dipinto doveva essere quella dell'originale villa di Torquato. La costruzione aveva quattro torri e questa caratteristica era riportata anche nel nome dato all'edificio, che univa tale peculiarità architettonica col nome del suo committente: Torquattro. Questo è il nome riportato anche dal Dionigi, nella sua *Genealogia di Casa Conti*¹³ del 1663, in riferimento alla Palazzina. Lo stesso nome ritorna infine nella testimonianza di un mastro muratore, nell'ambito di un processo di metà '700 che coinvolse i Conti e i cittadini di Poli. In questa testimonianza si afferma che l'edificio principale «si chiamava Torquattro, ed il detto [...] duca Giuseppe Lotario rifondò e ristabilì i fondamenti delle quattro torri, susseguentemente vi alzò sopra



3. Poli, Villa Catena, facciata est

4. Poli, Villa Catena, immagine facciata est Palazzina, Palazzo Conti, affresco

di esse maggior corpo di fabbrica come al presente si vede ed ingrandi dette fabbriche con ornamenti di baluardi, e muraglioni d'intorno [...]»¹⁴. Questa serie di prove confermano che l'edificio di Torquato era diverso dall'attuale e che assunse tale aspetto a seguito dell'ampliamento di fine Seicento.

8.5. Giovanni Antonio Dosio

Ancora in merito all'architetto della villa abbiamo un'altra lettera che ci fornisce un ulteriore nome. La lettera è ancora di Annibale Caro, datata 22 Luglio 1564, e parla di un «Giovanni Antonio Architetto»¹⁵, amico del poeta, che sarebbe giunto presso il duca di Poli. Si allude al DOSIO. Giovanni Antonio Dosio, d'origine toscana, si trasferì molto giovane a Roma dove divenne allievo di Raffaello da Montelupo. Nell'ambiente romano si distinse come scultore, stuccatore, disegnatore di antichità classiche e come architetto. La sua attenzione e fedeltà nella riproduzione dello stile classico lo fecero molto apprezzare tra la nobiltà romana dell'epoca.

Quella del Caro sembra una lettera di presentazione dell'amico, ma quest'ultimo già aveva lavorato per i Conti nel 1562 presso la chiesa dei SS. Cosma e Damiano, nelle proprietà romane della famiglia. In quell'occasione il Dosio si occupò del ritrovamento della *Forma Urbis* che il duca donò al cardinale Farnese, come testimonia Panvinio¹⁶.

Sarà impiegato poi al Palazzo Conti a Poli, dove «lavorò [...] molte cose di stucco e di marmo» racconta il Borghini e come ha dimostrato anche la Coliva nel suo studio sulla decorazione del palazzo polese. Quando il Conti fu governatore di Anagni «servì a detto Signore come Architetto sopra la Fortezza d'Anagni [...] e fece arme di marmo e altri lavori per detta fortificazione»¹⁷. Con tutta probabilità dunque lavorò pure alla Catena, ma non è chiaro quale fosse il suo ruolo e quanto peso abbia avuto nella realizzazione della villa. Tuttavia il solo riferimento al 1564 fa escludere da parte degli studiosi che il Dosio possa essere l'architetto della villa del duca di Poli.

8.6. Torquato Conti architetto della Villa: una ipotesi di lavoro

In questa incertezza potrebbe aprirsi la strada ad una terza possibilità, quella che vede il duca Torquato Conti direttamente coinvolto nella costruzione della sua villa.

Tutte le fonti parlano di un Torquato Conti, esperto di architettura militare e anche civile, più volte chiamato in Vaticano proprio in virtù di questa perizia, per occuparsi, insieme ad altri esperti, delle fortificazioni in Borgo. Nel 1545 fece parte della commissione convocata per dirimere la controversia nata tra Antonio da Sangallo e Michelangelo¹⁸. Si occupò poi della fortificazione di Anagni, assediata dal duca d'Alba nel 1557 ed infine, sotto papa Pio V, fu di nuovo impegnato nelle fortificazioni vaticane¹⁹.

L'ambasciatore veneziano Navagero, in un dispaccio al senato veneziano del 1559, scrive in riferimento al Conti: «dicono ch'intende bene le cose delle fortezze»²⁰. A ciò bisogna aggiungere, come afferma pure il Bredekamp, che all'epoca non di rado i signori attendessero alla costruzione delle loro dimore e un esempio, molto vicino al Conti, fu il cognato Vicino Orsini, amico e compagno di battaglie. Il Bredekamp riporta che l'Orsini fu l'autore dell'ala del palazzo di Bomarzo che ospitava i suoi appartamenti²¹. Gli fa eco il Calvesi, anche se ravvisa degli elementi che ricordano lo stile dell'Ammannati, ipotizzando che alcuni progetti dell'architetto avessero potuto fungere da suggerimento per sviluppare il suo progetto. L'Orsini pare poi nutrisse delle riserve nei confronti degli architetti ritenendo di possedere le loro stesse capacità. Non a caso il signore di Bomarzo sembra aver rifiutato i consigli del Vignola come testimoniato dalla lettera del 1565 inviata al cardinale Farnese, dove scrive «giungendo al boschetto trovai la loggia delle mie fontane che va a terra, di modo che 'l Vignola è savio più che non credevo, poi ch'ha voluto le chiavi di ferro alla loggia di Caprarola»²².

La storia del Conti potrebbe non essere diversa, soprattutto considerando la vicinanza più volte citata tra i due personaggi e ricordando le forme della Torquattro, che la rendevano simile a una fortezza. Possiamo anche ipotizzare che il duca di Poli non rifiutasse, al contrario del cognato, i consigli di professionisti, dato che durante i lavori ad Anagni, di cui il duca Torquato era governatore, il Dosio si occupò non solo delle decorazioni, ma intervenne anche nelle opere di fortificazione²³. Certamente quelle fornite non sono prove schiaccianti, ma accendono una nuova luce sulla questione dell'architetto della Villa Catena, a tutt'oggi irrisolta, fornendo un'altra sfaccettatura della personalità del duca Torquato Conti.

L'ultima informazione sulla villa cinquecentesca deriva ancora dalla citata lettera del 1564, in cui è presentato il Dosio. A questa data il duca Conti era tornato nelle grazie del papa, avendogli affidato vari incarichi,

tra cui quello di governatore di Anagni. Il Caro in virtù di questi impegni, che tanto occupavano il duca, nella parte centrale della lettera si mostra preoccupato delle sorti della villa, temendo che il Conti ne potesse trascurare il progetto²⁴. Questo appunto ha lasciato intendere che all'epoca della lettera la villa non fosse ancora completata.

Non si ha notizia di quanto durarono ancora i lavori e se questi giunsero mai a compimento. Il Cascioli afferma che durante le assenze del duca i lavori rallentassero notevolmente, fino addirittura a fermarsi in alcuni casi²⁵. Potrebbe essere il segnale, riallacciandosi all'ipotesi sopra proposta, che Torquato Conti fosse direttamente coinvolto nei lavori di realizzazione dell'opera, tanto che senza di lui questi avessero difficoltà a progredire.

8.7. Lavori alla Villa successivi alla morte di Torquato Conti

Dopo la morte del duca Torquato Conti, avvenuta nel 1572, si hanno solo notizie di lavori di manutenzione della villa Catena da parte dei suoi successori, nessun completamento. Bisognerà attendere l'ultimo ventennio del secolo successivo per ritrovare la Catena coinvolta in un imponente intervento di ampliamento, promosso dal duca Giuseppe Lotario Conti. Il nuovo progetto modificherà la Palazzina di Torquato, amplierà notevolmente l'area della tenuta e aggiungerà ulteriori edifici, il tutto cinto da un alto muro perimetrale. Di questi lavori si possiedono dettagliate informazioni e documenti grazie agli studi del professore Romanello Gordiani che ha recuperato degli inediti dall'archivio Conti²⁶.

Il nuovo progetto ebbe un *iter* assai lungo, contrariamente a quanto riportavano alcune fonti antiche pure importanti, e poté prendere corpo solo a seguito del vantaggioso matrimonio che il duca Giuseppe Lotario Conti contrasse nel 1677 con Lucrezia Colonna, figlia del duca di Paliano e vedova del duca Stefano Colonna di Bassanello. L'unione rimpinguò le casse della famiglia polesa, non proprio in ottime condizioni e diede impulso al progetto di ampliamento²⁷.

In una fase iniziale si dovette provvedere al recupero dei terreni intorno all'area dell'antica villa Catena e delle aree verso le quali si sarebbe dovuto espandere il nuovo progetto. Molti erano appezzamenti dati enfiteusi ai polesi, per altri si dovette procedere all'esproprio o all'acquisto. Queste operazioni richiesero ben 14 anni, durante le quali già si provvide ai primi interventi costruttivi che riguardarono la Palazzina

di Torquato e l'edificazione di due fabbricati gemelli posti al limite dell'area della Villa Catena cinquecentesca. In quest'occasione la Palazzina assunse le forme attuali, visibili percorrendo gli ultimi chilometri della via Polense che costeggia il muro di recinzione, sostituendo la Torquattro. L'intervento, per quanto invasivo, mantenne come racchiuse alcune caratteristiche della precedente costruzione, come le torri angolari, ancora intuibili, ma in generale si distinse per un uso di forme di richiamo cinquecentesco, tanto da trarre in inganno uno studioso del calibro dell'Adorni (fig. 5). Il portale in bugnato richiama lo stile del XVI secolo, come l'altana di vignolesca memoria. Per accedere alla facciata est, verso il paese, si deve percorrere un breve ponte, a memoria forse di un piccolo fossato che divideva la villa dallo spazio antistante. Di fronte alla facciata opposta un ampio cortile, dove venivano accolte le carrozze, s'affaccia dominante sul viale d'entrata. Da questo cortile partiva la caduta d'acqua della fontana delle Cinque Bocche, anch'essa rimaneggiata in questi anni, che attraverso livelli successivi veniva raccolta nell'ampio bacino alla fine del viale alberato, accogliendo gli ospiti della villa con un'immagine di grande effetto (fig. 6, tav. XII).

Contemporaneamente vennero edificate le Case Nuove, le prime costruzioni del nuovo disegno del duca Giuseppe Lotario, edifici gemelli marcatamente rettangolari, a due piani e posti perpendicolarmente al viale che dall'area della Palazzina s'inoltra nel nuovo parco. Ospitavano al piano superiore gli alloggi, mentre al piano terra il tinello, il granaio e una stalla. Le due costruzioni avevano una funzione essenzialmente pratica. Il progetto del duca infatti prevedeva lo sfruttamento della tenuta, che diveniva così un'attività produttiva capace di autosostenersi, mantenendo comunque quel ruolo di dimora di rappresentanza per la famiglia dei signori di Poli. Il complesso ospitava animali d'allevamento, coltivazioni da frutto, un esteso vigneto e frumenti. Una soluzione in linea con le finanze non floride della famiglia, quasi da sempre alle prese con problemi economici.

Dalle Case Nuove il viale continuava verso est, all'interno del parco alla cui estremità si trovava un edificio dalla storia antica e che assunse nel corso dei secoli varie denominazioni. Originariamente esso era completamente indipendente dalla villa. L'edificazione del nucleo primario risaliva al 1624, all'epoca del già citato duca Lotario, che donò ai certosini di S. Maria degli Angeli in Roma un appezzamento di terreno in località colle Arnaro, con la possibilità di usare per la pesca un lago che si trovava nelle vicinanze, privilegio anticamente riservato solo ai signori



5-6. Poli, Villa Catena

ri di Poli. Su questo terreno già nello stesso anno i monaci eressero un convento. Da qui il primo nome dell'edificio: Convento o Conventino, per le ridotte dimensioni. In seguito l'edificio fu abbandonato e alla fine del '600, non senza qualche resistenza dei monaci che ancora reclamavano dei diritti sulla proprietà, fu inglobato nella villa dei Conti assumendo il nome di Casino della Vigna, dovuto al vicino vigneto. Più tardi durante la ristrutturazione dell'edificio, precedente all'ampliamento, fu ritrovata la lapide che ne ricordava la prima fondazione, con la data 1624. Da questo momento sarà il fratello del duca Giuseppe Lotario, Michelangelo, che aveva intrapreso la carriera ecclesiastica, ad occuparsi della sua sistemazione; da lui deriveranno i successivi nomi dello stabile, Casino del Cardinale prima e, in seguito alla sua elezione al soglio di Pietro nel 1721, Casino del Papa. Qui infatti dimorò per otto giorni il nuovo papa Innocenzo XIII Conti quando, nel 1723, giunse in visita al suo paese natale con un imponente corteo. Dell'arrivo del papa alla villa col suo seguito e della maestosa accoglienza che ricevette, vi era testimonianza in un quadro, anticamente conservato all'interno della Palazzina, opera di autore sconosciuto.

Legati in qualche modo alla figura di Innocenzo XIII, gli ultimi due edifici importanti dell'ampliamento si collocano fuori dalla direttrice ovest-est sulla quale si trovano le precedenti costruzioni. Il Casino dei Cardinali è posto a nord del Casino del Papa e durante la visita del Santo Padre ospitò il suo corposo seguito; più tardi assunse il nome di Casalina²⁸.

L'altro edificio è la chiesa di S. Croce. Anch'essa fatta realizzare dal papa, le cui fondamenta furono gettate durante la sua visita. Sembra che facesse parte di una serie di chiesette fatte realizzare all'interno della proprietà, a riproduzione del percorso di indulgenza delle sette chiese di Roma²⁹. La chiesa è a pianta circolare, di piccole dimensioni. Non fu mai portata a conclusione, ma è l'unica superstite delle sette chiesette che pare ornassero la tenuta.

Rispetto al progetto del suo avo, quello del duca Giuseppe Lotario è piuttosto ben documentato anche grazie al lavoro di Romanello Gordiani, come già accennato. Si possiedono piante, prospetti di molti degli edifici presenti, per alcuni anche delle successive modifiche e di soluzioni poi non adottate. Tutte le costruzioni si distinguono per una certa sobrietà e linearità. L'architetto responsabile del progetto fu Giambattista Contini, che collaborò con Carlo Fontana alla risistemazione del Belvedere, affermato nell'ambiente romano e allievo del Bernini. Fu uno degli esponenti dell'ultimo barocco, stile ravvisabile nel

disegno di una scenografica scala a tenaglia, poi non realizzata, progettata per il Casino dei Cardinali. Il suo nome ritorna più volte nei documenti di Sei-Settecento della famiglia Conti. Lavorò a Palazzo Conti e alla Catena, come risulta da un ordine per alcuni lavori degli edifici della villa e per quelli del recinto murario, che riportano il suo nome³⁰. La precisione e la sicurezza della veridicità di ciò che si è affermato, riguardo ai lavori di questa fase della storia della villa, è assicurata dagli atti del processo svoltosi nel 1750 che vedeva contrapposti i Conti alla comunità polese che, dalla fine del Seicento, s'era rifiutata di fornire gli *ammanimenti*, cioè ore di lavoro gratuite presso la villa Catena. I Conti, dal canto loro, si appellavano a un'antica convenzione che prevedeva la somministrazione di tali prestazioni da parte dei sudditi. Il processo produsse una serie di testimonianze, anche di operai che presero parte al progetto e che hanno consentito di trovare riscontro o meno alle informazioni date da precedenti studiosi.

Le premesse del processo sono rintracciabili nei rapporti non proprio idilliaci che pare intercorressero tra il duca e la popolazione e che s'erano ulteriormente inaspriti con l'inizio dei lavori alla villa. Le operazioni avviate per l'ampliamento provocarono non pochi disagi ai cittadini polesi. I terreni recuperati intorno all'area dell'antica villa cinquecentesca e quelli espropriati per ampliare la proprietà sottrassero a una popolazione già povera e che viveva per lo più d'agricoltura, un'ampia porzione di terreni coltivabili e fertili. Non a caso gli interventi di recupero e acquisizione dei terreni durarono a lungo, trovando la resistenza dei contadini di Poli.

Altro fattore di tensione fu la deviazione, dovuta all'ampliamento, della strada Poli-Roma che anticamente passava all'interno dell'odierno territorio della villa, al di sotto della Palazzina, con un percorso rettilineo. Lo spostamento della strada fuori dal muro di cinta costrinse i polesi ad una tortuosa deviazione, allungandone il percorso.

A segnare una frattura quasi insanabile tra signori e popolazione fu la scelta di adottare la villa come residenza privilegiata della famiglia, lasciando la dimora borghigiana di Palazzo Conti. Con la presenza in paese dei duchi i rapporti con gli abitanti, seppur difficili, rimanevano stretti; il trasloco a quattro chilometri dal paese venne invece percepito come un segno di disprezzo nei confronti dei polesi. Furono queste le premesse che portarono al processo di metà '700, che risulterà però utilissimo per far luce su questa porzione di storia della Catena³¹.

8.8. Dopo i Conti di Poli

La famiglia dei Conti di Poli si estinse nel 1808 con la morte, presso il Palazzo Poli a Roma, dell'ultimo discendente Michelangelo Conti. Il ducato e la villa passarono per un breve periodo in eredità agli Sforza Cesarini, che vendettero il tutto ai Torlonia nel 1820. I nuovi duchi mantennero in buono stato la villa, inserendo pure edifici minori per la conduzione del fondo. Ristrutturarono la fontana delle Cinque Bocche e il Casino del Papa, che assunse il nome dei nuovi signori.

Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la villa venne requisita e divenne sede di un comando militare, con i problemi che si possono immaginare, dovuti alla poca attenzione che i nuovi inquilini rivolsero al bene artistico³².

Un ultimo florido periodo fu quello della proprietà De Laurentiis. Il produttore cinematografico acquistò la villa intorno agli anni '60, direttamente dalla Banca Nazionale del Lavoro che la possedeva a fronte di debiti non pagati. La tenuta versava in un pessimo stato di conservazione e De Laurentiis, che acquistò la villa su richiesta della moglie, che se ne era innamorata dopo averla visitata insieme e su consiglio del celebre architetto e scenografo Mongiardino, dichiarò di aver speso un occhio della testa per rimetterla a posto. La villa fu completamente risistemata, non senza interventi piuttosto invasivi e criticabili, a giudizio di molti. Soprattutto la Palazzina subì importanti modifiche interne per l'adeguamento degli ambienti alle mutate esigenze. Furono modificati bagni e stanze, fu realizzata una sala di registrazione, vennero restaurati alcuni affreschi, altri purtroppo andarono perduti. Divenne in quegli anni luogo di numerose feste mondane, punto d'incontro per le star del cinema nostrano e d'oltreoceano, che venivano ospitate in una cornice suggestiva. Questo nuovo periodo di splendore della villa non durò molto, il De Laurentiis si trasferì negli Stati Uniti e il complesso fu abbandonato alla mercé di sciacalli che la depredarono. La proprietà De Laurentiis ridiede alla Villa Catena una parte della fama e splendore che aveva conosciuto in passato, comparando pure in numerose pellicole prodotte dal cineasta italiano, alle quali parteciparono come comparse molti cittadini polesi³³.

Dopo il produttore, la villa passerà attraverso varie proprietà che ebbero in comune solo il disinteresse per il bene artistico, attirati esclusivamente dalla possibilità di ottenerne profitto. Il degrado caratterizzò per lunghi anni il complesso, permettendone la progressiva spoliatura di tutto ciò che fosse possibile staccare e magari vendere.

Quello che segue è storia nota e dei giorni nostri. Il complesso è ancora sospeso. Si è in attesa, ma non si sa di cosa. Il timore è quello di vedere sparire le vestigia cinquecentesche di un altro capolavoro del nostro paese, senza che nessuno, o quasi, abbia cercato di fare qualcosa. Il rammarico e lo sdegno che verranno mostrati quando ormai non ci sarà più nulla da fare saranno colpevoli come e quanto coloro che hanno per anni cercato di sfruttare indiscriminatamente questo monumento, lasciandolo poi in abbandono.

L'educazione all'arte in generale e al rispetto del paesaggio sono tappe ineludibili verso la realizzazione di un paese che possa definirsi civile. Episodi come quello della Villa Catena lasciano intendere quanto il percorso sia ancora lungo per ottenere la salvaguardia dell'inestimabile patrimonio storico, artistico e ambientale di cui siamo detentori.

NOTE

- ¹ CASCIOLI 1896, p. 212.
- ² DIONIGI 1663, pp. 83-89.
- ³ SPERONI 1596, pp. 216-261.
- ⁴ CARO 1961, n. 729.
- ⁵ CARO 1756, n. 93.
- ⁶ POLVERINI FOSI 1983.
- ⁷ CARO 1961, n. 698.
- ⁸ COLIVA 1993, p. 28.
- ⁹ CARO 1961, n. 694.
- ¹⁰ CARO 1961, n. 698.
- ¹¹ ADORNI 2005, p. 95.
- ¹² ADORNI 2005, pp. 94-95.
- ¹³ DIONIGI 1663, Introduzione.
- ¹⁴ GORDIANI 1982, pp. 203-204.
- ¹⁵ CARO 1961, n. 729.
- ¹⁶ COLIVA 1993, p. 29.
- ¹⁷ BORGHINI 1584, p. 601.
- ¹⁸ BREDEKAMP 1989, pp. 290-291.
- ¹⁹ DIONIGI 1663, p. 84.
- ²⁰ BREDEKAMP 1989, p. 31.
- ²¹ BREDEKAMP 1989, pp. 61-62.
- ²² CALVESI 2000, pp. 87-90.
- ²³ COLIVA 1993, pp. 29-30.
- ²⁴ CARO 1961, n. 729.
- ²⁵ CASCIOLI 1896, p. 151.
- ²⁶ GORDIANI 1982, pp. 199 ss.
- ²⁷ CASCIOLI 1896, pp. 210-214.
- ²⁸ GORDIANI 1982, p. 212.
- ²⁹ VISCONTI 1850, pp. 36-38.
- ³⁰ GORDIANI 1982, pp. 213-214.
- ³¹ GORDIANI 1982, pp. 201-203.
- ³² BOSI 1981, pp. 145-147.
- ³³ LEVANTESI-KEZICH 2001, pp. 179 ss.

Bibliografia stampati

- ADORNI 2005
Bruno Adorni, *Legami documentari di Vignola con la villa del cardinal Gambara a Bagnaia e con la Villa Catena di Torquato Conti duca di Poli*, in S. Frommel (a cura di), *La villa Lante a Bagnaia*, Milano, 2005.
- BELLI BARSALI 1981
Isa Belli Barsali, *Ville della campagna romana*, Milano, 1981.
- BOLDRIGHINI - COVRA 2008
Paolo Boldrighini e Cesare Covra, *Dai Torlonia alla speculazione*, in "Bollettino di Italia Nostra", n. 435, Roma, 2008.
- BORGHINI 1584
Raffaello Borghini, *Il riposo*, IV, Firenze, 1584.
- BOSI 1981
Mario Bosi, *Alla scoperta di Villa Catena a Poli*, in R. Lefevre (a cura di), *Rinascimento nel Lazio*, Lunario Romano, 9, Roma, 1981.
- BREDEKAMP 1989
Horst Bredekamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1989.
- CALVESI 2000
Maurizio Calvesi, *Gli incantesimi di Bomarzo. Il Sacro Bosco fra arte e letteratura*, Milano, 2000.
- CARO 1756
Annibale Caro, *Delle lettere del commendatore Annibale Caro, scritte a nome del cardinale Alessandro Farnese*, II, Padova, 1756.
- CARO 1961
Annibale Caro, *Lettere familiari*, III, introduzione e note di Aulo Greco, Firenze, 1961.
- CASCIOLI 1896
Giuseppe Cascioli, *Memorie storiche di Poli con molte notizie inedite della celebre famiglia Conti*, Roma, 1896.
- COLIVA 1993
Anna Coliva, *Gli affreschi dei palazzi di Poli e Bolsena. Prospero Fontana nell'ambito delle committenze farnesiane*, in "Bollettino d'arte", 80-81, Roma, 1993.
- DIONIGI 1663
Marco Dionigi, *Genealogia di Casa Conti*, Padova, 1663.
- GORDIANI 1982
Romanello Gordiani, *La Villa Catena di Poli*, in "Atti e memorie della Società Tiburtina di storia e d'arte", Roma, 1982.
- LEVANTESI - KEZICH 2001
Alessandra Levantesi e Tullio Kezich, *Dino De Laurentiis, la vita e i film*, Milano, 2001.
- POLVERINI FOSI 1983
Irene Polverini Fosi, *Torquato Conti*, Dizionario Biografico degli Italiani, 28, Roma, 1983, <http://www.treccani.it/enciclopedia/torquato-conti_res-2f95e885-

87eb-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/>

SPERONI 1596

Sperone Speroni, *Dialogo sopra il giudizio di Senofonte*, in *Dialoghi del sig. Sperone Speroni nobile padouano di nuovo ricorretti*, Venezia, 1596.

TAGLIOLINI 1991

Alessandro Tagliolini, *Storia del giardino italiano*, Firenze, 1991.

VISCONTI 1850

Pietro Ercole Visconti, *Memorie e descrizione della villa detta la Catena presso la terra di Poli*, Roma, 1850.

Foto cortesia di Alessio Gordiani.

ISSN 1127-4883 BTA - Bollettino Telematico dell'Arte, 8 giugno 2013, n. 680
<http://www.bta.it/txt/ao/06/bta00680.html>

9. Il frontespizio alchimistico di François
Béroalde de Verville per l'edizione francese
dell'*Hypnerotomachia Poliphili* del 1600
Alessandra BERTUZZI

Per poter parlare del *Tableau des Riches Inventions* di François Béroalde de Verville sarà necessaria una breve premessa sul testo che ha permesso la diffusione del *Songe de Poliphile*.

9.1. L'*Hypnerotomachia Poliphili* e le sue traduzioni in Francia

L'*Hypnerotomachia Poliphili*, edita a Venezia da Aldo Manuzio nel 1499 (volume in-folio con 170 xilografie), è una delle opere più importanti e celebrate del Rinascimento italiano famosa, inoltre, per le sue pregiate illustrazioni incise su legno.

«*Hypnerotomachia*» vuol dire, da una combinazione di tre vocaboli greci, “combattimento d'amore in sogno”. «Poliphili» è genitivo latino di un nome di persona, ricavato anch'esso da etimi greci: «di Polifilo». “*La Hypnerotomachia di Polifilo, cioè pugna d'amore in sogno*”, dice l'intestazione della seconda edizione veneziana del 1545.

L'opera si divide in due parti principali molto ampie e di contenuto fortemente differente.

Nella prima parte Polifilo (il protagonista) racconta, sotto l'artificio del sogno, come incontra Polia: la giovane fanciulla che lui ama e che lo conduce fino alle rive di Citera. Sempre sotto l'incanto del sogno, nella seconda parte, Polia narra la mitica fondazione di Treviso e la storia dei suoi amori con Polifilo.

La trama narrativa del libro è intessuta di motivi e significati non svelati ad una prima lettura, ma che ne costituiscono la vera sostanza. L'autore vi descrive, per esempio, templi, terme, obelischi, anfiteatri, il cimitero di coloro che si suicidano per amore (con una serie di epigrafi latine e greche), banchetti, balli, processioni trionfanti, riti immaginari, virtù di pietre preziose e di piante. Vi sono narrate tematiche estremamente ricche, che toccano *problemi*, i più frenetici, della cultura del

XV secolo e, la confusione e il misticismo che vi si possono scorgere, sono veramente straordinari.

La lingua stessa utilizzata è di fatto poco ordinaria e molto complicata: non soltanto c'è una commistione di latino, greco e italiano, ma una gran parte del lessico è inventata dall'autore *ex novo*.

Il "*Polifilo*" è una raccolta di cose ineffabili, tra le quali l'autore si cala e descrive tutta la realtà che lo circonda, senza eccezioni per la realtà archeologica e storica di questa antichità classica.

Sotto questo punto di vista, il linguaggio utilizzato nella descrizione non si presenta più come il solo frutto di un capriccio narrativo, ma trova la sua corrispondenza nella sostanza del suo mondo interiore, presentando un tentativo di sorpasso degli schemi linguistici quattrocenteschi, più che di conciliazione.

Tuttavia, sotto la vernice mistica e deformata, è facile trovare nel "*Polifilo*" numerosi frammenti che riflettono la realtà veneziana dell'epoca: i monumenti funebri che sempre più riempiono le pareti delle chiese, le opere architettoniche che popolano gli spazi intorno ai canali, le piante che circolano nelle erboristerie, le feste religiose e profane che animano la città, le stoffe, le spezie, le pietre preziose del commercio quotidiano, i miracoli dell'arte del vetro di Murano, le ricette della dispendiosa cucina patrizia.

L'equivoco di base, che fa sembrare che tutti questi elementi siano frammenti di un'antichità autentica e le contaminazioni delle reminiscenze archeologiche e letterarie dell'età classica, arriva a un risultato finale ricco di *pathos* del quale è pervaso.

Polifilo diviene *Poliphile* relativamente poco tempo dopo la sua prima apparizione veneziana: la traduzione francese dei suoi "sogni", curata da Jean Martin per i tipi dell'editore parigino Kerver¹, risale infatti al 1546, ed è intitolata *Discours du Songe de Poliphile*².

Il testo del *Songe* si presenta essenzialmente come un riassunto ed una "glossa" dell'incunabolo manuziano. Questo adattamento del testo originario al gusto di un pubblico forse meno elitario, ma certamente ben più ampio, sottolinea con maggior nettezza la giustapposizione tra gli aspetti essenziali dell'opera: da un lato la contrazione del testo ne fa scaturire la dimensione sapienziale e teorica, soprattutto nel caso delle analisi architettoniche, dall'altro la trasposizione adatta l'ideale rinascimentale italiano ai valori cortesi, nella cultura francese del XVI secolo, ancora validi e ricchi di significato.

Alla traduzione francese si deve la conoscenza e la diffusione

dell'*Hypnerotomachia*, come curiosità linguistica e come uno dei più complessi e lunghi sogni allegorici della storia letteraria.

Le illustrazioni xilografiche del 1546, più numerose di quelle dell'originale e di una qualità degna dei migliori artisti dell'epoca, completano questo lavoro di "riscrittura" che rende il *Poliphile* un'opera pressoché autonoma e uno dei più bei prodotti tipografici del secolo.

È grazie a questa versione, riedita per ben due volte nel corso del XVI secolo, la cui genesi non è meno oscura di quella del suo modello, che il "Polifilo" ha trovato il suo posto all'interno della tradizione letteraria francese, percorrendola attraverso influenze, fonti ed imitazioni, da Rabelais a Du Bellay, da Gohory a Palissy, da La Fontaine, Perrault e Mirabeau, sino a Nodier e Nerval³.

In Francia dunque, ancor prima della sua versione in francese, il "Polifilo" appare come un'opera prestigiosa le cui illustrazioni, ed in particolar modo i geroglifici, conosceranno durante tutto l'arco del XVI secolo una grande fama, rappresentando una fonte inesauribile di motivi dalla quale non cesseranno di trarre ispirazione non solo i creatori d'emblemi e gli scenografi delle "entrate reali", ma anche pittori, scultori e architetti.

Durante il XVI secolo il Polifilo ritrova nuova fama grazie alle numerose traduzioni che vanno alle stampe.

9.2. *Le Tableau des Riches Inventions* di François Béroalde de Verville

La traduzione eseguita nel 1600 da François Béroalde de Verville presenta invece delle immediate differenze dalle precedenti. Innanzitutto il frontespizio viene totalmente rielaborato con l'inserzione di simboli di chiaro richiamo alchemico, tema ripreso esplicitamente nella prefazione del testo, di una calcolata oscurità ed emblematicità, che si rivolge ad un pubblico sicuramente molto colto, forse agli adepti delle scienze occulte.

L'incisione viene effettuata su rame, non più su legno, e il titolo viene modificato, trasformando l'opera da *Hypnerotomachia* a *Tableau*: «*Le Tableau des Riches Inventions Couvertes du voile des feintes Amoureuses, qui sont representees dans le Songe de Poliphile Desvoilees des ombres du Songe & subtilement exposees Par Béroalde. A Paris. Chez Matthieu Guillemot, au Palais, en la gallerie des Prisonniers. Avec Privilege du Roy. 1600*» (fig. 1).

L'immagine presenta simboli e figure di derivazione alchemica, che

possono essere letti seguendo un andamento circolare.

Andando quindi a riprendere brevemente l'analisi del frontespizio, si vedranno raffigurati diversi elementi. All'estremità superiore della pagina, al centro, si erge una creatura alata. Secondo l'interpretazione di Stanislas Klossowski de Rola, si tratterebbe di un'aquila.

L'AQUILA, se si vuole effettivamente seguire una lettura di tipo simbolico- alchemico, è il simbolo del Mercurio filosofico, il principio volatile che lega il cielo alla terra.

IL LEONE (sotto l'aquila, sulla sinistra), invece, è lo Zolfo dei saggi, il principio fisso. Le sue quattro zampe sono distanti e sezionate e ciò sta ad indicare la ripetizione di una doppia operazione riassunta dall'assoma alchemico "*Solve et coagula*" (sciogli il fisso e coagula il volatile).

Il primo violento incontro tra queste due nature, allo stesso tempo antagoniste e complementari, è simbolizzato dal combattimento dei DUE DRAGHI (sulla sinistra, sotto il leone), uno alato e l'altro senza ali, armoniosamente incrociati, in un movimento circolare, dalle proprie code.

L'ALBERO IN FIAMME (in basso a sinistra, sotto i draghi) rappresenta l'equivalente simbolico della Fenice e indica la natura rigeneratrice dell'opera alchemica.

Spostandoci verso il centro dell'opera, dal basso troviamo UN MEDAGLIONE CENTRALE CHE RIVELA L'AZIONE DEL FUOCO SUI METALLI, determinando il loro grado di perfezione.

Esattamente nel centro del medaglione si trova questa specie di TERRA METALLICA che i filosofi chiamano "Pietra Nostra", contenente lo Zolfo e il Mercurio dei saggi.

Da questo corpo viene estratto il MERCURIO FILOSOFICO, dal quale sorge l'ALBERO DELLA VITA dove è arroccata l'aquila, ora rivelata sotto il suo secondo aspetto simbolico: quello della Fenice, sempre presentata come un'aquila dal piumaggio rosso-dorato, che tiene stretto tra le sue zampe, il corno d'Amaltea (o cornucopia), attributo caratteristico della Pietra Filosofale.

La lunga vita della FENICE e la sua rinascita dalle proprie ceneri, diviene così il simbolo della rinascita spirituale, ovvero, in termini alchemici, emblema della Trasmutazione Alchemica: processo Misterico equivalente alla rigenerazione umana.

Difatti, "Fenice" era il nome dato dagli alchimisti alla Pietra Filosofale.

Continuando nell'analisi del frontespizio del *Tableau*, troviamo un



1. François Béroualde de Verville, Frontespizio alchimistico dell'edizione parigina del 1600 dell'*Hypnerotomachia Poliphili*

altro simbolo del “*Solve et Coagula*”, rappresentato dalla figura del PATRIARCA (in basso a destra) che tiene la LUNA stretta tra i denti, un libro aperto tra le mani, e il SOLE ai suoi piedi.

IL DRAGO IN FIAMME, al di sopra della Materia Prima, naviga sulle acque della trasmutazione.

IL CEPPO DI ALBERO che si trova al di sopra del drago (a destra) rappresenta la sostanza metallica “morta” che può essere riportata in vita attraverso l’acqua scaturita dalla FONTANA DELLA GIOVINEZZA (acqua viva estratta dal fonte primordiale).

LA CLESSIDRA (che si trova proprio sotto alla cornucopia) indica la necessaria pazienza, temporale e spirituale, che serve per portare a termine ogni qualsivoglia processo ermetico.

Infine I RAMI DI MIRTO, cosparsi a sfondo dell’intera superficie della pagina, rappresentano L’AMORE (del quale il Mirto consacrato a Venere è simbolo) che è l’origine, la causa e la fine di tutte le cose.

Vediamo, quindi, come il frontespizio orienti anche il sistema di lettura dell’opera, mettendoci in guardia sul fatto che non a tutti è possibile accedere ai suoi contenuti.

In effetti, si tratta per Béroalde di accumulare e sovrapporre numerosi simboli da decifrare e raccogliere fonti ermetiche diverse.

Questo insieme di elementi presenta affinità con un’opera che verrà pubblicata dieci anni più avanti: «*Le Voyage des Princes Fortunéz*», in quanto l’autore, in numerosi suoi romanzi, presenta una sorta di “*mise en abyme*” (storia nella storia), presente nel nostro frontespizio attraverso il *Recueil Steganographique* che precede l’opera. Il frontespizio rappresenta infatti la “*mise en abyme*” maggiore tra tutti i testi definiti alchemici presenti, nell’intertesto, dell’opera béroaldiana.

Da un’opera all’altra Verville fa evolvere questa nozione del sistema di simboli alchemici nell’insieme dei sistemi esoterico-ermetici e finalmente ad un modo di scrittura e lettura corrispondenti, all’inizio del XVII secolo, al punto di vista ottico e pittorico che è l’anamorfofi⁴.

L’alchimia costituisce la metafora maggiore nell’immaginario di Béroalde.

La descrizione del frontespizio occupa soltanto quattro pagine del *Recueil steganographique*, nel quale Béroalde sviluppa le sue riflessioni sull’alchimia, in particolare sulla fabbricazione del vetro filosofico (forse pietra filosofale) e sul lavoro nel laboratorio.

Nel testo, il lettore è consapevole che tutto sia visto attraverso il vetro di Phedel, e in effetti il sapere trasmesso prende un carattere evane-

scente, precisamente nel momento in cui, come per Polifilo quando si risveglia da suo sogno, il narratore volendo tirare la ninfa dalla veste, si trova ad impugnare un’“ombra vana”.

In questo gioco di illusioni a catena, si può ipotizzare che Béroalde abbia cominciato a descrivere i procedimenti dell’*Opus* alchemico per denunciarne il carattere illusorio.

Ad ogni modo, il frontespizio rappresenta un’immagine codificata dall’insieme degli elementi presenti nel testo di apertura «*le Recueil ste-ganographique*», che a sua volta attraverso il «*Tableau des Riches Inven-tions*» dona un’interpretazione nuova al *Songe de Poliphile*.

Una tavola di emblemi alchemici nella quale la ridondanza di signifi-cati prevale su tutti i tentativi di fornire una coerenza narrativa. La feni-ce, i draghi, l’albero incandescente, la cornucopia, metafore della pietra filosofale: ciascuno di questi emblemi costituisce un “*tableau*” del-l’“*Opus*”, presentato simultaneamente in sequenza e individualmente.

È stato possibile arrivare ad una lettura più chiara del frontespizio attraverso l’analisi del *Recueil*, la sua traduzione e il relativo commento, al fine di delineare una nuova chiave di lettura dell’incisione analizzata.

9.3. Una interpretazione alchemico-amorosa dell’opera

Presi in esame i vari elementi, la scrivente ha elaborato una lettura simbolica in chiave amorosa. Non andando a confutare le ipotesi degli studiosi che hanno finora studiato l’opera, ma riprendendole a confer-ma di una LETTURA DIVERSA, ALCHEMICA SÌ, MA BASATA SULL’ELEMENTO AMOROSO si è potuto far luce su alcuni aspetti del testo che non erano stati ancora considerati.

Questa lettura è stata confermata dalla presenza di numerosi spunti e elementi figurativi che simboleggiano l’amore, come nell’esempio del-le foglie di mirto che ricoprono la pagina dove poggiano i vari elemen-ti, e la poesia di Béroalde sull’alchimista, dove dichiara che la chiave per la riuscita di ogni processo alchemico è l’amore.

L’amore, strettamente collegato al concetto di alchimia, è spesso pre-sente nei testi dell’autore francese, e viene sempre presentato come base fondamentale per la riuscita di qualsiasi procedimento alchemico. Infatti, dopo che nella Lione del 1530 l’*Hypnerotomachia Poliphili* era stata letta come un trattato sull’amore, in particolare nel commento lati-no di Benoit de Court⁵ agli «*Arrets d’amour*» di Martial d’Auvergne⁶, ed era stata utilizzata per l’esaltazione dell’amore sensuale, nei «*Comptes*

*amoureux*⁷», nella seconda metà del secolo, segnata da un irrigidimento del clima culturale e ideologico dovuto al conflitto religioso, con Jacques Gohory, e più tardi con Béroalde de Verville, inizia un'operazione di presunto svelamento dell'esistenza nell'opera di un senso profondo indicato come alchemico ed ermetico e di reale occultamento del velo erotico superficiale. Secondo questa dichiarazione, dunque, è dal 1530 che l'opera, chiaramente connessa al senso amoroso, viene snaturata e trattata solo con occhi critici proiettati sul senso alchemico. Un'importante conferma della connessione tra alchimia e amore ci è data leggendo una poesia di Béroalde, precedentemente riportata e raccolta nell'antologia di Saulnier, che si intitola «*L'Alchemist*», dove l'autore, avvalendosi della costante metafora degli amanti, giunge a definire la "chiave di volta" per la realizzazione degli esperimenti alchemici. Arrivando all'analisi del frontespizio e del *Recueil* che spiega la sua "intelligenza", è evidente come Béroalde non smetta mai di utilizzare figure di donne che diventano l'emblema di un amore puro, simboleggiato talvolta dalla Sapienza, talvolta da una Donna, o da una divinità, ma che conduce chiunque se ne invaghisca alla pace dei sensi, in una perduta Età dell'Oro.

Le foglie di mirto, simbolo dell'amore consacrato a Venere, si espandono verso tutte le direzioni, indicando che l'Amore è l'origine, la causa e la fine di tutte le cose.

Passione amorosa e lavoro alchemico seguono quindi le medesime tappe, hanno gli stessi aspetti, le stesse difficoltà e vicissitudini, entrambi sono capaci di rivelare forme e essenze nell'*Opus*.

Se è quindi possibile leggere questi indizi che rimandano ad una simbologia nascosta di tipo alchemico, ho ritenuto necessario evidenziare la costante base amorosa sulla quale questi si fondano.

Si riportano di seguito la traduzione e il relativo commento elaborato dalla scrivente, del *Recueil stéganographique contenant l'intelligence du frontispice de ce livre* (testo originale in appendice), di François Béroalde de Verville, contenuto ne *Le Tableau des Riches Inventions Couvertes du voile des feintes Amoureuses, qui sont representees dans le Songe de Poliphile Desvoilees des ombres du Songe & subtilement exposees Par Béroalde à Paris. Chez Matthieu Guillemot, au Palais, en la galerie des Prisonniers. Avec Privilegedu Roy. 1600, Paris, 1600.*

«Non è punto di disaccordo per buone menti di rappresentare (descrivere. raffigurare) a se stessi quello di cui sanno, e non c'è desiderio che solleci il cuore più del desiderio di sapere: e per questo parleremo di fortune (destini?) passate, e di cosa ci

sia accaduto, mentre eravamo trasportati con le gioie delle nostre affezioni tendendo a riempire il nostro cuore con la fruttuosa scienza, in modo che voi, che avete munito la vostra anima di perfezione, dovrete essere gioiosi a vedere che ci sono alcuni che seguono le vostre orme portando a benedizioni, e quelli che sospirano per incontri filosofici dovrebbero avere la loro fantasia incuriosita da una contentezza perfetta.»

In questa prima parte del discorso di Béroalde, viene specificato l'interesse che l'opera in esame possa destare nelle menti sia di intellettuali colti, conoscitori esperti di questa scienza, sia dei loro seguaci, incuriositi dalla materia filosofica.

«I nostri Druidi ci hanno lasciato, con una cabala felice, un piccolo raggio di verità, che rimane ancora nell'ordine di una reminiscenza praticata in certi posti.

Avendo sentito di questo dal colto Hamuel, noi ci siamo avventurati ad andare avanti e soprattutto per amore dell'eccellente Olocliree⁸, che è talmente bella che l'amore ha sempre trionfato attraverso i suoi occhi, che rappresenta al contempo tutti gli amori di Amore che troppe volte ha dimenticato la sua Psiche per vivere alla ricerca di lei (Olocliree), e non per commettere adulterio, ma per riconoscere, in un eccesso di perfezione, quanto l'amore puro sia eccellente alle spese della lasciva cupidigia.

Questa bellezza, ancora bambina, molto facilmente ruba tutti i cuori, da giovane lei dolcemente li rapisce (incanta), invece da vecchia li possiede castamente e, sempre modesta, lei soddisfa le anime esaltate in suo nome; persino da assente, lei li spinge con desiderio veemente di vederla; quando è presente li consuma con felicità, sdegnosa lei li ha sempre amabilmente consolati e, favorevole, li ha totalmente condotti al più alto grado di beatitudine.

Non ha mai causato gelosia tra quelli che l'hanno desiderata, piuttosto li smuove attraverso l'impressione di pensieri giusti e fedeli di dissezione, rendendoli uniti nella ricerca delle sue buone grazie.

Si trova una verità profetizzata dalla stessa bocca del saggio oracolo, e inciso su di un diaspro del sud, che si può vedere nella sua dimora, quali sono le sue parole, Olocliree, oggetto universale d'amore, riempiendo il mondo del suo nome, avrà tali eccellenze, che persino dopo che lei sarà estratta dai mortali (morta), sarà sempre caramente amata, così tanto che in molti verranno dentro questa grotta, per avere almeno la buona fortuna di respirare la stessa aria di questo miracolo della Natura, questa Meraviglia del Mondo.»

Nel passo sopra riportato, l'autore descrive l'immagine della bella Olocliree, l'oggetto universale dell'amore, della saggezza, miracolo del Mondo che consente alle anime di avvicinarsi alla grazia e alla sapienza filosofica.

«Adesso, grazie alle nostre anime passionante dal suo soggetto, innamorate della testimonianza di quel saggio vecchio dalla venerabile presenza, nel discorso reale, e nella redditizia conversazione, abbiamo deciso di andare a visitare il posto da dove i destini hanno messo abbondanza così perfetta.

Questo posto è precisamente nella perfetta temperatura di quel globo inferiore

(così noi chiamiamo la terra, nonostante giri impetuosamente intorno al sole, che le da le stagioni in accordo ai suoi incontri con il suo calore) e incontra questa dimora sotto il più felice clima del mondo, nella posizione per ricevere in qualsiasi ordine, tutti i preziosi doni del cielo, che furono stabiliti nel preciso tempo in cui le armonie stellari resero una parte di secolo simile all'età dell'oro.

Entrati in questo sacro Tabernacolo, io penso che questo è stata la gioia di ottenere i nostri desideri, noi abbiamo avuto i nostri sensi riempiti di un'eccellenza che non si può comparare a nessun diletto comune, e non abbiamo più avuto nessun altro interesse oltre questo incontro, anche il nostro ricordo è governato dalla verità che ci fa giudicare che gli umani hanno memoria ma è molto poca comparata alle loro speranze: questo è il punto che dev'essere definito vero, anche per giudicare esattamente, e in accordo con la verità alla quale noi siamo votati, che vuole la nostra innocenza a dichiararlo, io non so bene quale sia stato l'istante di questo possibile diletto, e per rimuovere ogni diversità che potrebbe far sì che qualcuno dubiti di questo, era l'ora in cui le delizie dei sogni si formano (l'ora in cui si comincia a sognare), ed è lì che ho vantato tale felicità, siccome la peggiore infelice parte della nostra vita è quella che è impiegata nel sonno necessario, che è l'immagine o idea perfetta delle dolcezze della dolcezza stessa, che se durante il tempo di questo riposo benedetto si entra in qualche visione difficile, e che l'anima dovrebbe essere forzata da infelici apprensioni, ci si potrebbe facilmente ritirare, affinché agitando questa mala cura, ci si reintegri nella bontà di un quieto sollievo, e se anche questo accadesse, (visto che è più comune quando la natura si inclina a tutta la sua contentezza) lo spirito è dolcemente avvolto nelle piacevoli ombre della dolcezza opportuna di prospere fantasie che in modo conveniente danno sollievo al cuore, ci si distoglie, ci si immerge, e scavando delicatamente al suo interno, si rimane in questa piacevolezza finché si può, per assaporare in tutta la sua lunghezza il piacere delizioso che è percepito in questa pace.»

In quest'altra parte, Béroalde parla di un “posto da dove i destini hanno messo abbondanza così perfetta”, che qualsiasi uomo vi trova la più grande felicità, e dell'importanza dell'elemento, tanto ricorrente nella sua produzione, del “sogno”.

Infatti, nel descrivere questo luogo, che assume le sembianze di un sacro Tabernacolo, l'autore specifica l'importanza del cadere nel sonno: “era l'ora in cui le delizie dei sogni si formano”.

Apponendo questa notazione, Béroalde ci spiega che il raggiungimento di questa età dell'oro non è possibile nello stato della veglia, e quindi il sogno diventa il mezzo necessario per assaporare “il piacere delizioso che è percepito in questa pace”.

«Ma prima di andare oltre, io devo esprimere i miei concetti (il modo in cui io vedo le cose) e dare vento a quel fuoco che fa bollire la mia anima.

Se sapessi che qualche profano osasse allungare la sua detestabile mano verso questo libro per maneggiarlo, o che qualche indegno si facesse avanti per sfogliarlo, che qualche arrogante essere superstizioso, inghiottendo la reputazione di anime brillan-

ti (chiare, luminose) potesse ricavarne qualche piacere, o che lo spettatore astuto di profitti sovrani con invidia cercasse li il bene che appartiene solo ai cuori amorevoli, io romperei la penna (plume al tempo) che traccia tali rivoluzioni di bei misteri, io mi augurerei di dimenticarmi di rintracciare tutta la memoria che c'è per mostrare a qualcuno l'appagamento (contentezza, soddisfazione) che è praticato nel velare graziosamente con i teli della finzione, quello che è raro, io mi asterrei dal avere a che fare con esche fruttuose che attraggono piaceri sacri.

Eppure succederà in accordo con l'ordinanza del grande Maestro.»

È in questo passo, sopra riportato, che Béroalde spiega l'importanza dei "Voile", che vengono quindi utilizzati per celare, all'interno dei suoi racconti, dei significati più alti, che gli indegni non possono raggiungere.

In questo modo, l'autore rende fruibile l'opera per tutti, ma si astiene dallo svelare i più profondi misteri in essa contenuti: il saggio, il cuore puro, sarà in grado di eliminare il velo e capire l'opera nella sua totalità.

«Avendo raggiunto la sacra piazza, e indirizzando gli sguardi dei nostri occhi sulle meraviglie del posto, apparve davanti a noi una Ninfa così bella, che io credo sia l'archetipo della bellezza, e l'idea formale dalla quale la natura stampa gli artifici governati delle sue opere, questo disorientamento fece sì che io rimanessi con un piede sospeso, come se io fossi stato un'antica figura in equilibrio sopra un piedistallo, e rimanendo così fermo, io la guardai perché mai nessun oggetto aveva riempito con così tanta delizia la mia vista, a parte questo.

Questa bellezza non si presentò a noi nel modo conosciuto, che è comune a molte delle nostre donne, che provano più piacere e si stimano di maggior grazia adornandosi con presunzione, piuttosto che adornarsi modestamente con umiltà.

In modo modesto, e priva di qualsiasi strana intenzione, lei si comportò, in questo incontro, con l'ingenuità che contengono gli spiriti di affetto.

Se tutto questo è un sogno, oh meraviglioso sogno, ti riferisco al più bello dei sogni, e se tu (in senso amoroso) sei fatta di qualche sostanza divina, io per te appenderei un dipinto o una qualsiasi offerta votiva che tu desideri, per riconoscenza dei tuoi favori.

Ma non sarebbe meglio?, non sarebbe una verità riportata ingenuamente?, in proporzione di una essenza assolutamente e perfettamente gradevole? Perché io posso ancora avere davanti ai miei occhi i suoi begli occhi, brillanti scintille di amore che causano desideri infiniti, io consegno all'equo termine della mia vista questa bocca bellissima che ha proferito così tanti oracoli, e ripercorrendo tutti gli incontri di gesti così belli, io imprimo nel mio cuore la stessa immagine di lei che per sempre avrà ogni potere sulle mie volontà.

Lei non era la bella Ocloliree, come ci ha detto proprio lei, ma era la sua cara amica, la eccellente Nephes, figlia del grande Archee⁹, la stessa che conversa con Olocrilee, e che può far sì che lei (Ocloliree) sia vista dai fedeli amanti delle sue bellezze.»

In questo passo fa la sua comparsa la figlia di Archee, la bella ninfa Nephes, che l'autore definisce "archetipo della bellezza".

Béroalde descrive dettagliatamente la beltà della donna, diversa dall'immagine di tutte le donne a questo modo conosciute e, infine, rievoca il concetto del sogno, un sogno meraviglioso, che gli concede di conoscere “così tanti oracoli” proferiti dalla bocca della ninfa, e di imprimere nel suo cuore “la stessa immagine di lei che per sempre avrà ogni potere sulle mie volontà”.

Il nome Nephes evoca il termine cabalistico “nefesh” che rappresenta una figura che ci appare poco prima di morire, come spiega lo stesso scrittore nel “*Palais des curieux*”: «(...) *il fut tout herissonné pour ce qu'il vid au passage l'esprit, ayat une figure qui luy estoit incogneue, telle apparence soit Lilit ou autre, donne trouble. Le Nefés qui est aussi interpreté Ame, à cause (disent-ils) de leur similitude, est la figure, ou image, ou ombre abstract, qui lors que par quelque petit point l'intelligence est destournee, se presente & paroist un peu auant l'instant de la mort*»¹⁰.

«Avendo raggiunto i primi livelli del portico, che conduce al conclave interiore, lei, mentre discorreva di diversi argomenti continuando il filo di quelli con cui lei ci aveva gentilmente ricevuto (gli oracoli), lei ci condusse nell'ingresso dicendoci: dev'essere che i vostri destini benevoli vi abbiano preparato per fortune migliori della media, avendo incontrato me per essere ricevuti con privilegio di gentile accesso, e parole familiari, che non avreste avuto in un'altra occasione, perché i nostri servi, così rudi e presuntuosi, non avrebbero avuto il riguardo (l'onore) che un uomo dovrebbe mostrare verso i saggi richiedenti, e soprattutto voi dovete approfittare di tale buona fortuna avendo trovato questo posto quasi sconosciuto al mondo.

Io riconosco che il sovrano Archeo (mio padre) vi ha condotti ad esso, dopo avervi introdotto ai cammini legittimi, che fanno trovare agli uomini la via per raggiungere questa desiderabile tana(posto segreto). E a dire il vero, non è facile trovarci qualcuno in modo così propizio, non importa quanta cura questa persona ci metta (impieghi).

Per ciò mantenendo in modo propizio la volontà di mio padre, che io acconsento di osservare strettamente, io non comunicherei niente a voi senza la vostra buona fortuna.

Ora, sappiate che mio padre solo ha dato a me l'intelligenza che io voglio comunicarvi, e nessuno può avere accesso ai limiti sacri del grande segreto, ma nei termini della ordinaria tradizione, che adesso è ritenuta più che legata alla lingua del saggio Oboel, che oggi ha la sua dimora molto lontano dai paesi da dove provengono (i sacri limiti del grande segreto) e in cui approdano i curiosi.

Lui si nasconde nelle tortuose tane della grotta di LITIE, e non è facile essere in grado di avvicinarlo, e principalmente nello stato (umore) in cui io so che lui si trova, essendo lui molto pressato dal rimorso (rammarico) che la malizia regni così tanto nel mondo che ha più credito e autorità del bene, che nei tempi andati era la cura dei cuori nobili, che si sono impegnati in occupazioni legittime.

Per questo motivo, io considero una disgrazia più instabile in procinto di accadere, e di causare danni incalcolabili, ciò che se Oboel persistesse nel suo parere disastroso,

come sembra che egli farà, questa bella catena di cabala sarebbe rotta, a detrimento (danno morale o materiale) di buone intenzioni.

Questo prevedeva il grande Archee, che ha pietà di anime benigne, e vi ha posto rimedio, in modo che per mezzo di un nuovo collegamento dovrebbe ancora rimanere per il sollievo e la consolazione dei fedeli coraggiosi.

Per questo motivo, egli mi ha permesso di fargli una sorpresa mentre dormiva, e di rubare la sua memoria, che ho estratto da lui stesso, e ho letto in essa, come in un quadro, tutta la sua dottrina e ricordo, in ciò che riguarda gli affari dell'eccellente Olocliree, che è come io so, oh caro alleato, l'unico oggetto del vostro affetto: Ho quindi applicato questa memoria alla mia intelligenza, e avendo ricevuto l'intera impressione di ciò che è contenuto in questa memoria abbondante, l'ho rimessa al suo posto prima della fine del suo sonno.

Questo è il mezzo per restituire ciò che stava per essere perso, perché avrebbe con la vita spento quello che la scienza possedeva, la quale non potrebbe mai essere ritirata nei recessi dove l'oblio potrebbe mantenerla eternamente avvolta.»

In quest'altra parte di testo, Béroalde descrive dettagliatamente quello che è il ruolo della ninfa all'interno del percorso iniziatico che stanno per affrontare l'autore e i suoi curiosi compagni dall'animo nobile.

È interessante notare come questa nuova rivelazione, che Nephes sta per concedere loro, coincida con l'ingresso in un nuovo livello del palazzo.

La ninfa spiega infatti l'importanza delle sue rivelazioni, così elitarie e segrete: “mio padre solo ha dato a me l'intelligenza che io voglio comunicarvi, e nessuno può avere accesso ai limiti sacri del grande segreto”.

Nephes continua descrivendo le modalità con le quali è riuscita ad estrarre questo segreto dal grande Archee, di modo da poterlo rivelare loro, per evitare che andasse perduto nell'oblio: “Questo è il mezzo per restituire ciò che stava per essere perso, perché avrebbe con la vita spento quello che la scienza possedeva, la quale non potrebbe mai essere ritirata nei recessi dove l'oblio potrebbe mantenerla eternamente avvolta”.

Così si chiude una prima parte del racconto, andando ad introdurre la vera e propria spiegazione degli elementi presenti nel “Palazzo”.

«Abbiamo completato ora questo discorso salutare, più avanti lei ci condurrà al Palazzo della Prudenza, e ci ha farà vedere diversi simboli dei misteri più ammirati dai laboriosi, che giorno e notte sospirano seguendo le dolcezze della filosofia : tanto per la memoria eterna dovuta al Padre dei saggi, tanto per attirare i cuori capaci di istruzione.

Le figure che noi vediamo sono state preservate secondo l'autorità della statua dei primi Dottori.

Sul lato sinistro c'è l'effigie del Patriarca, che per primo tra i mortali praticò gli incontri occulti della scienza della perfezione: ciò che ci renderà possibile capire il resto e lo stato di avanzamento degli altri soggetti "veritables" che andiamo a mostrare.

La sedia di questo grande filosofo è stata rappresentata con un marmo elaborato con Mosaici, e punteggiato di mosaico d'oro, che in tempi antichi Giove re di Creta inventò.

Noi lo vedremo secondo il suo disegno completo nell'eremo della Vergine, se Dio ci concede la grazia di potervici condurre.

Là risiede pacificamente la figura venerabile di un bel vecchio, con una barba allungata in stile Nazareno, il resto si delinea nei lineamenti e nella grazia, dalla sua bocca procede avanti una mezzaluna, le cui corna (estremità) si rivolgono verso il cielo, in basso e tra i suoi piedi possiamo vedere la figura del Sole.

La sua veste è sparsa qua e là, secondo la maestosità dei panneggi, che servono come ornamento alla sua magnificenza.

Questa rappresentazione tiene nelle sue mani, in ginocchio, il libro della gloria, seminato con fiamme e lacrime, che è scritto in tutti i libri, e questi elementi sono le due esatte "intelligence", contenenti i due disegni geroglifici del "Rainceau" fatale, che è naturalmente il prodotto di due sostanze.

Questo mistero ci ha resi consapevoli di ricercare dove potesse essere l'apertura (inizio?) del volume (libro), che realmente in questo posto era un vero libro, non ritratto come è unicamente desiderabile.

Questo era legato al collo della figura, attraverso una catena realizzata dalla lama di oro vero forgiata dai saggi, ciò che ci ha condotti oltre in questo desiderio è uno dei principali sofismi degli antichi, del quale noi dovevamo imparare un po', non abbastanza comunque da essere illuminati dalla verità, ma da capire che tali sofismi, che furono interpretati dalla buona Nephes per noi, Menzogne, o bugiarde verità: nonostante noi fossimo consapevoli (coscienti) di queste lacrime e fiamme, che noi non potevamo comprendere bene, lei ci disse questa parabola: Colui che ha visto qualche volta la goccia del mastice cambiare e premendola ne ha fatto fuoriuscire una piccola lacrima, si guardi, e egli vedrà, al tempo prestabilito per la pressione gentile, fuoco procedere dal soggetto filosofico, una sostanza simile: poiché non appena il suo buio violetto sarà per la seconda volta eccitato, darà vita a qualcosa come una goccia, o fiore, o fiamma, o perla, o altra simile pietra preziosa, la quale sarà diversificata fino a che scorrerà come un biancore chiarissimo, che in seguito sarà capace di vestirsi dell'onore dei bei rubini, e pietre eteree che sono il vero fuoco dell'anima e la luce dei Filosofi.

Lei aveva ancora quelle belle parole sulle labbra, quando il grande serpente Orthomandre¹¹ sfrecciò dalle sue acque e, provocando un grande rumore, ci costrinse ad osservarlo, stava scorrazzando nelle sue onde fluenti, quando lo vedemmo fluttuare nei marosi, e causando forti scosse, con le sue ali fiammeggianti, mescolava diversamente le qualità contrarie, mentre noi osservavamo con piacere il sollazzo che lui provava nel gettare la sua lingua di fuoco nelle acque, un oggetto solo sembrò essere abbastanza, a condizione che la nostra radice sia unica, ma essendo gli incidenti in gran numero, e avendo la buona fortuna e il vantaggio di vedere di più, sarebbe stato un peccato mortale non fare uso di tale buona fortuna, e una testimonianza del cro-

giolarsi nell'ignoranza, del rifiutare ai nostri occhi di tante delizie che si offrirono in questo Palazzo.

E poi, dato che fu doveroso per noi fare una buona provvista di tutto ciò che si potesse presentare (nel palazzo) e di permettergli di essere raccolto dalla mente capace di ciò, noi ripercorremmo tutti i luoghi e posti dove c'erano rarità.»

Questa lunga descrizione che Béroalde ci offre degli oggetti presenti nel Palazzo risulta molto confusa e caotica.

In primo luogo appare la figura del Patriarca, corrispondente nel frontespizio in basso a destra, della quale l'autore mostra la magnificenza e ne delinea l'autorità.

Al collo del Patriarca è appeso, tramite una catena d'oro, il libro della gloria, all'interno del quale sono descritti i più importanti segreti (l'autore descrive una lista di diversi elementi, quindi è ipotizzabile che il libro contenga la chiave per la realizzazione di diversi procedimenti alchemici).

Successivamente compare la figura del grande drago Orthomandre, emblema del Chaos ma anche della volatilità e dell'Eros.

«Nella parte anteriore della sala, in basso, c'era il prototipo naif e corretto del reale Chaos, da cui dipende il soggetto delle nostre speranze: vi erano segnalate le terre gettate indifferentemente qua e là, e senza arte, in mezzo le acque correnti, con onde dorate, e che distillavano oro in gocce nell'aria, non ben distinte dai fuochi portati ovunque casualmente in questa mistura non mescolata, confusa nel rispetto della sua proporzione senza simmetria.

In questa confusione distinta c'erano tutti i Pianeti, la Luna ad Est, Mercurio a Nord, il Sole a Ovest, con molti altri inclinati sopra questa fascia.

Uno vide Venere girare nel Sud. Marte fu posto tra il Sole e Mercurio. E sotto il Sole Mercurio brillava oltre, e Giove aveva un'intenzione più occidentale: e per quanto in apparenza sembrasse che quelli fossero i Pianeti, comunque non c'era niente di essi, ma i soli loro poteri o anime, che sono le virtù occulte che devono essere rese manifeste dalle operazioni.

Nel mezzo del Chaos, c'è un piccolo globo fortunatamente distinto, che è il luogo eminente della relazione di tutto ciò che è utile a questa ricerca.

Questo piccolo posto più capace dell'intero, questa parte che comprende il suo tutto, questo accessorio più abbondante del suo principale, che apre il punto dei suoi tesori, causa che le due sostanze, che non sono che un'unica (sostanza), appaiano, di cui la forma Mercuriale è una goccia, e il solfuro in fiamma.»

Questa descrizione è importantissima per una lettura alchemica del frontespizio e dell'opera stessa.

Béroalde, infatti, descrive il globo (rappresentato centrale in basso nell'incisione) come una massa caotica nella quale aleggiano appezzamenti di terre, circondate dal fuoco, dove diversi pianeti sono rappre-

sentati secondo i punti cardinali.

Ma la parte più importante dell'intera rappresentazione è quella riguardante il piccolo globo distinto che si trova al suo interno: "Nel mezzo del Caos, c'è un piccolo globo fortunatamente distinto", che rappresenta "il luogo eminente della relazione di tutto ciò che è utile a questa ricerca".

Con queste parole l'autore rende manifesta la relazione che intercorre tra l'opera e il processo alchemico, dichiarando che "questo piccolo posto" "apre il punto dei suoi tesori, causa che le due sostanze, che non sono che un'unica (sostanza), appaiano, di cui la forma Mercuriale è una goccia, e il solfuro in fiamma".

«Di queste due si mescola l'unica perfetta, semplicemente abbondante, il composto senza parti, l'unico indivisibile conosciuto dai saggi, dal quale fuoriesce il Ramo del Destino, che si estende ugualmente fino ad oltre il Caos, che si estende senza disordine fino al suo fine legittimo e, in accordo alla sua bella unione di unità che sorpassa qualsiasi uguaglianza di altre opere desiderabili: questo ramo di perfezione, uscendo dai monumenti del Caos, è accompagnato dai calori del fuoco continuo, che attraverso il vigore della sua buona fiamma, densa di calore squisito, nutrita d'abbondanza umida, causata dall'antiperistalsi del suo effetto nutritivo, e virtù occulta, fa nascere un bel albero che si eleva così in alto, e tre volte più alto delle fiamme che si nutrono ai suoi piedi, a spese del fatto che il fuoco si allunghi.

Il Demone Armotose si verifica (appare) tagliando i rami morti e facendoli cadere nel fuoco per alimentarlo e nutrirlo della sua permanente sostanza desiderabile, e ciò fino a che non si sarà accesa la magica torcia che condurrà gli amanti nel cammino oscuro, che conduce alla residenza della bella Olocliree.

Al di là del fuoco si trova il Duello tra due antichi serpenti nuovamente nati, così ben nutriti che già sono perfetti, e altrettanto pieni di forza e di coraggio che quello strisciante non vuole arrendersi a quello con le ali, né l'altro a lui, continuando la loro crudele battaglia.

Maliziosi furono coloro che una volta ci proposero (come spiegazione dell'immagine) che si ingerissero, uno prendendo con la gola la coda dell'altro, così che reciprocamente si facessero morire: perché noi abbiamo visto la vera figura, e capendo la verità sulla quale è stato proiettato tutt'altro discorso di questi serpenti, avendo visto che essi si stessero strangolando, e l'uno e l'altro si stringessero così vivamente la coda, legando la propria all'altra, che si estinsero reciprocamente, l'alato avendo esteso le sue ali sulla terra per ricevere i loro corpi che furono uniti tra loro nella loro putrefazione, dalla quale dovevano uscire nuovamente non due, ma un unico solo, così come nati da una stessa madre nello stesso momento, e questa rinascita sarà la pura sostanza che si infila nel ramo "Rainceau" attraverso il sangue del Leone smembrato, innestandovi l'albero dal quale scaturirà il verme dal quale sorgerà la Fenice, che crescerà perfettamente diventando più grande del suo stesso nido, e più estesa dell'albero, al quale manca una completezza d'animo, che appartiene invece alla Fenice,

informata e informante, la Fenice estende le sue ali su tutta la felicità, e cresce attraverso le ore nella sua perfezione, le quali ore sono determinate dall'animale nutrito a Memphis, che unico in natura lascia colare le sue acque di due in due nelle nostre ore, che sono i termini felici che comprendono quelli dei saggi.

Il perfetto uccello, diventato raro, grazie alle sue pure qualità, può volare dal Cielo nei pianeti, e anche se salta al centro della terra, e gli appartiene una grande forza, ciò che è davvero unico, lui è da solo forte come tutte le specie di uccelli, che possono essere della stessa taglia, e con questa facilità, tiene tra le sue zampe, nella mano sinistra, un magnifico corno dell'abbondanza (cornucopia), la quale come simbolo di felicità, lascia cadere una rosa fiorita, che si espande in foglie odoranti, dalle quali una cade su un vecchio moncone d'albero, dal quale attraverso la sua viva facoltà rigenerante, nasce un piccolo nastro, che diviene un luminoso ramo, dal quale cade una lacrima che si trasforma in fontana della giovinezza, sulla quale presiede Janus, divenuto bambino, così da sembrarci avente due facce da infante, giunto inseparabilmente sopra la cima della fontana.

Qui si trova uno degli scopi perfetti della felicità, qui vi è l'inizio del riposo dopo il terribile lavoro che si è sofferto. Perché qui si potrà recuperare un bocciolo di questi fiori, ne usciranno frutti abbondanti, e si avrà il sacro pegno, e le sante caparre che bisognerà offrire a Olocliree per partecipare alle sue buone grazie.

Chi gusterà il liquore di questa fontana sarà assicurato di poter sopportare tutte le ardenti pene, supporto necessario nel seguire le tracce dell'amore, e che dell'umore ardente di questo gusto potrà eccitare la viva fiamma che talvolta esplose come luce, con la quale quindi potrà illuminare il suo fuoco che lo condurrà nel "Cabinet" segreto, dove si riceve il godimento della felicità di Olocliree.»

Béroalde termina così la descrizione puntuale del frontespizio, incontrando i due draghi duellanti, il Leone, la Fenice, la cornucopia e la fontana della giovinezza.

Tutti questi elementi fanno parte di un disegno completo che l'autore ha in mente, e che collega attraverso singole parti o figure dalle quali scaturiscono ulteriori simboli.

Andando avanti nella descrizione, Béroalde riporta il discorso sui segreti proferiti dalla bella Nephes, e sulla bontà d'animo necessaria per la loro rivelazione.

«Noi procedemmo sempre in avanti divorando con gli occhi tutto ciò che aveva un'apparenza di bellezza, o simbologia celante segreti, quando la bella Nephes, mia dolce sorella (d'allenza e di fatto come mi dichiarò quando fummo soli) arrivò ad interromperci, facendo una manifesta dimostrazione della verità della nostra parentela, che non può mentire.

Così, parlandoci con un' amichevole sorta di artificio, donò a ciascuno qualche occupazione, di modo che fu facile separarci dal gruppo, così attraversando un piccolo portico che non fu affatto notato dagli altri, che vennero a cercarci qua e là dentro questa tana, dove infiniti piaceri fecero quasi dimenticare loro la nostra assenza, noi

entrammo nella corte interna tutta lucidata di vetro, circondata da un lago, io seguii le mie intenzioni, portando la mia vista ovunque, e quando improvvisamente vidi apparire dal lato posto ad Oriente, una figura magnifica di uomo venerabile in grandezza, e eccellente in forma, io tremai un po', nonostante con soddisfazione, dato che ciò che vedevo era piacevole, e il bene del mio cuore mi fece dolcemente formicolare l'anima in questa suspace.

La mia cara Nephes mi informò di ciò che stavo vedendo, mi disse che si trattava del notevole e grande filosofico PHECEL¹², che viene con il congedo del grande Archee, per istruirvi e informare (dare forma?) di ai desideri il vostro cuore.

Se voi aveste tentato questa avventura, senza esservi comunicati a tante persone, sarebbe passato molto tempo e ne sareste stati illuminati.

Ma, oh semplice in amore, dove avete appreso che la pratica amorosa si dovesse azzardare in gruppo? Non sapete che l'amore, essendo unico, vuole soggetti che non abbiano altre intenzioni che loro stessi? Ecco, era necessario per avere un buon incontro, tenersi in disparte, così a seguito della vostra esperienza, gli altri sarebbero stati istituiti, ma il tempo è passato, e voi siete rimasto senza una buona soluzione, fino a questa ora, ancora povero (piccolo), voi non potevate sentirmi, voi morivate d'invidia per divertirvi con tutti gli altri vostri (compagni), sono stato quasi costretto ad abbandonarvi ai vani piaceri che avevi stando con loro, a fare come se sapessi benissimo come essere un amante: non è mai così, quindi piuttosto da questo momento sii fedele a te stesso, allora i segreti accorreranno a te, perché non amano il vento: gli onori del mondo sono la loro profanazione, e i frutti dei nostri amori si vergognano della presenza del comune, che è principalmente profano: volete voi che questa cosa unica appartenga agli altri cuori invece che ad un unico solo (cuore)?

Per questo molti, forse anche tutti i saggi cuori, devono capire se sono degni dei benefici del Cielo.

Il terrore che questo spettro mi aveva inaspettatamente provocato, non toccò il mio cuore più di quanto questa rimostranza, per cui ero come attratto dalle profondità di un sonno di inattività che la vergogna di tristezza può portare, non capii se quel discorso fosse una sentenza per rifiutare le mie pretese, e abbandonai quasi il mio coraggio per lasciarlo fluire indegnamente, senza ricordare che l'amore esercita diversamente sui cuori che non hanno garanzie, e che disprezzando i degenerati, esso beneficia solo il valorosi, e girai tutto a buon conto, capendo che la mia buona Nephes mi aveva rimproverato per istruirmi, e non per estraniarmi.

Allora, avvicinando al grande Phecel, sentii un po' di spaventosa emozione verso quel finto spaventapasseri, tuttavia una volta risolto (il conflitto con me stesso) ricordai che altre volte avevo visto che lui andava d'accordo solo con coloro che conosceva, e dava familiarità solo a coloro che sapevano praticare la bella grazia.

E per essere tra quelli, lo guardai di profilo, e la sua faccia mi sembrò così austera, che se non mi fossi raccolto in me stesso per superare la disgrazia che mi pressava di paura e di sfida, mi sarei così tanto avvolto di stupore, che avrei perduto il desiderio di passare oltre.

Lo guardai da un terzo punto di vista, e trovai il suo viso non essere altro che minacce di disagio, presenza di problemi e perdita di speranza.

Infine lo guardai a pieno viso, e poi le paure uscirono dalla mia anima, ed ebbi il piacere e l'occasione di osservare la sua grazia, le sue proporzioni, la sua aria, e tutto ciò che aveva di notevole, e lo riconobbi da un lato sereno, da un gesto così grazioso, che fui più che sicuro di come ero stato afflitto prima di incontrarlo, e questo per me era una presagio di avventurosa prosperità, garanzia di felice consolazione e di una certa e costante felicità.

Quindi, trovandomi a stare così bene con il principe dell'immaginazione, mi resi attento ad annotare ed ascoltare il massimo che lui proferisse, e come se in fretta, dato che non vuole comunicarsi (rivelarsi) per troppo tempo, considerando indegno della sua grandezza l'essere prolisso nel discorso, e troppo vicino alla profanazione di avanzare un poco più che poco mediocrementemente; parlando con grazia mi toccò la mano, come se mi volesse dire che ero il benvenuto, e mi lasciò con l'affabile Nephes, che in questa efficacia di prosperità mi promise di rendermi più felice di tutti gli amanti servitori di Olocliree, nome che non posso proferire se non con estrema riverenza.

È a coloro che gioiscono dell'essere ben nati, e hanno lo stato di felicità come ascendente della loro nascita.

Mentre il grande Phecel stava ritirandosi nella sua volta, Nephes mi raccontò molte meraviglie del luogo, dell'ordinanza di ciò che vi si pratica, e di ciò che è possibile di segnalarvi.

Immagino di riuscire a vedere ancora questo prezioso monumento di questo corallo disarticolato, attraverso il quale così magnifiche arie si raccolsero in forme distinte, e questo piacere fu così ingenuo che mi persuado di essere nello stesso istante che vorrei e vedrei parlare ancora.»

In questa parte di testo la ninfa Nephes conduce il narratore in un luogo appartato, e lo porta a fare un incontro molto importante e singolare con un uomo di magnifica e inquietante presenza: il Principe dell'immaginazione, grande filosofico Phecel, che viene grazie al congedo del grande Archee, per informare ed istruire il cuore degli umani.

Il protagonista vive in questa parte un'ambivalente sensazione di attrazione e paura verso il personaggio, capendo però che ciò che è di fronte a lui è una figura talmente sacra da sentirsi onorato di questa apparizione.

Phecel spiega che “molti, forse anche tutti i saggi cuori, devono capire se sono degni dei benefici del Cielo” e prosegue nel discorso cercando di istruire il puro cuore del protagonista per renderlo capace di vero amore.

Così Bérolde capisce di essere partecipe di un “presagio di avventurosa prosperità, garanzia di felice consolazione e di una certa e costante felicità” e quindi, trovandosi a stare così bene con quell'enigmatica figura, si rende attento ad ascoltare ed annotare ogni minimo particolare che l'uomo proferisce.

Il brano si conclude con l'uscita di scena di Phecel, e l'attenzione torna sulla ninfa Nephes che mostra al protagonista le bellezze del luogo.

«Il Cielo, che è giusto, ci rende il prezzo del nostro lavoro, non vuole che le anime belle (pure) siano incessantemente frustrate dai frutti dei loro lavori, e per permettere che l'amore imprima le sue forze in questi buoni (nobili) cuori, permette che le cose desiderabili abbiano un sentimento di gratitudine per le passioni eccitate a loro occasione, e quindi la nostra bella Olociree non è meno desiderosa di essere ricercata che i suoi fedeli, appassionati di lei, se non fosse così, lei farebbe un torto alla sua bellezza, che è il più bel oggetto del coraggio dell'amore.

Lei riceve piacere dall'essere amata, e tutto ciò che lei desidera, si inclina alla dolce sollecitudine dei perfetti amanti, ma lei non vuole ammettere (al suo amore) che colui che sappia giudicare che si tratti perfettamente di amore legittimo.

A causa di questo il potere intellettuale che anima l'angelo che presiede i suoi sentimenti, ha infuso nelle anime curiose tutte le intenzioni pure di amore, alle quali ogni cuore desideroso si rimette.

Così com'è evidente, tutti i saggi hanno praticato le scienze sotto le ombre delle più belle repliche d'amore.

L'amore è stato, e ancora è il grazioso pennello che ha tracciato tutto ciò che è raro e destinato tra i poteri superiori così come tra quelli inferiori, e (destinato) a quello che è il loro argomento.

Ecco perché il Caos della nostra ordinanza si appoggia sulle foglie di Mirto, che è il simbolo dell'amore, e come amore si diffonde felicemente ovunque, qui si vede il Mirto che cresce in rami infiniti su ogni parte di questo luogo, e questo stelo di Mirto così espanso, mostra che tutta la nostra diligenza si rimette a nient'altro che all'amore.

Sapete, vedete e ascoltate, e osserverete prudentemente che tutti i misteri più preziosi magnifici e buoni, sono stati nascosti e rievocati sotto le bellezze dell'amore, poiché l'amore è l'anima felice di tutto, si vede nel Francese antico, un equivoco contenente la radice (derivazione) dell'amore, L'AME-HEUR, come se si intendesse che l'amore fosse la buona fortuna dell'anima, e poiché i termini sono cambiati, come in passato si diceva "doulour" per "douleur" (dolore), si usava dire AMEUR, e adesso AMOUR (amore), e quindi per una corretta intelligenza (comprensione) di ciò che è, l'amore di ognuno è costituito dai desideri più intimi e deliziosi, e gioire dei suoi amori è propriamente abbondare nella fruizione delle eccellenze sperate, non negli effetti che causano tristezza attraverso la loro percezione, o pericolo attraverso la loro realizzazione, o peccato attraverso il loro incontro, ma gioia permanente nel trovarli, sicurezza raggiunta ricevendoli, e gloria durevole con l'avvento della loro fine legittima.

I profani hanno steso un velo sugli occhi dell'amore, perché non hanno osato porre il loro sguardo sulle sue divinità, ai quali raggi essi non potrebbero resistere, ma i saggi che vivono secondo giustizia, e si comportano in accordo con lo spirito delle sentenze proposte dalla verità, lo rappresentano (l'amore) libero, come è in realtà, che se qualcuno lo ha lasciato con una tale benda sugli occhi, era per frustrare gli indegni, poiché amore è fratello della luce, e la sua vera guida illumina tutto ciò capace di esserlo (degn), e non vi sono che coloro che sono in misera ignoranza, verso (per) i

quali è cieco, non che lui lo sia, ma sono loro che credono di vedere, quando non hanno occhi, contrariamente ai figli della luce, che amore guida nei sentieri della giusta conoscenza, dove se per caso vi fosse oscurità, allora attraverso la sincerità delle sue operazioni magnifiche egli rimuove ogni ombra, e dissipa le difficoltà che devierebbero le intenzioni: e in verità egli è anche la fiamma delle anime e la scopa che spazza nel vento le paglie dell'ignoranza, perché l'ignoranza nel nostro argomento è una colpa manifesta, e peccato notevole, per questa ragione, al fine che voi non vi ritroviate tra coloro i quali si sono rivoltati all'ordine dell'innocenza, a cui appartengono tutti i veri Filosofi e i perfetti amanti, io vi equipaggerò con massime certe, che sono state spesso ponderate nei vostri cuori, vi renderò capaci di gioire dei vostri amori benedetti, e del godimento del vostro oggetto, per ottenere ciò non c'è che una via, in cui colui che ci si trova incontra ogni felicità, come se fosse l'unico fortunato (uomo), e sono triste di sentire spesso che alcuni tra coloro che io vorrei aiutare, ignorano il mio consiglio e nonostante abbiano una delle mie sorelle come guida, e a volte anche me stesso, o il nostro grande universale, hanno tuttavia orrore di questo sentiero, e disdegnano questa via, poiché a loro pare volgare, perché vi sono molte frequentazioni, ma avvisati che è solo scelta da quelli che sono più accordati (propensi), e che coloro che si distraggono da essa sono disturbati da immaginazioni, non che le abbiano ricevute dal grande Phecel, ma dai problemi nella loro comprensione, che giudica senza scienza.

Quindi fratello, credi a me, io ti imploro, che ciò che è semplice è ciò che è più bello.

I segreti avvolti in ritorni difficili, e che vengono avvinti in artifici dalle eccellenti apparenze, sono in realtà così segreti da rimanere tali eternamente, e in tale maniera, per cui nessuno mai li scopre, e la conoscenza di ciò che suppongono rimane così segretamente morta in questi labirinti, che nessuno mai vi è illuminato: avvisati che le difficoltà non apportano che problemi, che le diversità corrompono l'unica esistenza della verità, che è semplice e facile per coloro che la conoscono, ma infinitamente lontana da quelli che la ignorano, il più piccolo e abietto artificio praticato dal più ignorante degli artigiani, è estremamente difficile per colui che non lo conosce, persino i saggi ammirano le bazzecole disprezzate dai più piccoli (minori), se ciò viene visto costantemente, e cosa sarà dunque del nostro argomento molto più ammirabile, utile e necessario? certo che Dio non ci abbia donato l'amore per la scienza per gettare lo spirito in problemi e perplessità, ma lo spirito umano diffidente della grazia sovrana, va iniquamente sprofondando senza motivo in argomenti nei quali dovrebbe avere pazienza e umiltà e intervenire solo per glorificare il suo creatore, non essendo quello il caso, quindi spingendosi spesso con desideri impetuosi per cause illegittime, succede per efficacia dell'errore, che si inciampi nell'abisso della vanità, perché si è volontariamente inciampati nell'ostacolo della presunzione.

Ora, avendo il Santo donato la scienza per rendere la mente libera dagli eventi, lui ne comunica ai suoi i principi per fissare la loro anima nella perfetta abitudine, e per farlo concede degli organi mondani, non a tutti, ma a coloro che attraverso l'incontro felice degli effetti della saggezza arriva a questo punto desiderabile.

Ma non tutti gli occhi sono capaci di vedere questo bel segreto, che non ha altro obbiettivo definito che la perfezione. E proprio così come Dio non ha donato l'amore

per la scienza per gettare lo spirito in problemi e perplessità, ma piuttosto che renderlo chiaro e suscettibile di tutte le forme piacevoli e giuste, e gli effetti che lui ne permette (concede?) alle anime buone, sono per fissarli nella loro migliore sussistenza, e per giungere a ciò si deve procedere con mezzi giusti e perfetti.

Mantenete come costante risoluzione che la perfezione non si conosce attraverso un ordine prestabilito (fisso), che conduce a obiettivi forzati da involuzioni intollerabili, ma da quello (ordine) legittimo necessario che è equo, in tal modo non si deve rovinare nulla per fissare, in nessun modo danneggiare l'eccellente per restituirlo, dato che non è ragionevole affliggersi per illuminare, uccidere per animare, rimproverare per addomesticare: conviene sviluppare per trovare, eccitare per incitare, e almeno in apparenza per risolvere il più in verità, non è il frutto che deve essere afflittito, ma se si può dire è il seme che si deve scuotere e corrompere, poiché potrebbe crescere in seguito in frutti molto più desiderabili di ciò di cui sembrava capace.

Se dunque voi sognate di realizzare fedelmente il desiderio delle vostre affezioni produttive, considerate le sostanze perfette, e quelle che tendono alla perfezione, quelle inalterate dal movimento, e quelle che sono alterabili, anche in un momento, e fate una selezione di ciò che è potenzialmente alterabile in questa natura che richiede di essere mossa, per essere estratta dalla sua privazione manifesta, di ciò che mostra desiderare con tutta apparenza.

Possa questo essere per voi un segnale nell'anima, al fine di non farvi trovare in difetto davanti agli occhi di Olocliree, che si cura solo di spiriti compiuti (finiti, realizzati), e siccome lei è il solo punto dei vostri desideri, essendo lei l'eletta del vostro cuore, abbiate quel cuore riempito abbastanza di valore, per ascoltare e praticare.

Non pensate di andare da lei per essere condotti (da lei) al suo godimento, comprendete dove lei è, e da lì voi potrete trovare il mezzo per andare da lei, e da lei raggiungerete il punto più eccellente.

E nonostante ella sia ciò che è l'unica eccellenza, sarà perciò conosciuta solo da Re che nascerà da lei, e dalla bella Regina, della quale sarà anche madre, se ci si mette pena.

Lei è veramente la loro madre, in quanto lei è la loro anima e perfetta forma in due dei suoi termini, poiché non appena ella è all'inizio della sua adolescenza lei può essere la madre della Regina: avendo poi raggiunto l'età perfetta, e essendo nella verità della sua più grande bellezza, lei sarà capace di dare vita al Re, che è il piccolo Re del mondo.

Pertanto per arrivare a questo Grande Bene (forse l'Opera Magna?) passate dalla dimora della madre di Olocliree, per vedere la sua prima essenza, e voi noterete un fatto notevole: bambini che sono inizialmente bellissimi, la cui bellezza è lodata, alla fine non sono più niente, questa bellezza si asciuga e perisce, e alla fine non sono altro che figure di bruttezza, è assolutamente il contrario per Olocliree, la sua nascita iniziale è brutta, lei non ha che le ruvide fattezze di quello che diventerà ma se uno la eccita e nutre con l'agente esterno che amplifica quello interno, lei via via imbellirà, fino a che sarà interamente bella.

Se questa essenza è a voi conosciuta una sola volta, voi saprete che si perfeziona senza dividere niente, perché la natura non la reclama mai, ma formalmente sepa-

rando il brutto per aggiungere il bello, per diminuire lo spiacevole, per aumentare il piacevole, conservando l'intero e moltiplicando la virtù, attraverso l'effetto di cui nulla è disgiunto, niente è staccato o separato, sebbene cancellato, e di fatto gli accidenti (incidenti) non sono separati, ma cancellati, poiché svaniscono senza diminuire in nessun modo la quantità, dalla quale sarebbero stati allontanati essendo essi stati separati, visto che separare significa mettere da parte e come disgiungere, che deve essere evitato, poiché attraverso la disgiunzione si sciolgono i legami specifici e naturali, che non possono mai essere restituiti, né altri messi al loro posto.

Ciò che è stato tagliato una volta non dovrebbe essere saldato di nuovo per diventare unito come prima, e ciò che è disgiunto dalla natura non può essere incluso in tale unità poiché la natura pianifica con le sue operazioni, dato che la soluzione di continuità non si ristabilisce mai nella sua prima essenza, a causa della riduzione, dall'accadimento della divisione, non c'è più balsamo che lo ripari, nonostante alcuni speculatori che abbonano più in immaginazione piuttosto che in verità, sostengano che il burro, formaggio e siero, siano perfettamente in grado di ritornare latte, e questo è, che a loro non dispiaccia, un'impossibilità della natura, ciò che è passato non può ritornare, il frutto maturo non può tornare verde, la crema fuoriuscita dal corpo che la conteneva non può ritornare a mischiarsi nelle parti minute dalle quali è uscita, dopo che il fegato ha distinto in corpi le sostanze che vanno distribuite ovunque, non esistono mezzi attraverso i quali esse (le sostanze) potrebbero tornare ad essere quello che erano prima della loro separazione.

Quindi per parlare in verità, separare quando non c'è bisogno di farlo è un insulto all'amore il quale richiede solamente unione.

Ecco perché vi consiglio, se siete un amante fedele di Olocliree, di tenere a mente i paragoni che vi ho proposto, così che voi possiate essere discreti nella sua ricerca, che è in accordo con l'incontro unico con la verità, che è singola, e che ci offre un unico argomento eccitabile dall'unico che agisce, nell'unico capace, al tempo unicamente distinto dalla prima e unica distinzione uguale.

Non c'è nulla di così celestialmente destinato come i soggetti dell'amore, che sono uniti fedelmente, per cui per il vostro bene siate estremamente discreti, e non pensate nemmeno di unirvi ad Apaxe con Olocliree, nonostante sembri che sia un dovere.

Fuggite, fuggite questo pensiero, e sappiate che Olocliree sa che suo padre e sua madre sono se stessa in potenza, uniti immediatamente, perché lei fugge ciò che il Cielo ha disunito, e che la natura ha separato. Ciò che dalla natura è separato, persino in apparenza essendo altro per sua distinzione, non sarà mai congiunto in modo assoluto, né esattamente miscelato.

Le sostanze divise dalla natura non possono né essere congiunte fino al profondo, né concentricamente.

C'è un fatidico momento e una dolce condizione di incontro che raggiunge i cuori, che devono appartenere l'uno all'altro, che erano già stati uniti prima che si sapesse della loro separazione, se questo non è il caso non ci sarà mai pace tra coloro che osano mettersi insieme (unirsi), e non si troverà appagamento, poiché non vi è che difficoltà nei limiti.

Soprattutto non osare disfare ciò che è stato fatto. Voi non sapreste indurre la natu-

ra a fare altro che quello per cui è stata destinata, niente può succedere ad essa che non sia proprio, come l'amore, padre della conformità, è così giusto da rigettare tutto ciò che non è del tutto in accordo con i suoi decreti. Per questa ragione sappiate che ciò che fu unito dal legame fedele di Natura e amore, se viene violato o disfatto, non può essere più restituito, il giuramento spezzato, poi aggiustato, non è più pari a quella fedeltà iniziale, questo fatto, il non saper riunire le parti disgiunte, poiché nessuno conosce la saldatura della natura, perché non bisogna ostinarsi a separare ciò che la Natura ha congiunto, né ostinarsi nell'unire ciò che la natura non ha destinato reciprocamente l'uno con l'altro, ma uno deve conservare, mantenere, accrescere, agitare e sostanziale ciò che amore, Cielo, natura, o l'"endelechie" ha congiunto, moltiplicando il buono che è nel soggetto si otterrà il bene che ne è decretato.

Tali sono la via e la preparazione che bisogna tenere per rendersi pregevoli agli occhi della bella Olocliree, che se non si osservano queste massime, non si avrà mai una parte in essa (Olocliree), in quanto considera abominio tutto ciò che potrebbe portare guai all'interno di simpatie fedeli.»

Questa parte è importantissima per quanto riguarda un'interpretazione alchemico-amorosa dell'opera.

Viene infatti qui descritto ogni elemento necessario alla realizzazione di un "prodotto perfetto", il cui comune denominatore deve necessariamente essere l'unione tra amore e natura.

Béroalde in questa porzione di testo spiega, confusamente (o molto velatamente) in chiave simbolica, cosa succede laddove si prova a mescolare sostanze di diversa natura, o a separarne altre: «*Ciò che dalla natura è separato, persino in apparenza essendo altro per sua distinzione, non sarà mai congiunto in modo assoluto, né esattamente miscelato.*

Le sostanze divise dalla natura non possono né essere congiunte fino al profondo, né concentricamente».

Ma, ancora più importanti per un'interpretazione in chiave amorosa, sono le sue parole sulla necessità dell'amore: «*Sapete, vedete e ascoltate, e osserverete prudentemente che tutti i misteri più preziosi magnifici e buoni, sono stati nascosti e rievocati sotto le bellezze dell'amore, poiché l'amore è l'anima felice di tutto,»;* «*Quindi per parlare in verità, separare quando non c'è bisogno di farlo è un insulto all'amore il quale richiede solamente unione»*, e mostra un chiaro riferimento all'incisione del frontespizio, dove cita la rappresentazione delle foglie di Mirto, simbolo dell'amore, dove poggiano tutte queste "fortune": «*Ecco perché il Caos della nostra ordinanza si appoggia sulle foglie di Mirto, che è il simbolo dell'amore, e come amore si diffonde felicemente ovunque, qui si vede il Mirto che cresce in rami infiniti su ogni parte di questo luogo, e questo stelo di Mirto così espanso, mostra che tutta la nostra diligenza si rimette a nient'altro che all'amore.»*

«Io vi prego, caro Amico, se accadesse che ciò che ci ha legato venisse disfatto, chi potrebbe ricongiungerlo, o nuovamente stabilirlo nell'essere, per unirvi nell'alleanza che si trova tra di noi?»

Essere così estraniati, in quali nuove reiterazioni di inizio torneremmo noi per nascere da soggetti che stabiliscono alla fine che ciò che diventeremo è ciò che siamo?

Questo non può essere ridotto a tale principio, che potrebbe diventare per essere ciò che potenzialmente può in alcun modo essere.

Io vi dirò ancora, perché ce n'è bisogno, a causa di due piacevoli avventure, e vi avverto in questo vigore nel quale siete, all'interno del quale se voi persisterete, sarete possibilmente soddisfatti, e per assicurarvi (garantirvi) ulteriormente a causa dell'ultimo e grande segreto, che gli accidenti si possono cancellare, e altri suscitare, l'accidente non è mai separato, ma anzi la sostanza fa parte del soggetto. vero che ci sono degli accidenti sostanziali che sono separabili, in ciò bisogna essere prudenti, perché tale sussistente, e i puri accidenti, sono e possono essere estinti e dissipati, e se si può dire trasmutati, in ciò l'amore è eccellente, visto che può suscitare ciò che non era sviluppato, e attraverso la vivacità del suo fuoco fa diventare in eccellenza completa ciò che era semplice, e in apparenza di piccolo valore, per essere infine l'eccellenza e la causa di ciò che è il prezzo di tutto ciò che è sotto il Sole.»

In quest'altra parte di testo il discorso di Béroalde risulta essere molto enigmatico e confuso.

Ciò che sembra però evidente è il riferimento alchemico continuo dell'opera in esame e, per riprendere il discorso sull'importanza che l'amore gioca nelle trasmutazioni alchemiche, l'autore spiega puntualmente che *“in ciò l'amore è eccellente, visto che può suscitare ciò che non era sviluppato, e attraverso la vivacità del suo fuoco fa diventare in eccellenza completa ciò che era semplice, e in apparenza di piccolo valore, per essere infine l'eccellenza e la causa di ciò che è il prezzo di tutto ciò che è sotto il Sole”*, dichiarando apertamente che senza l'amore non si può raggiungere l'eccellenza (e quindi nessun risultato sperimentale).

«Ed è questa bella Ocloiree desiderabile su tutto ciò che è desiderabile per la sua abbondante felicità.

Ora, seguite le delizie del vostro disegno, e se andando e venendo per questo sentiero che vi mostrerò tra queste due piccole rocce, voi non troverete occasione di scegliere propriamente il posto dell'abitazione desiderato per incontrare la Bella delle vostre intenzioni, e se non sarete così istruiti, tornate a trovarmi nel mio tabernacolo, e vi mostrerò i bellissimoi specchi, che vi faranno conoscere i magnifici tratti della Bella, e dopo sarete fedelmente guidati dove lei risiede nella pazienza della sua perfezione.

Per questo effetto, aspettando una nostra ulteriore comunicazione, abbiate la vostra intelligenza avvisata, al fine di mirare con precisione la vostra intenzione verso quel vetro prezioso che non può essere annientato, verso questo bel vetro che natura eccita attraverso il cambiamento che causa il principio del movimento.

Questo vetro è il cristallo dei saggi, è tutte le loro pietre preziose che trasmutano

tutto nella loro propria perfezione, è il solo vetro che è infinitamente umido e infinitamente secco, è di tale natura che si unisce con tutti i soggetti, se viene fuso in vetro fuso lo tinge, con il metallo è lo stesso, penetra tutto e si fonde anche negli umori umani, avendo ingresso ovunque per rettificare tutte le sostanze.

Questo vetro filosofico ha potere su tutte le nature, le quali portano alla sua natura, riempiendole di tutta perfezione, e tali sono gli amori di Olocliree, e la grazia del suo dolce godimento, dove lei prende infinito piacere, e ammirandosi nei suoi begli specchi, ordina infiniti piaceri secondo le specie che il grande Phedel vi ha determinato, come tutto ciò che il santo Archee le ha permesso di trattare.

Questi specchi saranno il simbolo eterno della vostra fedeltà, e l'unica guida del vostro amore.

Questi piccoli filamenti di seta che sembrano filati dalle Ninfe d'amore, sono questi bei fili di vetro, fonti ammirabili dei magnifici rami d'oro, che furono ombra all'entrata del pergolato dove riposa l'amore, e dove si ritira la nostra unica Olocliree.

State fermi, e ricordate, o capite che il cuore della saggezza è nella Costanza, non andate avanti come un uomo di vanità, seguendo le diverse deviazioni degli amori spudorati, facili da accostare, e di facile fruizione, ma perseguite ciò che si ritira a poco a poco, e casto non vuole essere profanato, aggrappatevi saldamente all'unico Ramo del Destino, che è il buono e fatale ramo, che moltiplica le felicità, le sostanze, e le delizie senza pentimento.

E se vi fermaste qualche volta per prendere respiro e se prendeste attenzione alle "Xantisophilles"¹³ sui muri e all'interno dei dipinti, voi vi troverete tutte le steganografie e le delicate scienze, contenenti in se stesse i più bei segreti d'amore, e i più deliziosi incontri con l'eccellente Olocliree, con la quale si trova e si percepisce tutta la felicità senza sgradevolezza, tutta la grazia senza stanchezza, e comodità senza intervallo, e tutta la sostanza in un punto, un posto, un soggetto, una conoscenza, e una sola chiave, oltre la quale nient'altro ne approfitta.

Non c'è che un solo mezzo attraverso il quale una volta informati, si può essere capaci di tutto ciò che ne dipende, con un po' di intelligenza si comprende e si sa quasi tutto.

E se accadesse che qualcuno, o per avventura, o per sollecitudine, gettasse l'occhio sul sacro smalto del meraviglioso specchio di Olocliree, entrerà in tante perfette intelligenze, attraverso questa fedele visione, che tutta l'oscurità si ritirerà da lui, tutto ciò che è rivelabile allo spirito umano è immaginato nelle riflessioni (riflesso) di questa visione perfetta, madre di tutte le scienze dove devono aspirare tutti i fedeli amanti, che si possono rivedere in questa luce riflettente, vi leggeranno tutto ciò che vi è di intellegibile, e facilmente dall'uno arriveranno agli altri, così che alla fine vedendosi riflessi nei sette specchi, saranno sicuri delle loro speranze, certi dello stato dei loro desideri, e contenti della fruizione della buona grazia di Olocliree, che permette che i suoi veri amanti, attraverso il bene che infonde nei loro spiriti, siano spesso chiamati profeti, in quanto più visibilmente percepiranno tutto, e in tale gloriosa abitudine i loro spiriti saranno chiamati corpi, e i loro corpi spiriti, e l'uno è l'altro, e l'altro è l'uno, i loro spiriti uno spirito, l'unico spirito diversi spiriti, un corpo i corpi, il corpo diversi corpi.»

Questo passo contiene un'esortazione da parte dell'autore: *«State fermi, e ricordate, o capite che il cuore della saggezza è nella Costanza, non andate avanti come un uomo di vanità, seguendo le diverse deviazioni degli amori spudorati, facili da accostare, e di facile fruizione, ma perseguitate ciò che si ritira a poco a poco, e casto non vuole essere profanato, aggrappatevi saldamente all'unico Ramo del Destino, che è il buono e fatale ramo, che moltiplica le felicità, le sostanze, e le delizie senza pentimento».*

Qui, infatti, Béroalde riassume concetti già spiegati in precedenza, sull'importanza della perseveranza, della purezza d'animo per raggiungere la vera sapienza, che è la bella Olocliree.

Fa inoltre la sua comparsa sulla scena un nuovo elemento, già citato, che acquista qui una grande importanza: il vetro filosofico. Questo vetro che *“ha potere su tutte le nature, le quali portano alla sua natura, riempiendole di tutta perfezione”* potrebbe rappresentare una sorta di pietra magica (forse la pietra filosofale?) che permette il raggiungimento della tanto anelata perfezione.

Finita questa esortazione, Béroalde riprende la descrizione del suo sogno in prima persona.

«Provai così tanto piacere nel sentire questi splendidi enigmi, questi sofismi dei saggi, che il mio cuore era dilatato in me per apprendere il più possibile delle delizie future proposte ai buoni coraggi (coraggiosi?).

Non c'è gioia tanto abbondante, non c'è contentezza tanto gloriosa, né gloria così magnifica che trovarsi in tale stato, e già mi sentivo come se volassi felice al di sopra di tutto il giubilo del cuore.

È qui dove si trova il grande artificio delle Dame e il segreto dei segreti di amore, che punisce coloro che non sanno riconoscere il bene, e che abusano talmente tanto della loro buona fortuna, che dimenticando da dove gli viene offerta, non pensano che a soddisfare i loro desideri.

Nephes mi vide, considerando il mio bene, e non l'onore di ciò che lo causò, per farmi sentire ciò che è il dovere, usò un artificio su di me che sarà per le sue conseguenze un esempio per tutti i curiosi (studiosi).

È certo che io lo debba dire, perché la mia natura, incline alla cortesia, mi obbliga, più di tutto, e io mi avanzo quindi a ripetere ancora che non c'è meglio di niente sotto il Sole che le belle dame, loro sono la gioia del Mondo, il capolavoro di Dio, e l'abbondanza del consiglio che bisogna seguire per non pentirsi mai, ma bisogna avere prudenza, è certo che se si vuole avere consiglio da una Donna, bisogna farle una proposta molto semplice, e tendente un po' a ciò che la può toccare, perché non dovrei dirlo dato che il vecchio proverbio fa assomigliare i buoni figli alle madri, e i saggi figli ai padri? Non dovrebbero esserci controversie sulla dignità delle Donne, e su tutto ciò in cui loro sono il soggetto dei nostri disegni, e nostra felicità.

E perché loro (le Donne) lo sappiano, hanno infinite belle invenzioni per farcela trovare ancora meglio (la felicità).

Chi vorrebbe dibattere con noi su questo soggetto? La scienza non è donna? Le virtù non lo sono? Non è quindi nostra intenzione avere questi splendidi oggetti come scopo, sotto le piacevoli similitudini che Dio ha creato per la ricreazione umana? Ecco il modo in cui noi vaghiamo in una ricerca di eccellenza, e le Dame che hanno giudizio e vogliono rimanere nella loro grandezza acquisita, sanno moltiplicare la loro gloria a svantaggio del nostro cuore, e per colpa nostra, e tuttavia venendo dalla loro parte, loro ne usano (della loro grandezza) con così tanta buona grazia, ammorbidita con i tratti di dolcezza e delicatezza della loro beltà, che non vi è nulla della nostra reputazione.

Per essere dolcemente abusato da una saggia Donna, un Cavaliere è tanto più degno, è il suo onore, è il segno che lui è nella grazia delle belle.

Perché coloro ai quali loro danno il maggior numero di traverse senza offesa, sono coloro per i quali loro conservano il frutto felice che gli amori legittimi producono con soddisfazione vera: E mai offendono, e se qualcuno lo è, la sua indiscrezione ne sarà la causa, perché i pudici non possono sentire, né vedere, ciò che è contro la bontà della loro giusta opinione.»

In questa parte, nella quale l'autore torna a descrivere in prima persona ciò che sta accadendo, viene elogiata la figura della Donna: *“le belle dame, loro sono la gioia del Mondo, il capolavoro di Dio, e l'abbondanza del consiglio che bisogna seguire per non pentirsi mai”*.

Nella poesia “L'Alchemist”, Béroalde esordisce affermando che *“On dit qu'en ce pays les dames ont envie D'entendre les secret de la philosophie”* (si dice che in questo paese le donne siano state inviate per capire i segreti della filosofia).

Questo discorso si riallaccia perfettamente al passo sopra citato del *Recueil*, evidenziando l'importanza che l'autore conferisce alle Donne nel raggiungimento della grazia, continuando infatti nella poesia a dichiarare che *“per questo voglio essere loro servitore” (Et pourtant moi je veux leur être serviteur)*.

«Vado avanti così errando per adulare me stesso nella mia disgrazia, avvenuta per mancanza di considerazione.

Io pensavo di avere già questo fiore, e non c'era altro da fare che allungare la mano per toccarne le foglie odorose, che Nephes gioiosa nelle sue imprese, volando attraverso la lunghezza dei tempi, mi fece accettare ciò che altrimenti io avrei toccato troppo a buon mercato (facilmente), mi riportò indietro attraverso il mio errore più di quanto io sia mai stato, da quello che vidi come quasi ottenuto.

E 'normale quando ci si trova al momento di ottenere il bene ambito, che non si ha altro pensiero, e non si conosce da dove è venuto il vantaggio di tale gran bene.

E per questo, al fine di farmi riflettere, lei lasciò scappare il Leone d'amore, che non è un Leone furioso, lui è generato allo stesso tempo e dagli stessi genitori come

Mathicore dalla Montagna fatata.

Chi non sarebbe terrorizzato dall'incontro improvviso di ciò che non ha mai visto, e che assomiglia a qualcosa che può dare una vera e propria paura? Il Leone arrivò rumorosamente, io mi girai per vedere cosa fosse, lo vidi e fui sorpreso, non vi era amore né consolazione presente, né acquisita sicurezza, né il valore naturale che mi impedì di tremare, e di essere terrorizzato, e ancora più consapevole Nephes, lanciandosi fuori dal percorso nel quale ci trovavamo, come se fosse stata spaventata, si mise sul lato destro, io avanzai verso sinistra e mi ritirai verso la sala, pensando che lei ci fosse entrata, era la sua ombra che mi aveva ingannato, e sebbene fossi stato preso da una paura innocente, ancora non ero così sbalordito che non capii che non era conveniente oppormi alla violenza che il Leone avesse usato sulla bella, quindi mi affrettai vedendo la bestia avvicinarsi, mi immaginai fosse una caso che questa fosse venuta dalle foreste vicine, quindi non avendo nulla per difendermi, continuai ad indietreggiare, volendo avanzare per tirare Nephes dal vestito, per chiuderla nella sala che sbarrai con la porta, io mi ritrovai ad afferrare solo un'ombra vana, così ritornato nei miei sensi in quella sala, gettai l'occhio e le orecchie da tutte le parti sperando di essere chiamato.

Questa sala si trovava su un percorso facile, il giro del padiglione fu fatto, e trovai la porta che avevo voluto chiudere al Leone, essere sul lato opposto del luogo in cui lei era, io la aprii e vidi i miei compagni che mi cercavano, i quali mi rimproverarono del fatto che da solo avessi voluto vedere i bellissimi dipinti della sala (Tableaux), ma mi dissero anche che avevano visto la Fontana della Giovinezza.

Ma si sbagliavano, non era altro che il ruscello delle Ninfe, che scorre ai piedi della scalinata che conduce al padiglione in cui abita Olociree, ciò che noi imparammo dai dipinti che sono in questa sala, e dal piccolo specchio che si trova verso Oriente, attraverso il quale si vede la fontana da dove escono infinite figure che sono gli spiriti maligni, i quali infettando gli umani, e propriamente la malattie contagiose e incurabili che corrompono la felicità della vita.

Queste finzioni (feintes) fuggono questo santo liquore, talmente tanto che chi vuole metterci le labbra sopra, e chi ne riceve un po', viene preservato da tutte le infermità, e liberato da ciò che lo tormenta.

Ciò che noi vedremo più apertamente, con tutte le altre magnificenze e avventure da intraprendere, sono rimandate al prossimo compleanno (anniversario), istituito dalla bella Olociree, che invita tutti i suoi perfetti amanti, di trovarvisi, per vedere chi sarà colui al quale ella si degnerà di dare la mano di fedeltà, accentandolo in tal modo come l'unico felice tra tutti i pretendenti (inseguitori).»

Questa è la parte finale del *Recueil stéganographique* di Béroalde de Verville.

Vediamo come, andando avanti nello svolgimento del discorso, il senso delle parole dello scrittore risulta sempre meno comprensibile e non del tutto scorrevole. In questo brano Béroalde descrive l'immagine di una enigmatica belva: il Leone d'amore.

Questo animale non viene descritto come malvagio, ma allo stesso

tempo l'autore sembra esserne spaventato a tal punto da cercare in tutti i modi di fuggire dalla sala nella quale si trova con la bella Nephes.

Béroalde riesce infine ad entrare in un'altra sala, dove ritrova i suoi compagni che lo rimproverano di aver voluto vedere da solo i misteriosi "tableaux" e gli riferiscono di aver visto la fontana della Giovinezza, che però in realtà altro non è che il ruscello delle Ninfe, che scorre ai piedi della scalinata che conduce al padiglione in cui abita Olocliree.

L'autore conclude il suo discorso con un invito rivolto, a chi legge, ad aspettare il prossimo compleanno di Olocliree per essere il prescelto tra tutti i suoi amanti: *«che noi vedremo più apertamente, con tutte le altre magnificenze e avventure da intraprendere, sono rimandate al prossimo compleanno (anniversario), istituito dalla bella Olocliree, che invita tutti i suoi perfetti amanti, di trovarvisi, per vedere chi sarà colui al quale ella si degnerà di dare la mano di fedeltà, accentandolo in tal modo come l'unico felice tra tutti i pretendenti (inseguitori)»*.

Si è visto, attraverso le parole dello stesso autore, quanto il riferimento alchemico sia in accordo con l'importanza che l'amore gioca nelle trasmutazioni scientifiche, dichiarando apertamente che senza l'amore non si può raggiungere l'eccellenza di nessuna opera alchemica.

Vi è inoltre, verso la metà del testo del *Recueil*, una parte importantissima che avvalorava un'interpretazione alchemico-amorosa dell'opera, dove viene descritto ogni elemento necessario alla realizzazione di un "prodotto perfetto", il cui comune denominatore deve necessariamente essere l'unione tra amore e natura.

Ma, come già precedentemente detto, ancora più importanti per un'interpretazione in chiave amorosa, sono le sue parole sulla necessità dell'amore: *«Sapete, vedete e ascoltate, e osserverete prudentemente che tutti i misteri più preziosi magnifici e buoni, sono stati nascosti e rievocati sotto le bellezze dell'amore, poiché l'amore è l'anima felice di tutto,»*; *«Quindi per parlare in verità, separare quando non c'è bisogno di farlo è un insulto all'amore il quale richiede solamente unione»*, dove mostra un chiaro riferimento all'incisione del frontespizio, citando la rappresentazione delle foglie di Mirto dove poggiano tutte queste "fortune": *«Ecco perché il Caos della nostra ordinanza si appoggia sulle foglie di Mirto, che è il simbolo dell'amore, e come amore si diffonde felicemente ovunque, qui si vede il Mirto che cresce in rami infiniti su ogni parte di questo luogo, e questo stelo di Mirto così espanso, mostra che tutta la nostra diligenza si rimette a nient'altro che all'amore»*.

Grazie a questa analisi è stato possibile dimostrare l'importanza che tale elemento amoroso avesse nella realizzazione di qualsiasi *Opera Magna* e, per questa ragione, nelle opere del nostro autore francese.

9.4. François Béroalde de Verville

Su François Brouard, detto Béroalde de Verville (il padre aveva cambiato il nome in Béroalde e François vi aggiunse poi il titolo, sicuramente fittizio, "de Verville"), le notizie sono scarse e spesso lacunose. Nasce a Parigi il 27 aprile del 1556 da Marie Bletz, nipote dell'umanista François Vatable (uno dei invitati de «*Le Moyen de Parvenir*¹⁴»), e dall'erudito protestante Matthieu Brouard (1520 ca. - 1576), che fu precettore di Ettore Fregoso (e come tale ricordato dal Bandello), amico di Scaligero e di altri eminenti uomini di cultura dell'epoca, e protetto da Renata di Francia¹⁵. Costretto a fuggire dopo la notte di San Bartolomeo, François raggiunge la colonia d'immigrati protestanti francesi a Colonia, dove trova anche Théodore de Bèze e Agrippa d'Aubigné. Qui compie i suoi studi e vi rimane fino al 1578. Negli anni 1575-76 dà una tesi in medicina (ma non eserciterà mai la professione), e collabora con Jérôme de Bara al «*Blason des armoires*¹⁶» (1579). Dopo il ritorno in Francia, è più difficile per i biografi seguirne le tracce, soprattutto sino al 1593, quando viene nominato canonico di Saint-Gatien-de-Tours. Verosimilmente alla fine del '78 è a Lione, dove pubblica l'edizione del «*Theatrum instrumentorum et machinarum*» del matematico Jacques Besson, quindi di nuovo a Ginevra nel gennaio-febbraio 1579 e poi a Parigi. Nel 1582 soggiorna nell'Anjou, ospite di René Crespin, «*seigneur du Gast et des Loges*», in cui vede, così come in Pierre Brochard, «*sieur de Marigny*», consigliere del re, un possibile mecenate.

In questi anni conoscono le stampe svariate opere di Béroalde: poemi, raccolte di versi, scritti di filosofia, alchimia, morale e politica. Sono altresì gli anni in cui va presumibilmente collocata la sua abiura, avvenuta forse, come suggerisce V.L. Saulnier, ai primi dell'86, in seguito agli editti del 18 luglio e del 16 ottobre 1585, con i quali, rispettivamente, il cattolicesimo veniva riconosciuto unica religione in Francia, e si ingiungeva agli ugonotti refrattari di lasciare il paese entro quindici giorni. Sempre secondo Saulnier, Béroalde si sarebbe addirittura arruolato nelle truppe del re durante la cosiddetta ottava guerra di religione (che vide schierati l'uno contro l'altro i tre Henri: Henri III, Henry de

Navarre, Henri de Guise). Nel 1589 è infatti a Tours, nuova sede della corte e del Parlamento dopo la giornata delle barricate del maggio '88, dove rimarrà quasi certamente fino alla morte¹⁷. Qui Béroalde frequenta la Corte e gli ambienti intellettuali locali, e prosegue la sua sempre più feconda attività di poligrafo: dal romanzo «*Les Aventures de Floride*» (pubblicato tra il 1593 e il 1596) alla traduzione del «*De Constantia* di Giusto Lipsio e dell'«*Hypnerotomachia Poliphili*» di Francesco Colonna (1600); dal «*Restablissement de Troyes*» (1597) all'«*Histoire véritable, ou le Voyage des Princes fortunez*» (1610); dall'«*Histoire d'Hérodiade*» (1600) al «*Palais des Curieux*» (1611). Nell'abbondante e varia produzione di questi anni va segnalata la «*Sérodokimasie*» (1600) in cui Béroalde contribuisce alla campagna promossa da Enrico IV a favore della coltivazione dei bachi da seta, che rientrava nel programma di riassetto economico del paese¹⁸. «*Le Moyen de parvenir*» è probabilmente l'ultima opera pubblicata da Béroalde. Incerto l'anno della prima edizione, che gli studiosi tendono comunque a collocare intorno al 1610-12.

Muore dopo il 1623, forse 1629.

Scarse le notizie sull'ipotesi di un figlio naturale, lo sconosciuto che firmerà Béroalde le Jeune¹⁹.

9.5. Studi sul *Tableau des Riches Inventions*

Diversi sono stati gli studiosi ad essersi occupati del «*Tableau des Riches Inventions*» e delle sue simbologie.

Ricordiamo come il contributo offerto da Maurizio Calvesi in Italia sia stato fondamentale nell'apertura degli studi sul tema, così come lo è stato Saulnier in Francia a metà del XX secolo.

Grazie a questi studi, e a molti altri che si sono susseguiti allo scendere del XX secolo, il XXI secolo ha potuto avvalersi di nomi importanti e di studi innovativi basati sulle teorie dei precedenti ricercatori per delineare una lettura più precisa del testo dell'«*Hypnerotomachia Poliphili*» (in lingua originale e nella sua traduzione francese) e svelare alcune simbologie nascoste al suo interno.

Il 2000 è l'anno di pubblicazione del testo «*Lettere e arti nel Rinascimento: atti del X Convegno internazionale (Chianciano - Pienza 20-23 luglio 1998)*», a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2000, all'interno del quale sono riportate le riflessioni di diversi studiosi sulla materia²⁰.

Daniela Mauri²¹ sostiene che la perfezione secondo François Bé-

roalde de Verville è una ricerca che accomuna l'alchimista che presiede all'*Ars Magna* e l'artista davanti alla sua opera.

Alchimia ed arte per Béroalde, sostiene la Mauri, sono il prodotto di una nostalgia per un'Età dell'Oro irrimediabilmente perduta e diventano gli unici mezzi rimasti all'uomo per tentare di risollevarsi dalla decadenza ed avvicinarsi alla divina perfezione. L'importanza del ruolo dell'arte è infatti talmente rilevante nei suoi romanzi da non poter essere imputata a un unico elemento di influenza, ma deve invece essere esaminata in un'ottica e in una prospettiva più ampi. La Mauri sottolinea inoltre che la presenza dell'arte non è mai indipendente dalla scrittura, ma che ad essa è sempre strettamente legata, non tanto o non solo perché Béroalde parla di arte attraverso la scrittura, ma piuttosto perché le due attività intellettuali rappresentano nei suoi romanzi le due facce di una stessa medaglia. Arte e scrittura come in un'ideale alchimia, si illuminano e si rendono a vicenda significati.

Sergio Cappello, ne «*L'enigma antiquario nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*²²», afferma che gli oggetti antiquari, e le particolari modalità della loro fruizione, rappresentate nell'opera avrebbero contribuito ad attivare e modellizzare un'operazione ermeneutica che, finalizzata alla decifrazione del senso profondo del "*somnium*", ha sviato l'attenzione da una lettura e da un'interpretazione letterale del velo narrativo erotico, nel quale traspaiono in filigrana le tracce dell'*"insomnium"*. Il rinvio a un senso profondo, esibito, avrebbe così occultato la gravidanza e la verità di quello letterale.

Cappello sostiene che quest'operazione di occultamento ha avuto tanto più successo quanto più questo testo era discutibile dal punto di vista etico e per certi aspetti perfino scabroso, indecente, e che, fondamentalmente, l'universo rappresentato nell'incunabolo, e il percorso in esso indicato, siano fondati sulla preminenza assegnata alla vita amorosa su quella attiva e quella contemplativa.

Per questo motivo lo studioso asserisce che nella Lione del 1530 l'opera era letta come un trattato sull'amore, ma che successivamente nelle versioni di Jean Martin e di Verville si sia accentuata la dimensione ermetica dell'opera, andando ad inombrire il suo originario senso amoroso.

Un altro importante studioso del tema è stato Stanton J. Linden che, prima nel suo «*Emblems and alchemy*» (1998), e successivamente in «*The alchemy reader*» (2003) sottolinea le sue posizioni in merito all'argomento trattato.

Linden²³ introduce negli studi sul Polifilo, in particolare sul *Tableau*

di François Béroalde de Verville, il concetto di “storia nella storia” per spiegare l’enigmaticità del frontespizio.

Lo studioso parla infatti di una “*mise en abyme*” del frontespizio francese come la maggiore che si possa trovare tra tutti i testi definiti alchemici presenti nell’intertesto dell’opera béroaldiana.

Il frontespizio, per Linden rappresenta un’immagine codificata dell’insieme degli elementi presenti nel testo del “*Recueil steganographique contenant l’intelligence du frontispice de ce livre*” che, a sua volta, attraverso il “*Tableau des Riches Inventions*” dona una nuova interpretazione al “*Songe de Poliphile*”.

Nel 2005 viene pubblicato a Venezia il testo «*Intorno al Polifilo: contributi sull’opera e l’epoca di Francesco Colonna e Aldo Manuzio*», a cura di Alessandro Scarsella, all’interno del quale sono riportate le riflessioni di diversi studiosi in materia²⁴.

Ilaria Andreoli sostiene che, nella ricezione francese dell’opera, “*Poliphile*” diviene un testo “*chimique sous allegorie*”, ritenendo comunque che questa lettura simbolico-alchemica si distacchi completamente dallo spirito dell’incunabolo manuziano dei commenti di Gohorry come del gusto per i “*diversitez signifiantes*” rivendicati da François Béroalde de Verville.

Sostiene, con un’affermazione molto forte e controversa, che la reputazione dell’*Hypnerotomachia Poliphili* come testo ermetico e magico sia uno dei malintesi consacrati della storia.

La Andreoli si sofferma, inoltre, nel suo studio del “*Songe de Poliphile*” vedendo l’opera come una fonte di ispirazione architettonica.

NOTE

¹ Jacques Kerver, nato a Parigi nel 1535 e morto nel 1583, famoso stampatore parigino è infatti l’editore di tutte le tre edizioni francesi del *Songe de Poliphile*, di Jean Martin, di Jacques Gohory e di François Béroalde de Verville. Fonte: Verdun- Louis Saulnier, *Béroalde de Verville- Anthologie poetique*, Paris 1945, nota bibliografica introduttiva al libro.

² Nato a Parigi alla fine del XV secolo e morto intorno al 1553 nella medesima città, fu all’inizio segretario di Massimiliano Sforza che, dopo aver ceduto il ducato di Milano a Francesco I, tornerà in Francia dove morirà nel 1530. Morto il suo primo protettore, Jean Martin passa al servizio del cardinale Lenoncourt. Conosciuto come umanista per le sue edizioni di opere classiche e moderne tradotte in francese, come *Le Songe de Poliphile* di Francesco Colonna, *Les Azolains* di Pietro Bembo e il *De architectura* di Vitruvio. Fonte: Ibidem.

³ *Intorno al Polifilo*, a cura di Alessandro Scarsella, Venezia, 2005.

⁴ Alison Adams, Stanton J. Linden, *Emblems and Alchemy*, Glasgow 1998

⁵ Le Court, Benoît. Giurista francese (sec. XVI), autore di un commento agli “*Arrêts d’amour*”: 51 giudizi su casi amorosi discussi giuridicamente di Martial d’Auvergne.

⁶ Martial de Paris, conosciuto sotto il nome di Martial d’Auvergne, nato intorno al 1420 a

Parigi e morto il 13 maggio 1508. Poeta francese, scrive tra le sue opere più importanti “*Vigiles de Charles VII à neuf psaumes et neuf leçons*”, del 1493 e “*Les Arrêts d’amour*”, della quale non è nota la data della prima pubblicazione.

⁷ “*Comptes amoureux par madame Jeanne Flore : touchant la punition de ceux qui contemnent et mesprisent le vray amour*,” Lyon, Denys de Harcy, 1531

⁸ Il nome della figura descritta da Béroalde potrebbe avere riferimenti, per anagramma, alla cellula olocrina. Questo nome deriva infatti dal greco *bolos*, che significa tutto. In termini scientifici, l'intera cellula concorre alla secrezione: il secreto si accumula nella cellula che va via via degenerando sino a costituire essa stessa il secreto. Poiché nella secrezione olocrina (che avviene per esempio nelle ghiandole sebacee) la cellula viene persa, vi devono essere degli elementi di riserva, le cellule staminali, che duplicandosi e differenziandosi, mantengano inalterato l'assetto cellulare. Il significato greco del termine potrebbe confermare questa affinità tra la bella Olocliree, che rappresenta per l'autore l'eccesso della perfezione, la completezza, e la ghiandola olocrina.

⁹ Probabilmente qui l'autore fa riferimento, tramite anagramma (molto utilizzato da Béroalde anche per altri testi) all'*Arché* (in greco ἀρχή, che significa «principio», «origine»), rappresenta per gli antichi greci la forza primigenia che domina il mondo, da cui tutto proviene e a cui tutto tornerà. Principio primo, quindi generatore (ciò che ha prodotto il mondo, ovvero l'elemento alla base di ogni altro ente) e principio conservatore (ciò che mantiene in vita il mondo, senza di esso nulla potrebbe esistere). Da questa interpretazione, alcuni autori vedono un “ciclo”: l'*Arché* costituisce l'origine delle cose, ciò da cui tutto proviene, e la loro destinazione, ciò a cui tutte ritornano. Viene considerato l'elemento fondamentale.

¹⁰ François Béroalde de Verville, *Les Palais des curieux*, Paris 1612, p. 235.

¹¹ Orthomandre è il drago che viene descritto da Nephes in modo spettacolare: fuoriesce letteralmente “dalle sue acque”. Il drago, simbolo polivalente, designa il Caos, la materia prima o il fuoco che costituisce “la nostra unica radice”: alato rappresenta la volatilità. Inoltre, la figura del drago è abitualmente associata alla sessualità proibita e temuta. Non è altro che Eros, principio di una conoscenza passionale, che partecipa al racconto come personaggio vero e proprio nel *Polifilo* (diffuso anche in diverse opere di Béroalde).

¹² Phecel, parola ebraica che significa “statua”, “inventore di miraggi”, “principe dell'immaginazione” che viene ad istruirci con amore.

¹³ Forse la parola trae le sue radici dal termine “xantofille” (dal greco “xanthos”, che significa giallo e “fylla”, foglie) indicante una serie di sostanze naturali appartenenti chimicamente alla famiglia dei carotenoidi, di colore variabile tra il giallo, l'arancio e il rosso, largamente diffuse nel regno animale e vegetale, aventi la struttura chimica fondamentale del carotene, ma contenenti atomi di ossigeno.

¹⁴ François Béroalde de Verville, *Le Moyen de parvenir*, Paris 1617.

¹⁵ Verdun-Louis Saulnier, *Béroalde de Verville - Anthologie poetique*, Paris 1945, nota bibliografica introduttiva al libro.

¹⁶ Jerome de Bara, *Le Blason des armoires*, Paris 1579.

¹⁷ Sopravvenuta nel 1612 secondo una tradizione basata sul fatto che dopo questa data non pubblica più nulla. Nel 1629 secondo il biografo secentesco di Béroalde, Guillaume Colletet. Comunque dopo il 14 novembre 1623, data di un atto notarile da lui firmato, secondo il Saulnier. Ma su questo punto si veda Cl. Gagnon, *Note sur la date de la mort de Béroalde de Verville*.

¹⁸ François Béroalde de Verville, *La Sérodokimasia: ou recherche des vers qui filent la soye de leur naturel et gouvernement*, Paris 1600.

¹⁹ Verdun-Louis Saulnier, *Béroalde de Verville - Anthologie poetique*, Paris 1945.

²⁰ Si vedano nel volume i saggi di: Bigi, Emilio: *Imprese, blasoni, emblemi nell'Orlando Furioso*; Bellenger, Yvonne: *Ronsard, les peintres et la peinture*; Costa, Daniela: *L'emblema alla corte di Francesco I, re di Francia*; Gentilli, Luciana: *La morte del re*; Rieu, Josiane: *La transparence et l'incarnation dans la représentation du corps chez quelques poètes et peintres de la Renaissance*; Mauri, Daniela: *Arte e scrittura in alcuni romanzi di Béroalde de Verville*,

pp. 91-103; Charlet-Mesdjian, Béatrice: *Arts et poesie dans l'Eroticon* de T. V. Strozzi; Charlet, Jean-Louis: *Une meditation poetique sur les ruines de Rome*; Cortassa, Guido: *Imago Urbis*; Pizzani, Ubaldo: *Musica, numero e bellezza nel pensiero di Marsilio Ficino*; Panza, Pierluigi: *Alberti e il mondo naturale*; Di Stefano, Elisabetta: *Leon Battista Alberti e la nascita della teoria dell'arte*; Ponte, Giovanni: *Un arco, un teatro e la condanna albertiana della dismisura (aspetti del Momus e del De re aedificatoria)*; Bognolo, Anna: *Il meraviglioso architettonico nel romanzo cavalleresco spagnolo*; Guarino, Augusto: *Arte e artisti nella narrativa spagnola del Cinquecento*; Baldissera, Andrea: *La novela sentimental e le arti figurative*; Marek, Heidi: *Les Douze fables de fleuves ou fontaines di Pontius de Tyard - un ciclo di poesie e un progetto figurativo per il castello di Anet*; Dauphiné, James: *De l'esthetique dans Champ fleury de Geoffrey Tory*; Lastraioli, Chiara: *'Libri-gioco' e libri sul gioco illustrati del Rinascimento*; Cavagna, Anna Giulia: *Il libro a stampa*; Fumagalli, Edoardo: *Tra descrizione e rappresentazione*; Cappello, Sergio: *L'enigma antiquario nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, p. 435-448; Cosentino, Paola: *Firenze fra sperimentalismo tragico e "prima maniera" pittorica*; Patey, Caroline: *Immagini in camuffa*; Ceccarelli Pellegrino, Alba: *La gravure "ancilla comoediae"*; Lentzen, Manfred: *Ilaria del Carretto nella poesia e nelle arti figurative*; Roccati, G. Matteo: *Metrica e prosodia nella classificazione delle arti tra medioevo e umanesimo in Francia*; Foffano, Tino: *Musica e grammatica a Castiglione Olona nel primo Quattrocento alla corte del cardinale Branda Castiglioni*; Benassi, Stefano: *L'umanesimo a Bologna*; Patetta, Luciano: *La celebrazione degli artisti e degli architetti negli scritti poetici e letterari del Rinascimento*; Ghisalberti, Alessandro: *Una nuova disciplina*; Laffranchi, Marco: *"La maggioranza delle arti" di Benedetto Varchi (1546)*; Borri, Giancarlo: *I Medici tra letteratura e "arte" del cambio*; Lavillatte, Bruno: *Place et fonction de l'image et du son dans la litterature hermetique de la Renaissance*; Fabrizio-Costa, Silvia: *Tra immagine e testo*; Walter, Hermann: *Le colonne di Ercole sul Reno*; Ternaux, Jean-Claude: *La "Parlante Peinture" dans Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné (livre V, les fers)*. Tra questi risultano di particolare importanza per l'argomento trattati le tesi proposte da Daniela Mauri e da Sergio Cappello.

²¹ Daniela Mauri, *Arte e scrittura in alcuni romanzi di Béroalde de Verville*, Venezia, 2000, pp. 91-103.

²² Sergio Cappello, *L'enigma antiquario nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna*, Venezia, 2000, pp. 435-448.

²³ Linden, Stanton J., *Emblems and alchemy*, Glasgow, 1998; Linden, Stanton J., *The alchemy reader: from Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Cambridge, 2003.

²⁴ Feliciano Benvenuti, *Polifilo a giudizio*, p.13; Maurizio Calvesi, *Parenti e discendenti di Francesco Colonna*, p. 17; April Oettinger, *The introduction to the Dreamer and the Dream in the Hypnerotomachia Poliphili*, p.31; Stefano Coltellacci, *Francesco Colonna, Andrea Marone e gli Estensi*, p. 47; Michela Fantato, *La biblioteca di un umanista veneto: Giovanni Aurelio Augurelli*, p. 65; Piero Scapecchi, *Alberto Pio e Aldo "Pio" Manuzio*, p. 89; Alessandro Scarsella, *Umanisti del polifilo*, p. 109; Ilaria Andreoli, *Polifilo in Francia: "le Songe" nell'arte francese*, p. 131; Giovanni Fazzini, *Charles Nodier e il Polifilo ovvero un "sogno" fatto a Venezia*, p. 149; Piero Scapecchi, *Griffo e Aldo*, p. 177; Silvia Urbini, *Francesco Colonna e gli umanisti bolognesi conferme per Bordon, illustratore del Polifilo*, p. 189; Ennio Sandal, *Per Andrea Torresano (a proposito di un libro recente)*, p. 201; Francesca Pitacco, *La repromissione di dote di Francesca Lucrezia Giunti e la bottega veneziana di Aldo Manuzio il giovane*, p. 217; Maria Wells, *La collezione di edizioni aldine alla Texas University*, p. 239; Pietro Verardo, *Il valore antiquario del Polifilo*, p. 245; Dino Casagrande, *Collezionisti di aldine*, p. 251; Dino Casagrande, *Il vuoto tipografico nella provincia veneta nella prima metà del '500*, p. 259; April Oettinger, *Some Remarks about Gardens and Architectural Dreamscape*, p. 267; Augusto Gentili, *Francesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili*, p. 27; Cristina Del Sal, *Segnalazioni bibliografiche sul Polifilo*, p. 283. Lo studioso più vicino all'argomento specifico di questa tesi è Ilaria Andreoli, il quale contributo è stato molto importante per delineare i fondamenti della redazione francese dell'opera.

9.6. Appendice

Recueil stéganographique contenant l'intelligence du frontispice de ce livre, di François Béroalde de Verville, contenuto ne Le Tableau des Riches Inventions Couvertes du voile des feintes Amoureuses, qui sont representees dans le Songe de Poliphile Desvoilees des ombres du Songe & subtilement exposees Par Béroalde à Paris. Chez Matthieu Guillemot, au Palais, en la gallerie des Prisonniers. Avec Privilege du Roy. 1600, Paris, 1600.

“Il n'est point des-agreable aux bons esprits de leur représenter ce qu'ils sçavent, & n'y a souhait qui sollicite tant le cœur que le desir de sçavoir: & pour ce nous vous raconte ons les fortunes passees, & quelles traverses nous sont survenues, cependant que nous avons esté transportez des elices de nos affections, tendantes à rassasier nostre cœur de science rofitable, afin que vous qui avez muny vostre ame de perfections, oyez joyeux de voir qu'il y en a qui suyvent vos alleures, conduisantes ux benedictions, & que ceux qui souspirent apres les rencontres Philosophiques ayent la fantasie allechee du parfait contentement.

Nos Druydes nous ont laissé par une heureuse cabale, un petit ayon de verité, laquelle est encores demeurée en l'ordre de la souve ance pratiquée en certain endroit. Ce qu'ayans entendu par le docte amuel, nous avanturasmes d'y aller, & sur tout pour l'amour de l'excellente Olocliree, qui est si belle que tousjours l'amour a triomphé ar ses yeux, aussi est-elle les amours d'Amour, qui trop de fois a oublié sa Psyché pour vivre en la recherche de ceste cy, & non afin de ommettre adultere, ains pour recognoistre és excez de perfection, e combien l'affection chaste est excellente au pris des desirs de cupi ité lascive. Ceste belle encor enfant emporte aisement les cœurs; jeu e, les ravit doucement, vieille les possede chastement, & tousjours udique satisfait les ames eslancees pour son occasion, mesmes absente les espoinçonne de vehemens desirs de la veoir, presente les consume heureusement, dedaigneuse les a tousjours amiablement consolez, & favorable les a totalement colloquez au souverain degré de par aite beatitude. Jamais n'a causé de jalousie entre ceux qui l'ont recherche, ains plustost les esmouvant par l'impression de justes & fideles ensees de dilection, les rend unis en volonte à la recherche de ses bon es graces. Il se trouve une verité prophetisee de la bouche mesme du age oracle, & gravee en un jasje meridional qu'on void en sa demeure, auquel sont ces paroles, Olocliree, objet universel d'amour, remplissant le onde de son nom, aura tant d'excellences, que mesmes apres qu'elle sera ravie aux ortels, encor en sera bien aimee, tellement que plusieurs viendront en ceste grotte, our au moins avoir l'heur de respirer l'air, auquel vivoit en passant ce miracle de ature & merveille du Monde.

Or nos ames passionnees pour son sujet, sprises au rapport de ce sage vieillard venerable de presence, verita le en discours, & profitable de conversation, nous deliberasmes 'aller visiter le lieu où les destinees avoyent tant colloqué d'abonances parfaites. Ce lieu est justement en la temperature parfaite de e globe inferieur (ainsi nommons nous la terre, encor qu'elle se roule mpetueusement autour du Soleil qui l'assaisonne selon les rencontres e ses chaleurs) & se rencontre cet habi-

tacle sous le plus heureux climat de ce monde, à l'endroit qui reçoit en tout ordre tous les précieux ons du Ciel, & fut établi au temps mesme que les accords des astres irent une partie de siecle semblable à l'aage doré. Estans entrez en ce ainct Tabernacle, je pense que ce fut la joye d'obtenir nos desirs, ous esumes les sens remplis d'une excellence qui n'est à comparer à ucune delectation commune, & n'avions plus autre soin que cette rencontre, aussi nostre souvenance se regloit à la verité qui nous fait juger ue les humains ont de la memoire, mais bien peu au regard de leurs sperances, voici le point qu'il faut dire vray, aussi pour en juger exactement & selon que la verité, dont nous sommes sectateurs, veut que ostre innocence le declare, je ne sçay bonnement quel estoit l'in tant de cette delectation possible, & pour en oster toute diversité: qui eut en faire douter, ce fut à l'heure que les delices du songe se figurent, c'est où je me pretens pour m'accommoder de felicité, dautant que a moins mal'heureuse partie de nostre vie est celle qui est employee u dormir necessaire, qui est l'image ou idee parfaite des douceurs de a douceur mesme, que si durant les termes de ce benin repos on entre n quelques difficiles visions, & que l'ame soit violentee par fascheuses pprehensions, on se peut facilement retirer, si que secoüant ce mauvais soin, on se reintegre en la bonté de son plus coy relasche, & si d'a anture aussi comme c'est le plus commun à cause que nature appete out contentement, l'esprit est doucement enveloppé des agreables mbrages des douceurs oportunes de fantaisies prosperes & commodement soulageantes les coeurs, on sy esgaye, on s'y plonge & s'y retenant mignonement on demeure en cet aise le plus que l'on peut, fin de savourer longuement le plaisir delicieux qui se perçoit en telle elicité.

Mais avant que passer outre, il faut que j'evacue mes concetions, & donne air à ce feu qui fait bouillir mon ame en mon coeur. i je sçavois que quelque profane osat estendre sa main detestable sur e volume pour le manier, ou que quelque indigne savañça pour le ueilletter, que quelque arrogant superstitieux engloutissant de la re utation des belles ames, en tirat un petit de plaisir, ou que le malin pectateur des benefices souverains avec envie y cerchast le bien qui 'appartient qu'aux coeurs d'amour, je briserois la plume qui trace tant e revolutions de beaux mysteres, je voudrois en m'oubliant retrancher toute la memoire qu'il y a de se représenter le contentement qui e pratique à voiler mignonement avec les toiles de belles fixions, e qui est rare, & seul expedient à sçavoir pour s'éslever sur tout ce qui st de vertueux, & me frustrant moy mesme de la vie de ma vie, je 'abstiendrois de traiter avec plaisir les fructueux appasts qui attirent ux voluptez sacrees. Il en adviendra pourtant selon l'ordonnance du rand Maistre.

ESTANS parvenus au sacré parvis, & addressans les tours de nos eux sur les merveilles du lieu, il se presenta à nous une Nymphe si elle, que je croy qu'elle est l'archetype de beauté, & l'idee formelle ur laquelle nature moule les souverains artifices de ses ouvrages, l'es ahissement me fit asseoir le pied ainsi que si j'eusse esté quelque figure e bronze baulancee à l'antique sur le piedestal, & demeurant arresté e la consideré, pource que jamais objet n'avoit remply tant à gré la apacité de ma veuë, que cestuycy. Ceste belle ne se figura point à ous en ceste façon relevee, qui est costumiere à plusieurs de nos ames, lesquelles prennent plus de plaisir & s'estiment avoir meilleure grace de s'accommoder de presumption, que se

façonner modestement d'humilité. D'une façon sans artifice, & comme despoillée de toute estrange intention, elle se manifesta en ceste rencontre avec l'aifveté desirable qui contente les esprits d'affection. Si cecy est songe, songe bien heureux, je te rapporte au plus beau des songes, & si tu stois quelque substance divine, je t'appendrois un tableau ou autre esirable offrande en recognoissance de tes faveurs. Mais ne seroit ce oint encor mieux, ne seroit ce point une verité rapportee naïvement s proportions d'une essence toute parfaitement agreable? Car je me epresente encor ses beaux yeux, vives estincelles d'affections produisantes des desirs infinis, je remets au terme equitable de ma veuë este belle bouche qui proferoit tant d'oracles, & repassant sur toutes es rencontres de ce geste tant beau, j'imprime en mon coeur la mesme façon de celle qui à jamais aura tout pouvoir sur mes volontez. Ce 'estoit point la belle Ocloliree, ainsi qu'elle le nous declara, bien stoit elle sa chere amie l'excellente Nephes fille du grand Archee, elle mesme qui converse avec Ocloliree, & qui peut la faire veoir aux ideles amans de ses beautez.

Parvenus jusques aux premiers degrez u Perron qui conduit au conclave interieur, elle nous entretenant de plusieurs propos qu'elle continuoit au fil de ceux dont elle nous avoit oucement receus, nous mena en la sale, nous disant ainsi: Il faut ien que vos bonnes destinees vous ayent preparez à meilleures fortunes que le commun, m'ayant rencontrée pour estre receus avec pri auté de doux accez, & familières paroles, que n'eussiez trouvez une autre fois, pource que nos servantes assez rudes & presumptueuses, 'eussent pas eu esgard à l'honneur qu'il faut communiquer aux sages urieux, & si y a il bien d'avantage, c'est que vous devez vous prevaloir de beaucoup d'heur d'avoir trouvé cet endroit presque incogneu u monde. Je recognoy que le souverain Archee mon pere vous y a cconduits, apres vous avoir introduits aux sentiers legitimes, qui ont trouver la voye de parvenir en cet antre desirable. Et à dire vray, l n'est pas aisé de s'y rencontrer tant à propos, quelque peine que l'on employe. Aussi veritablement ayant propices les volontez de mon ere, ausquelles je consens pour les observer exactement, je ne vous ommuniquerois rien sans ceste bonne aventure pour vous. Or sachez ue mon pere seul m'a toute donnee l'intelligence que je vous veux ommuniquer, & nul ne peut avoir accez aux saints limites du grand ecret, que par le moyen de la tradition ordinaire, laquelle maintenant est retenuë ainsi qu'attachee à la langue du sage Oboel, qui au our-d'huy a son habitation fort esloignee des contrees où se trouvent esquelles abordent les curieux. Il se tient caché es tortueux antres e la grotte de LITIE, & n'est pas aisé de le pouvoir aborder, & prin ipalement en l'humeur que je sçay qu'il est, estant pressé du regret u'il a que la malice regne tant au monde, qu'elle y a plus de credit & 'autorité que la bonté, laquelle jadis estoit la nourrice des beaux oeurs, qui s'entretenoyent d'occupations legitimes. Pour ceste cause e considere un malheur qui tout esbranlé est prest de choir, & causer n dommage trop prejudiciable, c'est que si Oboel s'opiniastre en sa esastreuse opinion, ainsi qu'il y a apparence qu'il le fera, ceste belle hesne de cabale seroit rompue au detriment des bonnes intentions. e que prevoyant le grand Archee, qui a pitié des ames benignes, y remedié, afin que par le moyen d'un nouveau chesnon elle demeurast encores pour le soulagement & consolation des courages fideles. ceste cause il m'a permis de le surprendre tandis qu'il dormoit, & de avir sa memoire, laquelle j'ay extraicte de luy mesme, & y

ay leu omme en un tableau toute sa doctrine & souvenance, en ce qui est es affaires de l'excellente Olocliree, qui est, comme je le sçay, ô cher llié, l'unique de vos affections, j'ay donc appliqué ceste memoire à on intelligence, laquelle ayant receu l'entiere impression de ce qui st en ceste abondante memoire, je l'ay remise en sa place avant le de ez de son sommeil. Voila comment il y a moyen de restituer ce qui 'en alloit perdu, car il eut esteint avec sa vie ce qu'il avoit de science, aquelle possible n'eust peu jamais estre retiree des replis où l'oublie 'eust paravanture eternellement enveloppee. Parvenus jusques aux premiers degrez u perron qui conduit au conclave interieur, elle nous entretenant de lusieurs propos qu'elle continuoît au fil de ceux dont elle nous avoit oucement receus, nous mena en la sale, nous disant ainsi: Il faut ien que vos bonnes destinees vous ayent preparez à meilleures fortunes que le commun, m'ayant rencontrée pour estre receus avec privauté de doux accez, & familiares paroles, que n'eussiez trouvees une utre fois, pource que nos servantes assez rudes & presumptueuses, 'eussent pas eu esgard à l'honneur qu'il faut communiquer aux sages urieux, & si y a il bien d'avantage, c'est que vous devez vous prevaloir de beaucoup d'heur d'avoir trouvé cet endroit presque inconnu u monde. Je recognoy que le souverain Archee mon pere vous y a cconduits, apres vous avoir introduits aux sentiers legitimes, qui ont trouver la voye de parvenir en cet antre desirable. Et à dire vray, l n'est pas aisé de s'y rencontrer tant à propos, quelque peine que l'on employe. Aussi veritablement ayant propices les volonte de mon ere, ausquelles je consens pour les observer exactement, je ne vous ommuniquerois rien sans ceste bonne aventure pour vous. Or sachez ue mon pere seul m'a toute donnee l'intelligence que je vous veux ommuniquer, & nul ne peut avoir accez aux saints limites du grand eret, que par le moyen de la tradition ordinaire, laquelle mainte ant est retenuë ainsi qu'attachee à la langue du sage Oboel, qui aujourd'huy a son habitation fort esloignee des contrees où se trouvent esquelles abordent les curieux. Il se tient caché és tortueux antres e la grotte de LITIE, & n'est pas aisé de le pouvoir aborder, & prin-ipalement en l'humeur que je sçay qu'il est, estant pressé du regret u'il a que la malice regne tant au monde, qu'elle y a plus de credit & 'autorité que la bonté, laquelle jadis estoit la nourrice des beaux oeurs, qui s'entretenoyent d'occupations legitimes. Pour ceste cause e considere un malheur qui tout esbranlé est prest de choir, & causer n dommage trop prejudiciable, c'est que si Oboel s'opiniastre en sa esastreuse opinion, ainsi qu'il y a apparence qu'il le fera, ceste belle hesne de cabale seroit rompue au detriment des bonnes intentions. e que prevoyant le grand Archee, qui a pitié des ames benignes, y remedié, afin que par le moyen d'un nouveau cheson elle demeurast encores pour le soulagement & consolation des courages fideles. ceste cause il m'a permis de le surprendre tandis qu'il dormoit, & de avir sa memoire, laquelle j'ay extraicte de luy mesme, & y ay leu omme en un tableau toute sa doctrine & souvenance, en ce qui est es affaires de l'excellente Olocliree, qui est, comme je le sçay, ô cher llié, l'unique de vos affections, j'ay donc appliqué ceste memoire à on intelligence, laquelle ayant receu l'entiere impression de ce qui st en ceste abondante memoire, je l'ay remise en sa place avant le decez de son sommeil. Voila comment il y a moyen de restituer ce qui 'en alloit perdu, car il eut esteint avec sa vie ce qu'il avoit de science, aquelle possible n'eust peu jamais

estre retiree des replis où l'oubli 'eust paravanture eternellement enveloppee.

Nous ayant fait ce salutai e discours, elle nous mena plus avant au Palais de Prudence, & nous it voir plusieurs symboles des mysteres plus admirez par les laborieux, qui jour & nuit souspirent après les douceurs philosophiques: ant pour la memoire eternelle deuë au pere des sages, que pour atti er les coeurs capables d'instruction. Les figures que nous vismes avoyent esté conservees, suivant le statut des premiers Docteurs. Au osté gauche est la figure du Patriarche, qui premier des mortels pra iqua les occultes rencontres de la science de perfection, l'apparence ue nous en deduirons sera possible la suite & progresz des mesmes subjects veritables que nous avons à proposer. Le siege de ce grand Philosophe estoit representé d'un beau marbre elabouré à la Mosaique, & acheté d'or musaique, dont Jupiter Roy de Crete fut jadis inventeur. ous le verrons selon tout son dessein en l'hermitage de la Pucelle, si ieu nous fait la grace que nous vous y conduisions. Là dedans residoit paisiblement l'image venerable d'un beau vieillard, ayant la barbe ralongee à la Nazarienne, le reste se suivoit tant en lineamens que race, de sa bouche partoit un croissant, duquel les cornes s'appointissoyent vers le Ciel, au bas & entre ses pieds nous remarquasmes la fiure du Soleil. Sa robbe est deçà & delà estenduë selon la majesté des raps qui servent d'ornement à sa magnificence. Ceste representation ient entre ses bras sur ses genoux le livre de gloire, semé de flammes de larmes, dont tout le livre est escrit, & tels elements sont les deux xactes intelligences contenans les deux hieroglyphiques desseins du ainceau fatal, qui naturellement est produit de deux substances. Ce ystere nous rendit attentifs à rechercher où estoit l'ouverture du volume, qui veritablement en ce lieu estoit un vray livre non pourtrait, ins tel qu'il est seul desirable. Il estoit attaché au col de la figure pendant d'une chesne formee de la vraye lame doree de la terre feuillée es sages, ce qui nous incita d'avantage à ce premier desir, est un des rincipaux Sophismes des anciennes, dont nous apprismes un peu, on pourtant pour estre encor esclarcis de la verité, mais pour sçavoir ue c'est proprement que tels Sophismes, qui par la bonne Nephes ous furent interpretez, Mensonges veritables ou veritez mensongeres, & dautant que nous estions attentifs sur ces larmes & flames, que ous ne pouvions bien comprendre, elle nous dit ceste parabole: ui quelque fois a veu changer la goutte de mastic, & la pressant en aire sortir une larme limpide, qu'il prenne garde & il verra au temps refix de la douce pressure du feu issir du sujet philosophic, une substance pareille: car aussi tost que sa noirceur violette sera pour la seconde fois excitee, il s'en suscitera comme une goutte ou fleur ou flame u perle, ou autre similitude de pierre precieuse, laquelle sera diversifiee jusques à ce qu'elle coule en blancheur tres claire, qui puis apres era susceptible de se vestir de l'honneur des beaux rubis, & pierres therees, qui sont le vray feu de l'ame & lumiere des Philosophes. Elle voit encor ces beaux mots sur ses belles levres, que le grand serpent rthomandre s'eslança de son eau, & excitant un grand bruit nous attirà à le considerer, il s'esbattoit dans ses vagues courantes, où nous e voyons flottant és ondes, & donnant de grandes secousses, avec ses isles de flames il mesloit diversement les qualitez contraires, où nous onsiderions avec plaisir le soulas qu'il prenoit à deduire sa langue de eu dans les eaux, un objet seul sembloit devoir suffir, pourautant que ostre racine est unique, mais les accidens estans en grand nombre, &

uis ayans l'heur & la commodité de voir d'avantage, c'eust esté pecher criminellement de n'user pas d'une si bonne fortune, & tesmoignage de vouloir croupir en ignorance de refuser à nos yeux tant de elices qui s'offroyent en ce Palais. Et puis qu'il nous convenoit faire n amas entier de tout ce qui se pouvoit presenter, & le laisser cueillir à 'esprit qui en est capable, nous retraçasmes tous les lieux & endroits où il y avoit des raretez.

Au front de la sale estoit contrebas le vray naïf juste prototype du veritable Chaos, dont depend le sujet de nos esperances, là estoient rapportees les terres jettees deçà & delà indifferemment & sans art parmy les eaux coulantes ores en vagues, & ores di tillantes en gouttes dans les airs, non bien distinguez des feux portez ar tout à l'avanture dans ce meslange non meslé, confus en l'ordre e sa proportion sans symmetrie. Dans ceste confusion distincte stoyent toutes les planetes, la Lune vers l'Orient, Mercure au Se tentrion, le Soleil estoit en l'Occident, avec la plupart des autres, ui s'inclinoyent en ceste bande. On y voyoit Venus se roulant au idy. Mars se plaçoit entre le Soleil & Mercure. Et au dessous du So eil se manifestoit Mercure, & Jupiter avoit son intention plus occi entale, & combien qu'en apparences ce feussent les planetes, toutesfois il n'y avoit rien du tout d'elles que leurs seules puissances ou mes, qui sont les vertus occultes qui doivent estre manifestees par les perations. Au milieu du Chaos est un petit globe heureusement distingué, qui est l'endroit eminent du rapport de tout ce qui est utile à este recherche. Ce petit lieu plus capable que tout l'entier, ceste partie comprenant son tout, cet accessoire plus abundant que son principal, ouvrant le poinct de ses thresors fait apparostre les deux substances qui ne sont qu'une unique, dont la forme Mercurielle est en goutte ou larme, & la sulfuree en flame.

De ces deux se mesle l'unique parfait, le simple abundant, le composé sans parties, le seul impartible ogneu des sages, duquel sort le Rainceau du Destin, qui s'estend uniment jusques dehors le Chaos, depuis lequel il s'avance sans desordre usques à la fin legitime, & ce suivant sa belle union d'unité qui surpasse toute egalité de tout autre ouvrage desirable: ceste branche de erfection sortant des monumens du Chaos est costoyé de la chaleur u feu continuel, qui par la vigueur de sa bonne flame toute abundant en chaleur exquise, nourrie d'abondance humide, causé par l'antiperistase e son effect nourrissant & occulte vertu, fait naistre un bel rbre qui s'esleve assez haut, & plus trois fois que ne s'eslevent les flames qui se nourrissent en son pied au pris que ses feux s'alongent. Le emon Armostose survient qui coupe les branches meures & les ait tomber au feu pour le continuer & le nourrir de sa permanente ubstance desirable, & ce jusques à ce que l'on y ait alumé le flambe au é qui conduira les amans en l'allee obscure, qui meine en la residen e de la belle Olocliree. Au delà du feu est le Duel des deux serpens ntiques nouvellement nez & si bien nourris que desja ils sont tous arfaits & tant pleins de force & de courage, que le glissant ne voulant eder à l'aislé, ny luy à l'autre, ils se joignent en bataille cruelle. Ma icieux furent ceux qui nous proposerent jadis qu'ils sentrengloutissoyent, l'un ravissant avec la gueule la queuë de l'autre, & qu'ainsi utuellement ils se faisoient mourir: car nous avons veu en la vraye igure, & paraventure qu'elle est la verité sur laquelle a esté projectté out autre discours de ces serpens, & avons cogneu qu'ils s'entr'etrangent, & l'un & l'autre se fierent si vive-

ment de la queuë, la nouant de age à l'autre, qu'ils s'esteignent, le volant ayant estendu ses aisles sur erre pour recevoir leurs corps qui seront unis dans icelles en leur putrefaction, de laquelle ils doivent ressortir non deux, mais un ainsi u'ils sont nez d'une mere en mesme instant, & ce renaissance sera la ure substance qui se filant dans le Rainceau par le sang du Lion de embré, y antera l'arbre duquel sourdra le vermisseau dont sera pro uit le Phoenix, lequel croissant parfaitement deviendra plus grand ue son nid, & plus estendu que l'arbre, auquel defaut une complexion d'ame laquelle est au Phoenix, informee & informante, le Phoe ix estend ses aisles sur toute felicité, & croist par les heures en sa per ection, lesquelles heures luy sont determinees par l'animal nourri en emphis, qui unique en nature laisse couler ses eaux de deux en deux e nos heures, qui sont les heureux termes comprenans ceux des sages. Le parfait oiseau devenu rare, parce qu'il est de pures qualitez, eut voler au Ciel dans les planetes, & mesmes s'esbatre au centre de a terre, & luy appartient une belle grandeur de force, c'est qu'estant nique, il est luy seul autant fort que tous les oiseaux d'une espece qui eroient chacun grands de mesme grandeur, & pour ce facilement il ient entre ses serres en la main gauche une magnifique corne d'abondance, dont pour symbole de bonheur il eschappe une rose fleurie, ui s'espanouit en feuilles odorantes desquelles l'une tombe sur une ieille souche, de laquelle par son vif attouchement & faculté gene ante, il naist un petit brin qui devient une mollette branche, de laquelle il degoutte une larme qui se transforme en la fontaine de Jouvence, sur laquelle preside Janus devenu enfant, ainsi qu'il nous pa oist ayant deux faces de populos, joint inseparablement au haut de la ointe du tuyau de la fontaine. Icy est un des buts parfaits de felicité, cy est le commencement du repos apres les terribles labeurs que l'on soufferts. Car qui pourra recouvrir une fleurette de ces fleurs, il en irera des fruits abondans, & aura le gage sacré & les saintes arres qu'il aut offrir à Olocliree pour participer à ses bonnes graces. Qui goutte a de la liqueur de ceste fontaine sera assuree de pouvoir supporter outes les peines ardantes, où il se faut endurcir suivant les traces d'amour, & qui de l'humeur ardente de ceste goutte pourra exciter la vie flame qui en esclatte par fois comme un éclair, il en pourra allumer on flambeau qui le conduira dans le secret cabinet où se reçoit le contentement de la jouissance heur reuse d'Olocliree.

NOUS allions tousjours en avant devorans avec les yeux gloutons out ce qui avoit apparence de beauté, ou similitude cachant les secrets, quand la belle Nephes, ma douce soeur (d'alliance & de fait come elle me le declara lors que nous fusmes seuls) nous vint interrom re, en quoy elle me fit une manifeste demonstration de la verité de ostre parentage, qui ne peut mentir. Ainsi nous devissant avec une elle sorte d'artifice, donna à chacun quelque maniere de sujet d'oc upation, si qu'il nous fut aisé de nous separer de la troupe, parquoy yans traversé un petit portique qui ne fut apperceu aucunement des utres, qui nous allerent cherchant errant par cy par là dans cet antre, ù infinis plaisirs leur faisoient presque oublier nostre absence, nous ntrasmes en la court interieure toute repolie de verre, par en lac & és nvirons, je suyvois mes intentions avançant ma veuë partout, que oudain je vy sortir du costé d'Orient une apparence magnifique 'homme venerable en grandeur, & excellent en forme, je fremis un eu, toutesfois avec aise, dautant

que ce que je voyois estoit agreable, & le bien de mon coeur me faisoit doucement fourmiller l'ame en e suspens. Ma bonne Nephes m'informa de ce que j'appercevois, 'est ce me dit elle le notable & grand PHECEL Philosophique qui ient avec congé du grand Archee, pour vous instruire & informer des esirs de vostre coeur. Si vous eussiez tenté ceste aventure sans vous ommuniquer à tant de personnes, il y a long temps que vous en eussiez esté esclarci. Mais ô simple en affections, où est ce que vous avez pprins que la pratique amoureuse se doit hazarder en bande? ne çavez vous point qu'amour estant unique il veut des sujets qui n'ayent ntenctions qu'à eux mesmes? voila, il falloit pour avoir bonne rencon re se tenir à part soy, cy apres à vostre espreuve les autres seront insti uez, le temps s'est escoulé & vous estes demeuré sans bonne resolu ion, jusques à ceste heure, encores pauvre vous ne me pouviez en endre, vous mouriez d'envie d'amener avec vous les autres, & ne 'en est gueres fallu que je n'aye esté contrainte de vous abandonner u vain plaisir que vous preniez d'estre avec eux, pour faire mine que ous sçaviez bien estre amant: que cela ne soit jamais, ains plustost dés este heure soyez unique à vous, alors les secrets vous courront à force, pource qu'ils n'ayent point le vent: les honneurs du monde leur ont profanation, & les fruits de nos amours sont honteux de la pre ence du commun qui est profane pour la plus part: voulez vous que e qui est unique soit à d'autres qu'au coeur unique? Par cecy plusieurs, oire tous les coeurs sages entendront, s'ils sont capables des benefices u Ciel. L'espouvantement que m'avoit causé ce spectre à l'impourveu, ne toucha point tant mon coeur que ceste remonstrance, par laquelle je fu comme retiré de l'assommement d'un dormir oiseux que la onte de tristesse peut causer, je ne sçavois si ce discours estoit une sen- ence pour me rejeter de mes pretentions, & presque j'abandonné on courage pour le laisser couler indignement, sans que je me souvins que l'amour exerce diversement les coeurs qui ont de l'assurance, & que mesprisant les degenez il ne profite qu'aux vaillans, je ourné tout à bien, m'assurant que ma bonne Nephes me remonstroit pour m'instruire & non pour m'estranger. Adonc m'approchant u grand Phecel je sentis un peu d'emotion craintive de ce simula hre d'espouvantal, toutesfois je me resolu me resouenant qu'autres fois j'avois appris qu'il ne s'accommodoit qu'avec ceux qui le cognoisoient, & ne familiarise qu'à ceux qui le sçavent pratiquer de belle grace. Et pour estre de ceux là je le consideré de profile, & sa face me embla tant austere, que si je ne me fusse recueilly en moy mesme our vaincre la disgrace qui me pressoit de peur & defiance, je me eusse tant envelopé d'esbahissement que j'eusse perdu le desir de pas er outre. Je le regardé de tiers point, & je trouvé son visage n'estre que enaces d'incommodité, presentations d'ennuis, & pertes d'esperances. A la fin le voyant je l'appercevu de front, & lors les espouvantemens sortans de mon ame, auparavant estonnee, j'eu le loisir & occa ion d'observer sa grace, ses proportions, son air, & tout ce qu'il avoit e remarquable, & je le recogneu d'un front serain, & d'un geste si racieux, que je fu beaucoup plus assuré que je n'avois esté en peine u paravant sa rencontre, ce qui me fut un avantageux presage de prosperité, une heureuse assurance de consolation, & une seure certitu e de felicité constante. Adonc me trouvant pour estre si bien avec le rince des imaginations, je me rendis attentif à le remarquer & à ouir es maximes qu'il proferoit, & comme en haste, dautant qu'il ne veut as long temps se communiquer,

estimant indigne à sa grandeur d'estre proluxe en discours & trop approchant de la profanation d'en avancer un petit plus que mediocrement peu; en parlant avec grace il me oucha la main, comme me voulant dire que je feusse le bien venu, & me aissa avec la debonnaire Nephes, qui en ceste efficace de prosperité, e promit de me rendre content sur tous les amans serveurs d'Olocliree, nom que je ne puis proferer qu'avec toute reverence. C'est à eux là de se resjouir qui sont bien nais, & ont l'estat de felicité pour scendant de leur naissance. Le grand Phecel s'estant retiré dans sa oute, Nephes me raconta plusieurs merveilles du lieu, de l'ordon ance de ce qui s'y pratique, & de ce qui est permis d'en rapporter. Il 'est advis que je voy encor ce precieux mouvement de ce coural des oint, par lequel si beaux airs se recueilloyent en formes distinguees, ce plaisir fut tant naïf que je me persuade estre au mesme instant que e l'oyois & voyois discourir ainsi.

Le Ciel qui est juste, nous rendant out au pris du labeur, ne veut pas que les belles ames soyent incessamment frustrees des fruits de leurs travaux, & pour ce permettant que 'amour imprime ses forces és beaux coeurs, il fait que les objets desirables ont un resentiment des passions excitees à leur occasion, & ourtant nostre belle Olocliree n'est pas moins desireuse d'estre recerchee que ses fideles amans sont passionnez pour elle, s'il en estoit utrement, elle feroit tort à sa beauté, qui est le plus bel objet des cou ages d'affection. Elle prend plaisir d'estre aymee, & tout ce qu'elle a e desirs s'incline à la douce solcitude des parfaits amants, mais elle 'en veut admettre que celuy qui sçait juger de ce qui est parfaitement mour legitime. Et pour ce la puissance intellective animant l'ange resident de ses affections, a mis és ames curieuses toutes pures intentions d'amour, ausquelles tout coeur de desirs se reduit pour tous sub ets. Parquoy ainsi qu'il est evident tous les sages ont pratiqué les scien es sous l'ombre des plus beaux replis d'amour. L'amour a esté & est ncor le gracieux pinceau qui a tracé ce qui est rare & destiné, tant entre les puissances superieures que les inferieures, & ce qui est de leur ubjet. Voila pourquoy le Chaos de nostre ordonnance est appuyé sur e tige de Myrthe, qui est le symbole d'amour, & comme l'amour s'es and heureusement par tout, on void icy le Myrthe rejettant en infinies branches de tous costez de ce lieu, & ce tige ainsi dilaté, demonstre que toute nostre diligence ne pretend qu'à l'amour. Sçachez, oyez & entendez, & vous remarquerez prudemment que tous les lus specieux, magnifiques & bons mysteres, ont esté cachez & retra ez sous les beautez d'amour, car l'amour est l'ame heureuse de tout, l se void icy en vieil François un equivoque contenant la derivation 'amour, escrit en lettres capitales L'AME-HEUR comme si on entendoit que l'amour fut l'heur de l'ame, & qu'ainsi que les termes ont hangé, que jadis on disoit doulour pour douleur, qu'on avoit dit MEUR, & maintenant AMOUR, & puis pour juste intelligence de ce ui en est, l'amour de chacun est ce qu'il a de desirs plus intimes & ignons, & jouyr de ses amours est proprement abonder en la fruition des excellences esperees, non en effects qui cause tristesse par eur perception, ou danger par leur accomplissement, ou peché par eur rencontre, mais joye permanente en les trouvang, seurté accom lie les recevans, & gloire durable par leur evenement à leur fin legitime. Les profanes ont mis un voile sur les yeux d'amour, pource qu'ils 'osoyent jeter leur veuë vers ses divinitez, dont les rayons leur estoyent nsupportables, mais les sages qui vivent selon l'equi-

té, & se conduisent à l'air des sentences que la verité propose, le representent deban é, comme il est en son estat, que si quelques uns l'ont laissé avec ce andeau, ç'a esté pour en frustrer les indignes, de fait amour est frere e la lumiere, & sa vraye guide illuminant tout ce qui est capable de 'estre, & n'y a que ceux qui sont en misere d'ignorance, ausquels il est veugle, non que ce soit luy, ains eux qui pensent veoir, & ils n'ont oint d'yeux, ainsi qu'ont les esprits enfans de lumiere, que l'amour a conduisant par les sentiers de juste cognoissance, où si de fortune il avoit de l'obscurité, alors par la sincerité de ses operations magnifi ues, il oste toutes ombres & dissipe les difficultez qui destourneroyent es intentions: & veritablement aussi il est le flambeau des ames, & le alay chassant au vent les bourriers d'ignorance, parquoy l'ignorance en nostre sujet est une coulpe manifeste, & notable peché, pour este cause, afin que ne soyez du nombre de ceux qui se sont revoltez e l'ordre d'innocence, duquel sont tous vrays Philosophes, & par aits amans, je vous equiperay de maximes certaines, qui souvent ruminees en vostre coeur vous rendront capable de vos benites amours, de la jouissance de vostre objet, pour à quoy parvenir il n'y a qu'une oye en laquelle celuy qui s'y trouve rencontre toute felicité, comme stant l'unique vrayement bien heureux, & je suis triste d'ouir souvent ue plusieurs ausquels je voudrois bien aider, mes prisent mon conseil, bien qu'ils ayent une de mes soeurs pour conduite, & quelque fois oy mesme ou nostre grande universelle, ont toutesfois horreur de e sentier & dedaignent ce chemin, pource qu'il leur semble vulgaire, cause qu'il y a beaucoup de frequence aupres, mais advisez qu'il n'est hoisi que des plus accords, & que ceux qui s'en distrayent sont troublez d'imaginations, non qu'ils les ayent euës du grand Phedel, mais u trouble de leur ententement qui juge sans science. Or mon frere roy moy je te prie, que ce qui est facile est le plus beau. Les secrets envelopez en des retours dificiles, & que l'on entortille d'artifices d'apparentes excellences sont à dire vray si secrets qu'ils le sont eternellement, & de telle sorte que jamais on ne les descouvre, & la cognoissance de ce qu'ils supposent demeure si secrettement morte dans tels abyrrines, qu'aucun n'en est esclarci: avisez que les difficultez n'apportent que troubles, les diversitez corrompent l'existence unique de a verité, qui est simple & facile à ceux qui la cognoissent, mais infini ent loin de ceux là qui l'ignorent, le plus petit & abject artifice pra iqué par le plus ignorant des artisans, est extremement difficile à ce uy qui ne le sçait point, mesmes les sages admirent des vetilles mesprisees par les moindres, si cela se void continuellement, & que sera ce onc de ce qui de nostre sujet tant de fois admirable, utile & necessaire? Il est certain que Dieu n'a point donné l'affection de science pour aire entrer l'esprit en troubles & perplexitez, mais l'esprit humain s'efiant de la grace du souverain, va iniquement se profiler sans cau e és sujets où il devroit avec patience & humilité s'entremettre pour lorfier son facteur, ce que n'estant pas, ains se poussant souvent par esirs impetueux pour causes illegitimes, il advient par efficace d'er eur que l'on tresbuche au gouffre des vanitez, pource que l'on a volontairement bronché contre l'escot de presumption. Or le Saint ayant onné la science pour rendre l'esprit net par les evenemens, il en communique aux siens les principes pour establir leur ame en parfaite habitude, & pour ce faire il octroye l'organe des organes mondains, non tous, ains à ceux qui par l'heureuse rencontre des effects de sapience arrivent à ce point

desirable. Mais tous yeux ne sont pas capables de eoir ce beau secret, qui n'a pour but defini que la perfection. Et cer es ainsi Dieu n'a point donné l'affection de science pour mettre l'es rit en troubles & diversitez de brouillemens, ains plustost pour le endre clair & susceptible de toutes formes agreables & justes, & les ffects qu'il en permet aux bonnes ames, sont pour les establir en leur eilleure subsistence, pour à quoy parvenir il faut proceder par moyens roits & parfaits. Tenez pour constante resolution que la perfection e se cognoist pas par un ordre contraint, amenant à quelque but forcé par des involutions intolerables, ains par la necessaire & legitime, aquelle est equitable, parquoy il ne faut rien ruiner pour establir, en ien gaster l'excellent pour le restituer, pour autant qu'il n'est pas raisonnable de troubler pour esclarir, de tuer pour vivifier, de gour ander pour apprivoiser: il convient developper pour trouver, exciter pour susciter, & du moins en apparence faire soudre le plus en veri é, ce n'est pas le fruit qu'il est question de desoler, mais s'il se peut di e c'est la semence qu'il faut agiter & faire corrompre, à ce qu'elle se eve apres en fruits trop plus desirables qu'elle ne sembloit. Si donc ous avez envie d'accomplir fidelement le desir de vostre affection effectuant, considerez les substances parfaites & celles qui tendent à erfecion, celles que le mouvement n'altere point, & celles qui sont lterables, mesmes en un moment, & faites election de ce qui est en uissance alterable de ceste nature qui requiert d'estre meuë, pour stre tiree hors de sa privation manifeste, de ce qu'elle monstre desi er, avec toute apparence. Que cecy vous soit un signacle en l'ame, fin que vous ne soyez trouvé defectueux devant les yeux d'Olocliree, qui ne fait estat que des esprits accomplis, & puis qu'elle est le eul point de vos desirs, qu'elle est l'unique de vostre coeur, ayez ce oeur assez plein de valeur, pour entendre & pratiquer. Ne pensez pas ller à elle pour estre conduit par elle à sa propre jouissance, entendez 'où elle est, & de là vous pourrez trouver le moyen d'aller à elle, & 'elle vous parviendrez au point plus excellent. Et bien qu'elle soit ce ui est l'unique excellence, si ne l'est elle cogneuë que par le Roy qui aistra d'elle & par la belle Royne dont aussi elle sera mere, si on y et peine. Elle est veritablement leur mere dautant[sic] qu'elle est leur me & forme parfaite en deux de ses termes, car si tost qu'elle est au ommencement de son adolescence, elle peut estre mere de la Roy e, puis estant venue en aage parfait, & qu'elle est en la verité de sa lus grande beauté, elle pourra faire naistre le Roy qui est le petit Roy u monde. Or donc ques pour arriver à ce Grand Bien, passez par chez a mere d'Olocliree, pour voir son essence premiere; & vous advisez 'un point notable: les enfans qui sont beaux au commencement, esquels la beauté est tant loüee, ne sont rien en fin, ceste beauté deschet, & perit, & finalement ne sont plus que figures de laideur, il en st autrement d'Olocliree, sa naissance premiere est laide, elle n'a que es traits grossiers de ce qu'elle doit estre, mais si on l'excite & nourrist e l'exterieur agent qui amplifie l'interieur, elle s'embellira de temps à emps, jusques à ce qu'elle soit belle en toute extremité. Si ceste essen e vous est une fois cogneue, vous sçaurez qu'elle se parfait sans rien iviser, car jamais nature n'y pretend actuellement, ains formellement, separant le laid pour adjoindre le beau, pour diminuer le desplaisant, afin d'augmenter l'agreable, conservant le tout & multipliant a vertu, pour l'effect de quoy rien n'est desjoint, rien n'est parti ny separé, bien qu'effacé, & de fait les accidens ne sont point separez, ais effa-

cez, dautant[sic] qu'ils s'esvanouissent & ne diminuent en rien de a quantité, de laquelle ils auroyent esté parties s'ils avoient esté sepa ez, entant que separer signifie mettre à part & comme desjoindre, ce ui est à fuir, car par disjonction on deslie les liens spécifiques & naturels, lesquels jamais ne peuvent estre restituez ny d'autres mis en leur ieu. Ce qui est une fois tranché ne peut plus estre resoudé, pour devenir uni ainsy qu'auparavant, & ce qui est desjoint par nature ne peut stre compris en l'unité telle que nature fait par ses operations, d' au ant que la solution de continuité ne se restablit jamais en son estre remier, à cause du retranchement, depuis que scissure est faite, il n'y a lus de baume qui la repare quoy que quelques speculateurs plus abon ans en imaginations qu'en veritez, proposent le beurre, le fromage & le cler pouvoir estre remis en laict parfait, si est ce, ne leur deplaise, que cela est és impossibilitez de nature, ce qui est passé ne peut plus evenir, le fruit une fois meur ne peut plus reverdir, la cresse eschapee du corps qui la comprenoit ne retourne jamais se mesler és mini es parties dont elle est sortie, depuis que le foye a distingué és corps es substances qui se vont distribuant par tout, il n'y a plus moyen qu'elles redeviennent ce qu'elles estoient paravant leurs separations. Aussi dire vray separer où il n'est point besoin est faire injure à l'amour qui e demande qu'union. Voila pourquoy je vous advise que si vous estes idele amant d'Olocliree, que vous ayez souvenance des comparai ons que je vous ay proposees, afin que vous soyez discret en sa recherche, qui est selon l'unique rencontre de la verité, laquelle est une, & ui nous offre un unique sujet excitable par l'unique agissant en l'unique capable, au temps uniquement distingué de la premiere & unique distinction egale. Il n'y a rien tant celestemement destiné que les sujets d'amour, qui sont unis fidelement, partant soyez extremement iscret pour vostre bien, & ne pensez jamais de vouloir joindre Apaxe vec Olocliree, quoy qu'il semble que ce soit le devoir. Fuyez, fuyez este pensee, & remarquez qu'Olocliree sçait que son pere & sa mere e sont qu'elle mesme en puissance, unis immédiatement, parquoy lle fuyt ce que le Ciel a desuni, & que nature a fait separé. Ce qui ar nature est du tout separé, & mesmes à apparence est autre par sa di tinction, ne sera jamais conjoint absolument, ny meslé exactement. es substances divisees par nature ne peuvent estre conjointes, jus ues au profond ny concentriquement. Il y a un certain moment fatal & douce condition de rencontre qui joint les coeurs, lesquels doivent estre l'un à l'autre, que desja ils sont unis avant que leur separation oit estimee, si cela n'est, il n'y aura jamais paix entre ceux qui cuident 'assembler, & le contentement ne s'y trouvera point, dautant qu'il n'y que de la difficulté en la contrainte. Sur tout avisez de ne defaire ce ui est fait. Vous ne sçauriez faire tomber ny entrer nature en necessari é, autre que celle à laquelle elle est destinee, rien ne peut luy avenir ue ce qui luy est propre, joint que l'amour pere de convenance est si uste qu'il rejette tout ce qui n'est aucunement de ses convenances. Pour este cause sçachez que ce qui a esté uni du fidele lien de Nature & 'amour venant à estre violé, ou defait, ne peut plus estre restitué, le erment rompu puis racoustré n'est plus ceste fidelité premiere, c'est ait, on ne sçauroit rentrer les parties desjointes, aussi nul ne sçait la oudure de nature, parquoy ne se faut opiniastre à separer ce que Nature a conjoint, ny s'obstiner à unir ce que nature n'a point destiné l'un our our l'autre reciproquement, mais il faut conserver, mainte-

nir, aug- enter, agiter, & substantifier ce que l'amour, le Ciel, nature ou 'endelechic a conjoint, & multipliant le bien qui est au sujet, on aura e bien qui en est ordonné. Telle est la voye, & preparation qu'il faut enir, pour se rendre plaisant à la belle Olocliree, que si on n'observe es maximes, on n'aura jamais de part en elle, pourautant qu'elle a en bomination tout ce qui peut apporter du trouble és loyales sympathies.

Je vous prie bel Amy, s'il avenoit que ce qui nous a lié fut defait, ui le pourroit refaire, ou de nouveau l'establi en estre, pour nous nir de l'aliance qui est entre nous? Estans ainsi estrangers dans quel es nouvelles reiterations de commencemens retournerions nous our naistre de sujets qui fissent qu'en fin nous devissions ce que ous sommes? Ce qui est ne peut estre reduit à tel principe, qu'il puis e devenir pour estre ce qu'en puissance il n'y a moyen qu'il soit. Je vous ediray encor, pource qu'il le faut, à cause des deux aventures avenantes, & vous averti en ceste vigueur où vous estes, en laquelle si ous poursuyvez, possible serez vous satisfait, & pour vous assureur, avantage à cause du dernier & grand secret, que les accidens se peuvent effacer, & d'autres susciter, jamais l'accident n'est separé, mais ien la substance qui fait part du sujet. Il est vray qu'il y a des accidens ubstantiels qui sont separables, en quoy faut estre prudent, pource ue tels subsistent, & les purs accidens sont & peuvent estre esteints & issipez, & s'il se peut dire transmuez, en quoy l'amour est excellent, eu qu'il fait susciter ce qui n'estoit point, & par la vivacité de son feu ait devenir en excellence complete ce qui estoit simple & d'apparence de fort petite valeur, pour en fin estre l'excellent & la cause de ce ui est le prix de tout ce qui est sous le Soleil.

Et c'est ceste belle Olocliree desirable sur tout ce qui est desirable pour son abondante felicité. Or suyvz les delices de vostre desseïn, & si allant & venant par ce entier que je vous monstre entre ces deux petites roches, vous ne rouvez l'occasion de choisir proprement l'endroit de l'habitacle souhaité pour rencontrer la Belle de vos intentions, & n'estes assez instruit, revenez me trouver en mon tabernacle, & je vous monstrey es beaux miroirs, qui vous feront cognoistre les beaux traits de la elle, apres vous avoir guidez fidelement où elle reside en la patience e sa perfection. Pour cet effect attendant nostre autre communication, ayez vostre intelligence avisee, pour justement bander vostre ntion au precieux verre qui ne peut estre aneanti, à ce beau verre ue nature excite par le change que cause le principe de mouvement. e verre est le crystal des sages, il est toutes leurs pierres precieuses ui transmuent tout en leur propre perfection, c'est ce verre seul qui st infiniment humide & infiniment sec, & de telle nature qu'il s'unit vec tous sujets, s'il est fondu au verre fondu il le teint, avec le metal l fait le pareil, il penetre tout & mesme se fond és humeurs humaines, yant ingrez par tout pour rectifier toutes substances. Ce verre philosophic a pouvoir sur toutes natures, lesquelles il amene à sa nature, les ccomplissant de toutes perfections, & tels sont les amours d'Olocliree, & la grace de sa douce jouissance, où elle prend infiny plaisir, & e mirant en ses beaux miroirs, ordonne infinies delectations selon les especes que le grand Phecel y a determinees à la raison de tout ce que e saint Archee luy a permis de traiter. Ces miroirs vous seront le ymbole eternal de vos fidelitez, & l'unique guide de vos amour. Ces etits filamens de soye qui semblent filez par les

Nymphes d'amour, ont ces beaux fils de verre, sources admirables des magnifiques rameaux d'or, qui font ombre à l'entree de la tonnelle où repose l'amour, & à se retire nostre unique Olocliree. Soyez ferme, & vous souvenez, ou pprenz que le coeur de sagesse est en la Constance, n'allez point comme homme de vanitez, suyvnt les divers detours d'amours impudi ues, faciles à accoster, & aisees de fruition, mais poursuivez ce qui e retire peu à peu, & chaste ne veut estre profané, tenez vous vive ent à l'unique Rinceau du Destin, qui est la branche fatale & bonne ui multiplie les felicitez, les substances, & les delices sans repentan e. Et si vous vous arrestez quelquefois en prenant aleine, & que ous preniez garde aux Xantisophilles des parois & tableaux de ceans, ous y cognoistrez toute la steganographie & mignonne science, contenant en soy les plus beaux secrets d'amour, & les plus delicieuses rencontres qui se pratiquent avec l'excellente Olocliree, avec laquelle on trouve & perçoiton tout heur sans desplaisance, toute grace sans nnuu, & commodité sans intervalle, & tout gist en un point, un en roit, un sujet, une cognoissance, & une seule clef, outre laquelle ulle autre ne profite. Il n'y a qu'un moyen duquel on ne peut tant soit eu estre informé, que l'on ne soit capable de tout ce qui en depend, ar un peu d'intelligence on entend & cognoist on presque tout. Et 'il advient que quelqu'un, ou par aventure, ou par sollicitude, jette 'oeil sur le poly bien heureux du beau miroir d'Olocliree, il entre en ant de parfaites intelligences, par ceste fidele vision, que toute obscurité se retire de luy, tout ce qui est revelable à l'esprit humain est imaginé dans les reflexions de si parfaite glace, mere de la plus belle de outes les sciences. C'est où doivent aspirer tous les fideles amans, qui e pouvans revoir dans ceste reflechissante lumiere, y liront tout ce u'il y a d'intelligible, & facilement de l'un viendront aux autres, si u'en fin s'estans remirez dans les sept miroirs, ils seront assurez de eurs esperances, certains de l'estat de leurs desirs, & contens de la fruition de la bonne grace d'Olocliree, qui fait que ses vrays amans par le ien qu'elle infuse en leurs esprits sont bien souvent nommez prophetes, dautant que visiblement ils apperçoivent tout, & en telle glorieuse habitude leurs ames sont nommees corps, & leurs corps ames, & 'un est l'autre, & l'autre l'un, leurs ames une ame, l'ame unique plu ieurs ames, un corps les corps, le corps plusieurs corps.

Que j'avois e plaisir d'ouyr ces belles enigmes ces sophismes des sages, que mon coeur estoit dilaté en moy d'apprehender tant de delices futurs proposez aux bons courages. Il n'y a joye tant abondante, il n'y a contement tant glorieux, ny gloire si magnifique que de se trouver en tel stat, & desja m'estoit avis que je voletois heureux au dessus de toute iesse de coeur. C'est icy où se trouve le grand artifice des Dames & le cret des secrets d'amour, qui punit ceux qui ne sçavent pas cognoistre le bien, & qui sont tant abusez de leur bonne fortune, qu'oubliant d'ou leur vient l'avantage, ils ne pensent qu'au rassasiment de eurs desirs. Nephes me voyoit, considerant mon bien, & non l'honneur de ce qui le causoit, afin de me faire sentir ce qui est du devoir, 'usa d'un artifice qui sera par ses evenemens un exemple à tous cu ieux. Certes il faut que je le die, car mon naturel, enclin à la courtoisie, m'y oblige, plus que tout, & je m'avance donc à repeter encores u'il n'y a rien de meilleur sous le Soleil que les belles dames, elles ont le bonheur du Monde, le chef d'oeuvre de Dieu, & l'abondance u conseil qu'il faut suivre pour

jamais ne se repentir, mais il faut icy e donner un trait de prudence, c'est que si on veut avoir conseil d'une ame, il luy faut faire sa proposition toute simple, & un peu tendante ce qui la peut toucher, pourquoy ne diray je cecy, veu que le vieil roverbe fait les bons fils ressembler aux meres, & les sages filles aux eres? qu'il n'y ait point de controverse pour la dignité des Dames, & ur tout icy où elles sont le sujet de nos desseins, & nostre felicité. Et ource qu'elles le sçavent, elles ont infinies belles inventions pour ous le faire trouver encor meilleur. Qui est ce qui voudroit debatre vec nous de ce sujet? La science n'est elle point Dame, les vertus e le sont elles point? Et n'est ce pas aussi nostre intention d'avoir ces eaux objets pour but, soubz les similitudes agreables de ce que Dieu fait pour la recreation humaine? Voilà comment nous allons errans pres l'excellence, & les Dames qui ont du jugement & veulent de eurer en leur grandeur acquise, sçavent multiplier leur gloire au desavantage de nostre coeur, & par nostre faute, & toutesfois venant de eur part elles en usent de si bonne grace, radoucie des traits & douceurs de beauté, qu'il n'y va rien de nostre reputation. Pour estre dou ement abusé d'une sage Dame un Chevalier n'en vaut que mieux, 'est son honneur, c'est signe qu'il est en la grace des belles. Car ceux usquels elles donnent plus de traverses sans offense, sont ceux pour esquels elles reservent le fruict heureux que les amours legitimes produisent avec veritable contentement: Et jamais elles n'offensent, ue si quelqu'un l'est, son indiscretion en sera cause, pource que les pudiques ne peuvent ouyr, ny voir ce qui est contre la bonté de leur juste pinion.

Je vay ainsi m'egarant pour me flater en mon infortune, ave ue par faute de consideration. Je pensois desja tenir ceste fleur, & n'y voit plus qu'à estendre la main pour en toucher les fueilles odorantes, ue Nephes heureuse en ses entreprises, voulant par la longueur du emps me faire achepter ce qu'autrement j'eusse eu à trop bon marché, e recula par mon erreur autant loing que je fus jamais, de ce que je oyois tout presque obtenu. C'est l'ordinaire que quand on se void l'instant du bien appeté, on a plus d'autre pensee, & on ne recognoist pas d'où vient l'avantage de si grand bien. Et pource afin de 'y faire penser, elle lascha eschapper le Lion d'amours, ce n'est pas n Lion furieux, il est engendré du mesme temps & par mesmes pa ens que la Matichore de la montagne féée. Qui est ce qui ne seroit spouvanté de la soudaine rencontre de ce que l'on ne vit oncques, & ui ressemble à ce qui peut donner une vraye peur? Le Lion vient ruyant, je me tourné pour voir que c'estoit, je l'avisay & fu surpris, l n'y eut amour ny consolation presente, ny assurance acquise, ny aleur naturelle qui m'empeschast de fremir & avoir horreur, & encor lus avisant Nephes se lancer hors du sentier où nous estions, comme i elle eust esté espouvantee, elle prit le costé droict, je m'avancé à gauche & me retiré vers la sale, pensant qu'elle y fut entree, c'estoit son mbre qui m'avoit deceu, & encor que j'eusse esté surpris de frayeur nnocente, si est ce que je n'estois point tant esperdu que je ne sceusse u'il estoit convenable de m'opposer à la violence que le Lion eut fait à a belle, parquoy je me hasté voyant la beste s'approcher, je cuidois ue ce fut par hazard qu'elle vint des forests prochaines, ainsi n'ayant e quoy me defendre, je continué ma retraite, & voulant m'avancer our tirer Nephes par la robbe, afin de la reserrer en la sale dont je ermerois la porte, je me trouvé n'empoigner qu'un ombre vain, si u'estant en ceste sale revenu à moy, je jetté l'oeil de

tous costez, & ‘ouye pour estre adressé. Ceste sale estoit sur un pivot qui la portoit isement, le tour du pavillon fut fait, & je trouvé la porte que j’avois oulu fermer au Lion estre à l’opposite du lieu où paravant elle estoit, e l’ouvri & vi mes compagnons qui me cherchoient, lesquels me re rocherent que seul j’avois voulu voir les beaux tableaux de la sale, ais aussi qu’ils avoyent veu la Fontaine de Jouvence. Ils se trompoyent, ce n’estoit que le ruisseau des Nymphes parvenantes, qui coule du bas de l’escalier du pavillon où demeure Ocloíree, ce que ous aprismes par les tableaux qui sont en ceste sale, & par le petit mi oir qui est vers Orient, au travers duquel on void la fontaine d’où ortent infinies figures qui sont les esprits malins, lesquels infectent es humains, & proprement les maladies contagieuses & incurables ui corrompent la felicité de la vie. Ces feintes fuyent ceste sainte liqueur, tellement que ceux qui vont y mettre le bord de leurs levres, qui en reçoivent un peu, sont preservez de toute infirmité, & delivrez de celles qui les tourmentent. Ce que nous verrons plus aper ement, avec toutes les autres magnificences dont les aventures pour stre esprouvees, sont remises au prochain anniversaire qu’a institué la elle Ocloíree laquelle convie tous ses parfaits amans, de s’y trou er, pour veoir auquel elle daignera donner la main de fidelité pour ‘accepter l’unique heureux entre les poursuyvants.”

Bibliografia stampati

- ADAMO 1996
Maria Gabriella Adamo, *Traduzione e poetica dell'assenza: saggi su Le Songe de Poliphile*, Roma, Herder, 1996.
- ADAMS 1998
Alison Adams, Stanton J. Linden, *Emblems and alchemy*, Glasgow, University of Glasgow, 1998.
- ARBOUR 1977
Roméo Arbour, *L'ère baroque en France: repertoire chronologique des editions de textes litteraires*, Geneve, Droz, 1977.
- BANDERIER 2005
Gilles Banderier, *Notes sur Béroalde de Verville*, Paris, Droz, 2005.
- BESSON 1582
Jacques Besson, *Il theatro degl'instrumenti & machine di M. Iacopo Besson con una breve necessaria dimonstrazione di M. Francesco Beroaldo*, Lyon, Vincenti, 1582.
- BOYVIN 1578
René Boyvin, *Quatre planche par "Theatre des instruments mathématiques et mechaniques" de Jacques Besson*, Lyon, Jaques Chouët, 1578.
- BRUN 1969
Robert Brun, *Le livre français illustré da la Renaissance: étude suivie du catalogue des principaux livres à figures du XVIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- BRUNET 1842
Jacques Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, De Malde et Renou, 1842.
- CALVESI 1980
Maurizio Calvesi, *Il sogno di Polifilo Prenestino*, Roma, Officina Edizioni, 1980.
- Id. 1995
Maurizio Calvesi, *Arte e alchimia: conservazione e trasmutazione*, Roma, Semar, 1995.
- CARON 2001
Richard Caron, Joscelyn Godwin, Wouter J. Hanegraaf, Jean Louis Vieillard-Baron, *Ésoterisme, Gnosés & Imaginaire symbolique: mélanges offerts à Antoine Faivre*, Leuven, Peeters, 2001.
- COLONNA FRANCESCO 1600
Francesco Colonna, *Le tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses qui sont représentées dans le Songe de Poliphile (par F. Colonna), desvoilées des ombres du songe et subtilement exposées par Béroalde*, Paris, Guillemot, 1600.
- COLONNA STEFANO 2012
Stefano Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili e Roma. Metodologie euristiche per*

lo studio del Rinascimento, Roma, Gangemi, 2012.

DAVID 1750-60

Clement David, *Bibliothèque curieuse historique et critique, ou catalogue raisonné de livres difficiles à trouver*, Gottingen, David Clement, 1750-60.

FELIBIEN DES AVAUX 1699

Jean François Félibien des Avaux, *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pline le consul. Avec des remarques sur tous ses bâtimens, et une dissertation touchant l'architecture antique & l'architecture gothique*. Par m. Felibien des Avaux historiographe du roy, A Paris chez Florentin & Pierre Delaulne rue S.Jacques, à L'empereur & au Lions d'or, 1699, Paris, Florentin et Pierre Delaulne, 1699.

DE BARA 1579

Jerome de Bara, *Le blason des armoires*, Paris, Florentin et Delaulne, 1579.

DE VERVILLE 1583-1612

François Béroalde de Verville, *Les Soupirs amoureux de François Béroalde de Verville, avec un discours satyrique de ceux qui escrivent d'amour*, Paris, Jouan Timothee, 1583.

François Béroalde de Verville, *Dialogue de la Vertu*, Paris, Jouan Timothee, 1584.

François Béroalde de Verville, *Les Appréhensions spirituelles, poèmes & autres oeuvres philosophiques*, Paris, Jouan Timothee, 1584.

François Béroalde de Verville, *La muse céleste de Béroalde de Verville*, Tours, Mettayer, 1593.

François Béroalde de Verville, *Les Aventures de Floride*, Paris, Mettayer, 1593.

François Béroalde de Verville, *Le Pucelle d'Orleans*, Paris, Guillemot, 1593.

François Béroalde de Verville, *Les Amour d'Aesionne*, Paris, Guillemot, 1597.

François Béroalde de Verville, *Les tenebres qui sont ces lamentations de Jeremie: traduction des lamentations de Jeremie par Beroalde de Verville au XVIIe siècle*, Paris, Guillemot, 1599.

François Béroalde de Verville, *La Sérodokimasie: ou recherche des vers qui filent la soye de leur naturel et gouvernement*, Paris, Michel Sifleau, 1600.

François Béroalde de Verville, *Le Tableau des riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont representees dans le Songe de Poliphile, desvoilees des ombres du Songe & subtilement exposees par Béroalde*, Paris, Guillemot, 1600.

François Béroalde de Verville, *Le Cabinet de Minerve*, Rouen, R. Du Petit Val, 1601.

François Béroalde de Verville, *Le voyage des princes fortunés*, Paris, Guillemot, 1610.

François Béroalde de Verville, *Le Palais des curieux*, Paris, Guillemot et Thiboust, 1612.

FILLON 1879

Benjamin Fillon, *Quelques mots sur le Songe de Poliphile*, Paris, Quantin, 1879.

FREYTAG 1750

Frederid Gotthef Freytag, *Analecta litteraria de libris rarioribus*, Lipsia, in

- Officina Weidemonniana, 1750.
- GIACONE 2001
Franco Giacone, *Le cinquième Livre: actes du Colloque international de Rome, 16-19 octobre 1998/ études réunies et publiées par Franco Giacone*, Genève, Droz, 2001.
- GIORDANO 1981
Michael J. Giordano, Janis L. Pallister, Béroalde de Verville: "Le moyen de parvenir". Bibliographic notes, Paris- Seattle- Tubingen, Papers on French seventeenth century literature, 1981.
- GIORDANO 1992
Id., Studies on Béroalde de Verville, Paris- Seattle- Tubingen, Papers on French seventeenth century literature, 1992.
- JUNG 1981
Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Boringhieri, 1981.
- KENNY 1991
Neil Kenny, *The palace of secrets: Béroalde de Verville and Renaissance conception of knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- KLOSSOWSKI DE ROLA 1988
Stanislas Klossowski de Rola, *LE JEU D'OR, Figures hiéroglyphiques et emblèmes hermétiques dans la littérature alchimique du XVII^e siècle*, Paris, Herscher, 1988.
- KRETZULESCO 1976
Emanuela Kretzulesco, *Les jardins du songe: Poliphile et la mystique de la Renaissance*, Paris, Magma, 1976.
- Ead. 2001
Emanuela Kretzulesco, *Le jardin de l'absolu: itinéraire initiatique à la recherche du savoir perdu au fil du Songe de Poliphile*, Parma, Editions du Savoir perdu, 2001.
- LAZAR 1927
Sainéan Lazar, *Problèmes littéraires du seizième siècle: le cinquième livre, Le moyen de parvenir, Les joyeux devis*, Paris, E. de Boccard, 1927.
- LINDEN 1987
Stanton J. Linden, *William Cooper's a catalogue of chymical books, 1673- 88*, New York- London, Sutton Dr. M. A., 1987.
- Id. 2003
Stanton J. Linden, *The alchemy reader: from Hermes Trismegistus to Isaac Newton*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- MARGOLIN 1993
Jean Claude Margolin, Sylvain Matton, *Alchimie et Philosophie à la Renaissance: Actes du Colloque International de Tours, 4-7 Décembre 1991*, Paris, J. Vrin, 1993.
- MAURI 1992
Daniela Mauri, *Il tableau di Béroalde de Verville: un viaggio attraverso i testi, alla ricerca della perfezione*, Firenze, Olschki, 1992.

PALLISTER 1971

Janis L. Pallister, The world view of Béroalde de Verville (text imprimé) expressed through satirical baroque style in “Le moyen de parvenir”, Paris, J. Vrin, 1971.

PASTOREAU 2009

Michel Pastoureau, *L'art de l'héraldique au Moyen âge*, Paris, Seuil, 2009.

PEPELIN 1883

Claudius Popelin, *Le Songe de Poliphile ou Hypnerotomachia, de frère Francesco Colonna; littéralement traduit pour la première fois, avec une introduction et des notes par Claudius Popelin; figures sur bois gravées à nouveau par A. Prunaire*, Paris, I. Liseux, 1883.

POZZI 1962

Giovanni Pozzi, *Francesco Colonna et Alde Manuce*, Berne, Société Monotype, 1962.

ROSSI 1584

Bartolomeo Rossi, *Fiammella pastorale di Bartolomeo Rossi da Verona. Comico*, Parigi, Abel L'Angeliero, 1584.

SAULNIER 1944

Verdun - Louis Saulnier, *Étude sur Béroalde de Verville*, in “Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance”, Paris, J. Haumont, 1944.

Id. 1945

Verdun-Louis Saulnier, *Béroalde de Verville- Anthologie poétique*, Paris, J. Haumont, 1945.

Id. 1999

Verdun-Louis Saulnier, *Jean Martin: un traducteur aux temps de François I et de Henri II*, Paris, J. Haumont, 1999.

SCARSELLA 2005

Alessandro Scarsella, *Intorno al Polifilo*, Venezia, Biblion, 2005.

SCHMIDT 1967

Albert-Marie Schmidt, *Voyage de l'alchimiste Béroalde de Verville*, in “Études sur le XVIIe siècle”, Paris, A. Michel, 1967.

SIMONIN 2001

Michel Simonin, *Dictionnaire des lettres françaises, Le XVIIe siècle*, Paris, Fayard, 2001.

SOREL 1667

Charles Sorel, *La Bibliothèque française de M. C. Sorel ou le choix et l'examen des livres françois qui traitent de l'éloquence, de la philosophie, de la dévotion et de la conduite*, Paris, Compagnies des libraires du Palais, 1667.

WEISS 2008

WeissIdelette Ardouin - Weiss, *Imprimeurs et libraires à Tours au XVIIème siècle*, Touraine, Centre Généalogique de Touraine, 2008.

ZINGUER 1993

Ilana Zinguer, *Le roman stéganomorphique: Le voyage des fortunez de Béroalde de Verville*, Paris, Champion, 1993.

EAD. 1985

Ilana Zinguer, *Le moyen de parvenir/ Béroalde de Verville: édition établie, présentée et annotée par Ilana Zinguer*, Nice, Université de Nice, Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine, 1985.

Cataloghi

Catalogues des livres qui se vendent à Paris chez Etienne Loyson, au Palais, à l'entrée de la gallerie des Prisonniers, au nom de Jesus, Paris, E. Loyson, 1674.

Catalogue des livres de Thomas Jolly, libraire juré, au Palais, dans la salledes Merciers, au coin de la Gallerie des Prisonniers, à la Palme aux Armes de Hollande, Paris, Thomas Jolly, 1669.

Le second livre des delices de la Poesie française. Ou nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps. Par J. Baudoin, Paris, Toussaint Du Bray, 1620.

Centre V. L. Saulnier, Université de Paris- Sorbonne, *Béroalde de Verville, 1556-1626*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996.

Lettere e arti nel Rinascimento: atti del X convegno internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998) a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2000.

Un libro in mostra: L'Hypnerotomachia Poliphili cioè la pugna d'amore in sogno. A cura di Maria Gioia Tavoni, Milano, La Spezia - Istituzione per i servizi culturali archivi biblioteche musei teatri Comune, 2001.

Desidero ringraziare il Prof. Stefano Colonna, per i suoi preziosi insegnamenti durante questi anni di studio; il Prof. Sergio Rossi, per la sua importante valutazione dei temi alchimistici trattati nella mia Tesi di Laurea, e ringrazio inoltre il Prof. Francesco Solinas per la disponibilità e il supporto scientifico concesso durante le mie ricerche a Parigi e il Prof. Franco Giacone per i vari consigli elargiti.

10. Fonti e simboli per il Satiro “scandagliatore” di Agostino Carracci *Gloria de LIBERALI*

Il *Satiro “scandagliatore”* (fig. 1) è una nota incisione di Agostino Carracci (Bologna, 1557 - Parma, 1602), eseguita probabilmente intorno al 1595, che in passato il Bodmer includeva nella serie delle cosiddette *Lascivie*, stampe di soggetto biblico o mitologico a carattere erotico che il bolognese iniziò a pubblicare forse a Venezia già a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta del Cinquecento¹.

Louis Dunand² notò invece come l'incisione in questione (insieme ad un'altra, più o meno coeva, nota come *Ogni cosa vince l'oro* o *Il Vecchio e la Cortigiana*, fig. 2), fosse di formato maggiore (mm 201 x 134) e di soggetto diverso rispetto alla serie, considerandola quindi, giustamente, un'opera autonoma il cui contenuto è però rimasto a lungo senza una convincente interpretazione.

10.1. Le fonti iconografiche

Solo recentemente infatti è stato possibile rintracciare la principale fonte iconografica di Agostino che derivò l'oscuro soggetto da un'incisione moraleggiante stampata nel 1578 dall'olandese Hieronymus Wierix (Antwerpen, 1553-1619) su invenzione di Willem van Haecht (Antwerpen, 1525 circa - 1583) e disegno di Ambrosius Francken (Herenthals, 1544 - Antwerpen, 1618), intitolata «*Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*», conservata presso la Herzog August Bibliothek (fig. 3), il cui tema è appunto la vanità intesa come caducità dei piaceri terreni³. Al centro sta infatti *Vanitas*, una donna nuda distesa su un letto a baldacchino mentre su di lei si sporge un satiro, identificato da un'iscrizione come *Impudicitia*, che con la mano sinistra solleva il lenzuolo per scoprirla e con la destra dirige un piombino (o scandaglio) sopra il pube della giovane impassibile, come a misurare la profondità della sua lussuria. Sotto i piedi della donna giacciono ormai dimenticati armi (una spada e uno

scudo) e libri, strumenti che alludono alla “vita attiva” e “contemplativa”, entrambe abbandonate per seguire le passioni più sfrenate, mentre da sotto il cuscino del letto scivolano via gli oggetti simbolo della ricchezza e del potere terreni (*Terrena Maiestas*) che sprofondano in un buco nel pavimento: corone reali, una tiara papale, una mitra vescovile, una corona di alloro, denaro, coppe e suppellettili. A destra del gruppo sta una donna seminuda con il capo ornato di spighe identificata come *Caro*, personificazione del desiderio carnale, che con la mano destra indica la scritta che sopra di lei recita «*Omnis Caro Fænum. Esa. 40.*» (“Ogni carne è come l’erba”, Isaia 40,6) e con la sinistra stringe una corda collegata al chiavistello di una botola nel pavimento sulla quale si trova ignaro l’*Homo Mundanus* all’estremità opposta della composizione, minacciato così di precipitare nel vuoto da un momento all’altro. Egli infatti, distratto e visibilmente eccitato dalla caduca *Voluptas*, che



1. Agostino Carracci, *Il Satiro Scandagliatore*, incisione, mm 201 × 134, *The Illustrated Bartsch*, XXXIX, 136

di spalle lo ammalia suonando uno strumento a corde e dalla *Letitia* transitoria, con i seni scoperti che gli offre un calice di vino dal banchetto imbandito davanti a loro, non si accorge del pericolo che sta correndo (*Milla Pericula*). Altre allusioni ai piaceri mondani e alle forme sessuali sono le roselline selvatiche sparse sul pavimento della stanza e la coppa di turgidi frutti dalla quale sporgono in particolare una pera e un grappolo d'uva, con un frutto tagliato a metà.

Il titolo dell'illustrazione è una citazione dall'Ecclesiaste del Vecchio Testamento, ed in particolare dal libro di Qohélet che più volte nel testo ribadisce il celebre motto "*Vanità delle Vanità, Tutto è Vanità*", demotivando nelle sue riflessioni le pretese di eternità degli uomini e riaffermando la fede in Dio come unica via di salvezza. Un'altra citazione biblica, quasi un sottotitolo, compare al centro della composizione al di sopra del baldacchino e recita «*Meritrix Abissus Imus. / Pro. 23.*», rife-



2. Agostino Carracci,
Ogni cosa vince l'oro
o *Il vecchio e la*
cortigiana, incisione,
mm 213 × 162, The
Illustrated Bartsch,
XXXIX, 114

rendosi al Proverbio 23:27 (“*Una fossa profonda è la meretrice, e un pozzo stretto la straniera*”), rafforzando così il significato moraleggiante della scena, non privo di una certa ironia ed evidentemente rivolto ad una ristretta cerchia di pubblico di fede protestante. Infine il messaggio è ribadito nella didascalia sottostante tradotta nelle tre lingue olandese, francese e tedesco che suona come un ulteriore avvertimento:

«L'uomo non sondi mai il cuore di una donna senza pudore;
Slealtà senza fede predilige questa codarda,
Trasformando il saggio ed il forte in un melanconico;
Invece dell'oro e dell'onore, l'ira di Dio ci procura.
Diffida dunque mondano di cieca persona,
(Anche se la carne così forte a lei ti attira)
Altrimenti a mille pericoli il tuo corpo abbandoni;
E per poco piacere in grande disgrazia cadi».

Tuttavia ciò che ci interessa maggiormente e che è rimasto per molto tempo di difficile interpretazione è in particolare la presenza ed il fine del piombino (o “scandaglio”) utilizzato dal satiro, che Agostino Carracci riprese nell'incisione di cui ci stiamo occupando.

In proposito mi sembra utile citare un passo dall'Antico Testamento, che abbiamo già visto essere il testo fondamentale per la comprensione della scena allegorica ideata da van Haecht, ed in particolare dal profeta Amos che così descrive una delle sue visioni: “Ecco ciò che mi fece vedere il Signore Dio: il Signore stava sopra un muro tirato a piombo e con un piombino in mano. Il Signore mi disse: «Che cosa vedi Amos?». Io risposi: «Un piombino». Il Signore mi disse: «Io pongo un piombino in mezzo al mio popolo, Israele; non gli perdonerò più. Saranno demolite le alture di Isacco e i santuari d'Israele saranno ridotti in rovine, quando io mi leverò con la spada contro la casa di Geroboamo»” (Amos 7, 7-9). Dunque il piombino, strumento impiegato fin dall'antichità per verificare la verticalità di una costruzione, diventa qui simbolo di un giudizio irrevocabile che valuta la rettitudine del popolo d'Israele.

L'uso simbolico di questo strumento matematico in arte ci può forse essere chiarito meglio dalla lettura del *Mondo Simbolico* dell'abate Filippo Picinelli del 1635, un repertorio enciclopedico compilato a quasi un secolo di distanza dalle opere che stiamo qui esaminando, ma che certamente attinge ad un bagaglio di nozioni e credenze consolidate da molto più tempo. Alla voce “piombino”, nel capitolo dedicato agli strumenti matematici nel XXI libro, lo studioso individua ben quattro significati simbolici del piccolo oggetto: quello di esame di coscienza, “stru-



3. Hieronymus Wierix, *Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*, incisione, mm 242 × 323, 1578, Herzog August Bibliothek

mento efficace d’ogni nostra rettitudine”; di travaglio utile (“quando a piombino sta pendente dal filo, così il travaglio quando reca al nostro spirito qualche poco d’aggravio, ci dispone all’acquisto dell’interna rettitudine, e della vera, ed esatta posizione.”); di timor di Dio (“Il timor d’Iddio, col suo peso serve all’edificio spirituale delle virtù, non permettendo obliquità veruna”); ed infine di prudenza (“Quando nel più alto dei mari si trovano i naviganti, col piombino calato giù nel profondo dell’onde, conoscono, così la qualità, come la distanza del fondo, al quale nell’atto d’immergersi nel pelago, fù chi diede”). Conclude infine il Picinelli, “Così l’uomo sapiente, e versato nelle sacre scritture, arriva ad attingere la profondità degli arcani divini, ed ivi trova, e conosce i reconditi segreti della predestinazione, del giudizio finale”⁴.

Certamente van Haecht aveva presente le parole del profeta Amos e raffigurando il piombino nelle mani della lussuriosa creatura intendeva alludere alla ricerca di giudizio e rettitudine nella condotta degli uomini, che è poi il significato ultimo della complessa allegoria incisa da Wierix.

Agostino Carracci, i cui debiti nei confronti delle fonti fiamminghe

sono ben noti⁵, deve aver conosciuto questa stampa e vi trovò certamente ispirazione per la sua incisione del *Satiro "scandagliatore"*, in cui ripropone soltanto il gruppo centrale escludendo tutti gli altri personaggi ed apportando diverse modifiche alla scena. La composizione si sviluppa ora in senso verticale e le figure sono invertite rispetto all'originale olandese: a destra un satiro ritto sulle zampe caprine è intento a calare un piombino sul pube scoperto di una giovane completamente nuda e languidamente distesa su di un talamo, mentre dietro i due un amorino scosta la pesante tenda del baldacchino per assistere alla scena con grande interesse. Con un braccio la donna solleva un lenzuolo dal quale sbuca sotto il letto un gatto dormiente (noto simbolo di pigrizia e cupidigia) ed in alto a destra si apre una finestra con delle suppellettili e una gabbietta per uccelli.

È evidente come l'impianto allegorico progettato da van Haecht per dissuadere gli uomini dal cedere alle tentazioni della carne abbia perso, nell'interpretazione di Agostino, ogni intento moraleggiante e come, anzi, l'iconografia sia stata sfruttata per dare vita ad un'insolita scena dalla forte connotazione erotica: il satiro conserva il ghigno grottesco che sempre lo caratterizza, ma il grembiule che indossa per cercare di nascondere il proprio animalesco desiderio tradisce le sue intenzioni. Anche la fanciulla, che nel prototipo olandese giaceva impassibile e disinteressata come la personificazione di un concetto astratto, qui è invece molto concreta e partecipa con lo sguardo al gioco sessuale in cui la coinvolge la vigorosa creatura mitologica. Inoltre la presenza dell'amorino, introdotto liberamente da Agostino come osservatore esterno e passivo, sembrerebbe accentuare quel carattere voyeuristico che avrebbe fatto sentire il fruitore della stampa più coinvolto in una scena tanto intima. È certo infatti che questo tipo di materiale fosse destinato ad un tipo di collezionismo molto privato e che dovette godere di grande successo e vastissima diffusione anche in epoca di Controriforma nonostante siano pochissimi gli originali pervenuti fino a noi, specialmente per scene così esplicite.

10.2. Le fonti stilistiche

Se fin qui ci siamo occupati delle fonti iconografiche utilizzate da Agostino, ci sarà utile, per meglio comprendere la sua opera, prendere in considerazioni anche le fonti stilistiche alle quali evidentemente egli si ispirò.

Già Marzia Faietti ha rilevato come l'incisione dell'*Ogni cosa vince l'oro* presupponga ad esempio la conoscenza dell'*Amore che fabbrica l'arco* del Parmigianino, o degli *Ignudi* michelangeloeschi⁶, modelli che il colto bolognese non doveva necessariamente aver visto di persona ma che certamente circolavano all'epoca sotto forma di stampe o riproduzioni. Nel caso del *Satiro "scandagliatore"* il confronto più convincente mi sembra sia quello con alcune scene incise da Gian Giacomo Caraglio (Verona, 1500 circa - Parma, 1565) sulla base dei disegni di Perin del Vaga (Firenze, 1501 - Roma, 1547) e Rosso Fiorentino (Firenze, 1494 - Parigi, 1540), raccolte nella fortunata serie nota come gli *Amori degli dei*, commissionata nel 1527 dallo stampatore Baviero de' Carocci detto il Baviera. Le venti incisioni fin'ora note illustrano episodi tratti dalle



4. Gian Giacomo Caraglio, *Giove e Antiopa*, incisione, mm 175 × 133, 1527, *The Illustrated Bartsch*, XXVIII, 10 (73)

Metamorfosi di Ovidio, tuttavia la loro vera natura è evidentemente quella di scene erotiche che hanno per protagonisti non più uomini ma soltanto dèi, nel tentativo di evitare così la terribile censura alla quale non erano invece sfuggiti i *Modi* di Marcantonio Raimondi (opera conosciuta anche come *Le sedici posizioni*), pubblicati nel 1524 e subito fatti bruciare per ordine di papa Clemente VII.

In particolare nella scena di *Giove e Antiopa* (fig. 4) la figura femminile è nella stessa posa della nostra fanciulla, con l'unica differenza che quella del Caraglio è vista frontalmente e ha la testa reclinata all'indietro, mentre quella di Agostino è raffigurata lateralmente e guarda in



5. Gian Giacomo Caraglio, *Mercurio e Erse*, incisione, mm 175 × 133, 1527, *The Illustrated Bartsch*, XXVIII, 12 (73)



6. Marcantonio Raimondi, *Undecima posizione*, incisione, 1524 ca., Parigi, Bibliothèque Nationale

avanti per seguire le operazioni del satiro. Questa posizione della protagonista femminile, con il braccio sinistro portato dietro la testa e la gamba sinistra sollevata a cui fanno riscontro il braccio e la gamba destri abbandonati verso il basso, è riecheggiata anche in un altro gruppo della stessa serie, quello con *Mercurio ed Erse* (fig. 5), ma era stata già utilizzata dal Raimondi nei sopracitati *Modi* (fig. 6) ed era evidentemente molto apprezzata nella raffigurazione di incontri amorosi tanto da essere ripresa a più anni di distanza. Anche l'ambientazione, che rievoca le alcove dove si svolgevano gli incontri con le cortigiane, è comune alle precedenti raffigurazioni del Caraglio e del Raimondi, con letti a baldacchino avvolti da ampi tendaggi, lenzuola disfatte e morbidi cuscini con le nappe. Il fatto che Agostino abbia quindi tratto ispirazione da una scena allegorica nata con intenti moraleggianti, e l'abbia poi spogliata dei suoi attributi simbolici e calata in un linguaggio che era quello utilizzato con successo dagli incisori di immagini pornografiche, mi pare abbastanza eloquente sullo scopo che questa stampa, come il resto delle *Lascivie*, doveva avere⁷.

10.3. Il Satiro “scandagliatore” (olio di Agostino Carracci)

All’incisione di cui ci siamo appena occupati si collega pure una delle poche opere a noi note uscite dal pennello del maggiore dei fratelli Carracci: si tratta di un piccolo dipinto ovale (olio su tavola, cm 46 x 33) (fig. 7, tav. XIII) in cui già Andrea Emiliani ed Emilio Negro hanno riconosciuto lo stile raffinato di Agostino, collocandolo però negli ultimi anni della sua vita, quelli del soggiorno parmense presso la corte di Ranuccio Farnese tra il luglio del 1600 e il febbraio del 1602 (anno della sua morte).

È difficile stabilire con sicurezza se il dipinto abbia preceduto la stampa o viceversa, certo è che rispetto a questa esso presenta alcune variazioni compositive, anche se il numero delle figure e l’uso dello scandaglio sono rimasti invariati. Sono scomparsi invece sia la gabbietta con le suppellettili sulla finestra sia il gatto dormiente sotto il letto, sebbene la giovane donna compia ancora il gesto di sollevare il lenzuolo rosso scoprendo una piccola piattaforma lignea rimasta vuota (le radiografie hanno però rivelato la presenza di un disegno sottostante che testimonia forse un ripensamento dell’artista). Il suo corpo morbido e delicato non può non ricordarci gli incarnati levigatissimi delle dee affrescate sulla volta della Galleria Farnese dal fratello Annibale (figg. 8-9), a cui rimandano certamente anche il tema dell’incontro amoroso e la presenza scherzosa di un amorino.

Anche il satiro è una figura ricorrente nella Galleria, e nonostante conservi il suo aspetto animalesco il suo volto è molto diverso da come ce l’aspetteremmo: se infatti il satiro dell’incisione è la creatura grottesca e quasi caricaturale dal grosso naso e dal ghigno beffardo della mitologia classica, qui esso ha un profilo più delicato, una barba lunga e grigia, la fronte ampia e la testa canuta, come se nelle sue fattezze fosse stato intenzionalmente ritratto un personaggio dell’epoca (forse un Farnese?).

L’ipotesi non deve sembrarci così irrealistica se consideriamo che la fanciulla bionda qui raffigurata è la stessa modella che Agostino utilizzò per tutte le scene delle *Lascivie*, e anche nell’*Ogni cosa vince l’oro*, dove essa è stata identificata come Isabella, la cortigiana veneziana che il Carracci portò con sé a Roma e dalla quale ebbe un figlio, Antonio, anch’egli pittore. Proprio in quest’ultima incisione le due figure in secondo piano, quella maschile affacciata al balcone di spalle e il bambino nel girello che si sporge verso la mela in terra, sono stati identifi-



7. Agostino Carracci, *Il Satiro "Scandagliatore"*, olio su tavola, cm 46 × 33, collezione privata



8. Annibale Carracci, *Ercole e Iole*, affresco, Roma, Galleria Farnese

9. Annibale Carracci, *Venere e Anchise*, affresco, Roma, Galleria Farnese

cati come Agostino ed il piccolo Antonio⁸, la cui discussa data di nascita è stata recentemente fissata da Negro tra il 1592-93⁹.

Se così fosse troverebbe ulteriore conferma la proposta della De Grazia di collocare l'incisione del *Vecchio e la Cortigiana* intorno al 1595¹⁰, quando il bambino doveva avere due o tre anni, ma è chiaro che l'ambientazione non sarà più Venezia, come si è sempre sostenuto, bensì Roma, dove Agostino raggiunse il fratello Annibale chiamato dal cardinale Odoardo Farnese per decorare prima la sua camera da letto ed in seguito la celebre Galleria. Ed è proprio dentro Palazzo Farnese che sembra ambientato l'episodio della cortigiana conquistata dalle ricchezze del vecchio, in una delle stanze che danno sull'ampio balcone nel retro dell'edificio dal quale si può scorgere, infatti, il campanile romanico di Santa Maria in Trastevere e persino una piccola, simbolica porzione di uno dei colli romani.

Altre ragioni, oltre a quelle stilistiche, ci fanno pensare che anche il *Satiro "scandagliatore"* sia stato concepito negli anni a ridosso dell'ideazione del programma della Galleria Farnese (tra il 1595 e il 1597), i cui disegni si devono per la maggior parte proprio ad invenzioni di Agostino. Sappiamo infatti che il giovane Odoardo Farnese, committente del ciclo, prediligeva i soggetti erotici e conduceva uno stile di vita in linea con le sue attitudini: recenti studi hanno fatto luce sulla sua abitudine di uscire per Roma di notte in abiti civili in cerca di avventure, e sull'ammirazione che egli rivolse ad una nobildonna romana dalla proverbiale bellezza, tale Laura Maccarani¹¹. Ci sembra dunque che entrambe le incisioni e l'inedito dipinto si collochino bene nel periodo del soggiorno romano di Agostino sia per il soggetto amoroso molto esplicito, sia per il tono scherzoso e non privo di ironia legato alla presenza del satiro e dell'amorino, temi dominanti anche nella splendida Galleria voluta da Odoardo.

NOTE

¹ BODMER 1940, p. 47.

² DUNAND 1957.

³ Già nel 1957 Louis Dunand aveva indicato la fonte di Agostino nella stampa qui considerata, ma per via del difficile accesso all'opera essa è diventata oggetto di studio soltanto in anni recenti, senza tuttavia essere mai stata pubblicata. DUNAND 1957, pp. 8-9 nota 11. Per i contributi più recenti vedi: LEEFLANG 2006, pp. 12-16; SIMONS 2009, pp. 201-206.

⁴ PICINELLI 1678, p. 595.

⁵ Sulla formazione di Agostino Carracci come incisore e sull'influenza del Goltzius e del Cort vedi DE GRAZIA 1984, pp. 44-49.

⁶ I suoi studi sulle stampe erotiche di Agostino Carracci sono stati pubblicati in: FAIETTI 2007, pp. 155-171; FAIETTI 2008, pp. 81-99; FAIETTI 2005, pp. 98-103.

⁷ Una diversa lettura può venire dalla proposta di Stefano Colonna di leggere nella serie degli *Amori de' Carracci* un recondito significato moralistico legato alla presenza delle figure di Eros e Anteros. COLONNA 2012, pp. 131-152.

⁸ Il Dax dà quest'interpretazione sulla base della notizia del Malvasia che parla del legame di Agostino con la cortigiana Isabella. DAX-DE BUTLER 2003, pp. 44-45.

⁹ NEGRO-PIRONDINI-ROIO 2007, p. 65-82.

¹⁰ DE GRAZIA 1984.

¹¹ Si veda in proposito SICKEL 2005, pp. 331-350. L'autore rintraccia una serie di documenti dai quali emerge l'attenzione di cui fu oggetto la «bella Maccarana» da parte non solo di Odoardo, ma di altri illustri esponenti della nobiltà romana e non, come il giovane Melchiorre Crescenzi, che giunse a commissionarne un «ritratto rubato».

Bibliografia stampati

BODMER 1940

H. Bodmer, *Die Entwicklung der Stechkunst des Agostino Carracci II*, in «Die Graphischen Künste», neue folge, 5, 1940, p. 47.

COLONNA 2012

S. Colonna, *Pomponio Torelli, Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le corti farnesiane di Parma e Roma*, in *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento* (Parole allo Specchio / Studi e Testi, 26), a cura di A. Bianchi, N. Catelli, A. Torre, Parma, Unicopli, 2012, pp. 131-152.

DAX-DE BUTLER 2003

L. Dax, A. de Butler, *Augustin Carrache. Les Lascives*, 2003, pp. 44-45.

DE GRAZIA 1984

D. De Grazia, *Le stampe dei Carracci con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi*. Catalogo critico, edizione italiana riveduta, aumentata e tradotta a cura di Antonio Boschetto, Bologna 1984, pp. 44-49.

DUNAND 1957

L. Dunand, *A propos d'une estampe rare du Musée des Beaux-Arts de Lyon appartenant à la suite du 'Lascivie' d'Augustin Carrache*, in «Bulletin des Musées Lyonnais», 1957.

FAIETTI 2005

M. Faietti, «...carte belle più che oneste...», in *Mythologica et Erotica: arte e cultura dall'antichità al XVIII secolo*, a cura di O. Casazza e R. Gennaioli, 2005, pp. 98-103.

FAIETTI 2007

M. Faietti, *Rebus d'Artista. Agostino Carracci e "La carta dell'Ogni cosa vince l'oro"*, in «Artibus et Historiae», vol. 28, n. 55, 2007, pp. 155-171.

FAIETTI 2008

M. Faietti, *Carte lascivie e disoneste di Agostino Carracci*, in *L'arte erotica del Rinascimento: atti del Colloquio Internazionale*, a cura di Michiaki Koshikawa, Tokio 2008, pp. 81-99.

LEEFLANG 2006

H. Leeftang, *Willem van Haecht en Agostino Carracci. Of de lotgevallen van een obscene inventie*, in «Kunstlicht» 27 (2006), pp. 12-16.

NEGRO-PIRONDINI-ROIO 2007

E. Negro, M. Pirondini, N. Roio, *Antonio Carracci*, 2007, pp. 65-82.

PICINELLI 1678

F. Picinelli, *Mondo Simbolico formato d'impresce scelte, spiegate, ed illustrate...studiosi dipinti dell'abbate D. Filippo Picinelli milanese, seconda impressione veneta, corretta, e arricchita di molte impresce*, 1678, p. 595.

SICKEL 2005

L. Sickel, *Laura Maccarani. Una dama ammirata dal cardinal Odoardo Farnese e il suo ritratto rubato commissionato da Melchiorre Crescenzi*, in «Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée», 117, 2005, pp. 331-350.

SIMONS 2009

P. Simons, *Agostino Carracci's wit in two lascivious prints*, in «Studies in Iconography» 30 (2009), pp. 201-206.

Foto 1-7 cortesia di Gloria de Liberali.

Foto nn. 8 e 9 su concessione del MiBACT, ICCD, Archivio Fotografico G.F.N., Fondo G.F.N., serie E 37179 e serie E 37182.

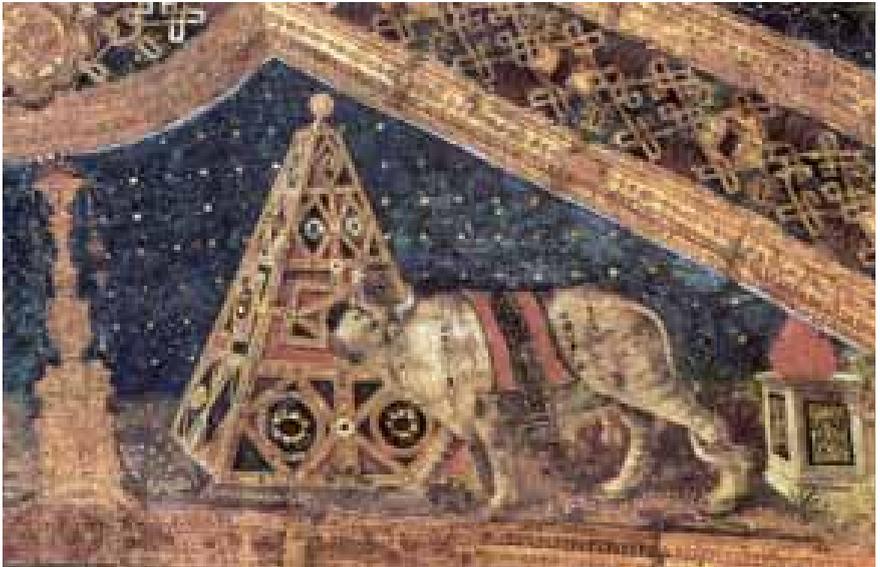


I-II. Palestrina, Palazzo Barberini-Colonna.
Prospetto e vera da pozzo posta ai piedi dell'emiciclo gradinato



III. *Particolare dello stemma nel salone centrale.* Roma, Casa dei Cavalieri di Rodi

IV. *Veduta della città di Rodi,* particolare degli affreschi. Roma, Loggia della Casa dei Cavalieri di Rodi



v. Bernardino di Betto detto il Pinturicchio, *Adorazione bue Asini*, particolari.
Vaticano, Appartamento Borgia, Sala dei Santi



VI-VII. Roma, Palazzo Capranica. Facciata del palazzo su piazza Capranica e iscrizione sul portale d'ingresso dell'ex-cinema con l'indicazione del pontefice Niccolò V e dell'anno di costruzione: NI.PPV. . M.CCCC.LI. Roma, Palazzo Capranica



VIII. Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli, Sacrestia. Vista dalla porta d'ingresso
IX. Particolare del pavimento



IX-X. Antonio Ubertini (attribuito a), particolari della decorazione del padiglione della villa di Blosio Palladio, 1545 ca



XI. Poli, Villa Catena, immagine facciata est Palazzina, Palazzo Conti, affresco
XII. Poli, Villa Catena, facciata ovest



XIII. Agostino Carracci, *Il Satiro "Scandagliatore"*, olio su tavola, cm 46 × 33, collezione privata

Indice dei nomi

I nomi che ricorrono più di una volta nella stessa pagina sono indicati con numeri in corsivo.

- Abu al Hasan, Ali, 83
Abulfeda, 84
Accame Lanzillotta, Maria, 118, 119
Ackerman, James, 176
Acosta, José de, 81, 85
Adamo, Maria Gabriella, 255
Adams, Alison, 236
Ademollo, Alessandro, 52
Adorni, Bruno, 188, 189, 194, 199
Albergati, Nicola, 124, 125, 135
Alberti, Leon Battista, 14, 30, 31, 32, 37, 42, 51, 59, 68, 69, 70, 104, 122, 135, 238
Alessandro Magno, 116
Alessandro VI papa, vedi: Borgia, Rodrigo
Alessandro VII, papa, vedi: Chigi, Fabio
Alessio, Giovanni, 81, 82, 85, 93
Alfonso V di Aragona, detto il Magnanimo, re di Aragona (1416-1458) (Alfonso IV come conte di Catalogna, Alfonso I come re di Napoli), 123
Alighieri, Dante, 89
Altamura, Isabella, 136, 137
Alvarado, Pedro de, 86
Amadei, Emma, 176
Amalteo, Francesco, 174
Amari, Michele, 83
Andreoli, Ilaria, 236
Angelini, Giuliano, 132,
Annio da Viterbo, 103
Api, divinità, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 115, 117
Apuleio, 100
Arato, 116
Arbour, Romeo, 255
Ariani, Marco, 86
Aringhieri, Alberto, 70, 71, 78
Ariosto, Ludovico, 176
Aristotele, 83, 175
Armani, Elena Parma, 175
Armellini, Francesco, 152, 153
Arrigoni, Battista da Caravaggio, 76
Arsilli, Francesco, 180
Aubigne, Theodore-Agrippa d', 233, 238
Augurelli, Giovanni Aurelio, 238
Augusto imperatore, 28, 58, 72, 76, 77, 78,
Azzi Visentini, Margherita, 176
Bacco, 39, 115,
Bachelard, Gaston, 88, 94,
Bachiacca, Antonio, 18, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172
Baldissera, Andrea, 238
Baldovinetti, Alessio (Alesso), 66
Balue, Giovanni, 72
Banchini, Roberto, 177
Bandello, Matteo, 233
Banderier, Gilles, 255
Bandiera, Luigi, 49
Barberini Colonna di Sciarra, famiglia, 51, 52
Barberini, famiglia, 28, 39
Barbo, Giovanni, 14, 15, 44, 47
Barbo, Ludovico, beato, 62
Barbo, Marco card., 5, 14, 15, 44, 57, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 70, 72, 75, 77
Barbo, Nicolò, 62
Barbo, Pietro (papa Paolo II), 30, 44, 47, 48, 57, 60, 62, 65, 66, 78, 119, 128
Barnaba, Niccolò Maria Luigi, 155

- Bartoli, Cosimo, 53
 Bartolozzi Casti, Gabriele, 146
 Bastiaensen, Michel, 85, 93, 94
 Battelli, G., 177
 Battisti, Carlo, 81, 82, 85, 93
 Becatti, Graziella, 6, 15, 81, 94
 Bellenger, Yvonne, 237
 Belli Barsali, Isa, 177
 Bembo, Pietro, 6, 15, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 236
 Benassi, Stefano, 238
 Benedetto XI papa, vedi: Boccasini, Niccolò, 22
 Benedetto XV, papa, vedi: Della Chiesa, Giacomo, 135
 Benedetto, conte, 22
 Bentivoglio, Enzo, 174
 Benvenuti, Feliciano, 238
 Benzi, Fabio, 149
 Benzi, Tommaso, 154
 Béroalde, le Jeune, 19, 203, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 219, 221, 226, 227, 229
 Bertuzzi, Alessandra, 19, 203
 Bessarione, cardinale, 16, 47, 123
 Besson, Jacques, 233
 Bessone Aurelj, A. M., 177
 Bèze, Théodore de, 233
 Bianchi, Alessandro, 20, 274
 Bigi, Emilio, 237
 Bindoni, Giulio Cesare, don, 154
 Bletz, Marie, 233
 Bober, Pray, 177
 Boccasini, Niccolò (papa Benedetto XI), 22
 Bodmer, Heinrich, 261, 273
 Bognolo, Anna, 238
 Boldrighini, Paolo, 200
 Bonaccorsi, Piero di Giovanni, detto Perin del Vaga, 163, 175, 267
 Bonamici, Filippo Maria, 177
 Bonaventura frater, Prior Romae, 57
 Bonifacio VIII papa, vedi: Caetani, Benedetto, 22, 35
 Bonincontri, Lorenzo, 110, 119
 Bonito, Virginia Anne, 178
 Bordon, Benedetto, 238
 Borgherini, Giovan Francesco, 169
 Borghini, Raffaello, 191, 199,
 Borgia, Alonso (papa Callisto III), 122, 123, 135
 Borgia, Lucrezia, 118
 Borgia, Rodrigo (papa Alessandro VI), 98, 99, 102, 103, 117, 118
 Borgia, Stefano, 178
 Borri, Giancarlo, 238
 Borsi, Stefano, 14, 50
 Boschetto, Antonio, 274
 Bosi, Mario, 199
 Bottari, Giovanni, 81, 82
 Botti, Andrea, 154
 Boyvin, René, 255
 Bramante, Donato, 25, 28
 Brancaloni, famiglia, 127, 130
 Brancaloni, Matteuccio, 127
 Brancaloni, Melchiorre, 127
 Bredekamp, Horst, 192, 199
 Bricio, Giordano, 125
 Brochard, Pierre, 233
 Brouard, Matthieu, 233
 Brun, Robert, 255
 Brunet, Jacques Charles, 255
 Bruno, Raffaele, 178
 Bruschi, Arnaldo, 50, 51, 53
 Bull, Antonio, 147,
 Buonarroti, Michelangelo, 178
 Buratti, Carlo, 133
 Burckhardt, 178
 Caetani, Benedetto (papa Bonifacio VIII), 22, 35
 Caldara, Polidoro, 147
 Callisto III, papa, vedi: Borgia, Alonso, 122, 123, 135
 Calvesi, Maurizio, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 29, 43, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 68, 69, 78, 103, 117, 118, 119, 192, 199, 234, 238
 Capodiferro Maddaleni, Evangelista, 46, 47
 Cappello, Sergio, 235, 238
 Capranica del Grillo, Irma, 133, 137
 Capranica, Angelo, 130, 132, 134, 135, 136
 Capranica, Antonio, 132
 Capranica, Bartolomeo, 133

- Capranica, Camillo, 133,
 Capranica, Domenico, 6, 12, 16, 121, 122,
 125, 134, 135, 136, 137
 Capranica, famiglia, 6, 16, 121, 122, 123,
 124, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 133, 134,
 135, 136
 Capranica, Federico, 133
 Capranica, Giuliano, 132
 Capranica, Pompeo, 133
 Carafa, Gian Pietro, 185
 Carafa, Oliviero, 72,
 Caraglio, Gian Giacomo, 267, 268, 269
 Caretti, Lanfranco, 176
 Carlo V d'Asburgo, 142
 Carlo VII di Valois, (detto il Vittorioso
 o il Ben-Servito), re di Francia (1422-
 1461)
 Carlo VIII Valois Re di Francia, 45
 Caro, Annibale, 18, 185, 186, 191, 192, 199
 Carocci, Baviero de', detto il Baviera, 267
 Caron, Richard, 255
 Carracci, Agostino, 7, 13, 19, 20, 261, 262,
 263, 264, 265, 270, 271, 273
 Carracci, Annibale, 272
 Carracci, Antonio, 275
 Carucci, Jacopo, detto il Pontormo, 169,
 175
 Casagrande, Dino, 238
 Casanova, Giovanni, 136
 Casazza, Ornella, 274
 Cascioli, Giuseppe, 193, 199
 Casolani, Cristoforo, 76
 Castiglione, Branda da, 238
 Castrovinci, Rossana, 6, 17, 139, 146, 149,
 Catani, Alexander, 155
 Catani, Antonio, mastro Giò, 76
 Catelli, Nicola, 20
 Cavagna, Anna Giulia, 238
 Cavallaro, Anna, 78, 118, 135, 148, 149
 Cavalli, Pietro Antonio, 151, 152
 Ceccarelli Pellegrino, Alba, 238
 Cecconi, Leonardo, 49, 53
 Cellini, Benvenuto, 169
 Cerere, 115, 163
 Cesare, Giulio, 22, 75, 88, 118
 Cesarino, cardinal, 150
 Charlet, Jean-Louis, 238
 Charlet-Mesdijan, Béatrice, 238
 Chastel, André, 279
 Chifenti, Raffaele, 158
 Chigi, Agostino, 18, 160
 Chigi, Fabio (papa Alessandro VIII), 135
 Ciapponi, Lucia A., 53, 95
 Cibo, Giovanni Battista (papa Innocenzo
 VIII), 48, 66, 147
 Cicerone, 44, 110, 117, 119
 Cieri Via, Claudia, 98, 111, 118
 Ciocchi del Monte, Giovanni Maria, 159,
 172,
 Cleante, 110
 Clemente VII, papa, vedi: De Medici
 Giulio, 134, 159, 268
 Cleve, Hendrick van, 35, 42
 Cloulas, Ivan, 16, 106,
 Cluker, muratore, 158
 Coffin, D. R., 178
 Cola di Rienzo, 121
 Colini, Antonio Mario, 77
 Coliva, Anna, 191, 199
 Colletet, Guillaume, 237
 Colocci, Angelo, 13, 179, 181
 Colonna di Bassanello, Stefano, 193
 Colonna, famiglia, 14, 15, 21, 22, 23, 24, 27,
 28, 29, 35, 40, 41, 44, 51, 52, 68, 103, 121,
 122, 125, 127
 Colonna, Antonio, 125, 127
 Colonna, Francesco (1453-1517?) romano
 signore di Palestrina, 12, 14, 15, 22, 25,
 26, 28, 29, 31, 37, 40, 43, 44, 45, 46, 47,
 48, 49, 51, 53, 54, 68, 69, 78, 86, 87, 103,
 104, 117, 235, 236, 238, 255, 258
 Colonna, Francesco (Venezia 1433 o 1434 -
 Venezia 1527) frate della Basilica di San
 Giovanni e Paolo di Venezia, 43
 Colonna, Giovanni, 93
 Colonna, Giovanni card., 14, 44, 46, 47,
 48, 49
 Colonna, Lucrezia, 193,
 Colonna, Oddone (papa Martino V), 11,
 16, 31, 57, 78, 97, 122, 123, 124, 125, 136,
 137
 Colonna, Pierfrancesco, 43
 Colonna, Pietro, 21, 22
 Colonna, Pompeo, 44, 119

- Colonna, Prospero, 30, 32, 45, 48,
 Colonna, Stefano (1965-), 11, 12, 20, 43, 45,
 47, 68, 79, 93, 118, 149, 182, 274
 Colonna, Stefano di Francesco (1453-
 1517?), 44
 Colonna, Stefano, padre di Francesco
 (1453-1517?), 22, 25, 43, 44, 47, 69
 Colonna, Vittoria, 159,
 Coltellacci, Stefano, 238
 Columella, Lucio Giunio Moderato, 162,
 Condulmer, Gabriele (papa Eugenio IV),
 122, 124, 125, 136
 Conti, Lotario, 193
 Conti, Lotario Giuseppe, duca, 189, 194,
 196
 Conti, Torquato, 18, 19, 184, 185, 186, 189,
 191, 192, 193, 200
 Contini, Giambattista, 196
 Coppi, Angelo, 49
 Coricio, Giovanni, 176
 Corrao, Maria, 178
 Cort, Cornelis, 273
 Cortassa, Guido, 238
 Cortesi, Paolo, Cortesius, 119
 Cosciari, Marco Antonio, 72
 Cosentino, Paola, 238
 Cosenza, M. E., 178
 Costa, Daniela, 237, 238
 Costantino, 39
 Courajond, 148
 Covra, Cesare, 200
 Crassi, Leonardo, 47
 Padre Cremona, Abate di San Pietro, 152,
 152
 Crescenzi, Giovanni (papa Giovanni
 XIII), 21
 Crescenzi, Melchiorre, 274
 Crescini, Paola, 178
 Crespín, René, 233
 Cristo Gesù, 112, 159,
 Crocetti, falegname, 158
 Cusano, Nicola, 143, 148
 Cybo, Lorenzo, 66
- D'Orazi, fabbroferraio, 157
 Da Caravaggio, Polidoro, 17, 146
 Da Firenze, Maturino, 146, 147
- Da Rotterdam, Erasmo, 160, 174
 Danesi Squarzina, Silvia, 11, 43, 51, 65, 66,
 77, 78
 Dauphiné, James, 238
 David, Clement, 256
 Davidson, Bernice, 175
 Dax, Lionel, 274
 De Bara, Jerome, 233, 237
 De Blanchellis, Mariano, 48
 De Butler, Augustin, 274
 De Caprio, Vincenzo, 178
 De Cupiis, Andre, 147
 De Ferentino, Prospero, 166
 De Grazia, Diane, 273, 274
 De Hollanda, Francisco, 159, 177, 180
 De Jong, Johannes Leender, 178
 De Laurentiis, Aurelio, 198, 200
 De Leljis, Desiderio, 153
 De Liberali, Gloria, 7, 19, 20, 261, 275
 De Maio, Romeo, 174, 178
 De Medici, Cosimo I, 165, 167, 171, 172,
 182
 De Medici, Giovanni di Lorenzo (papa
 Leone X), 31, 53, 159, 174, 178, 179, 181
 De Medici, Giulio (papa Clemente VII),
 134, 159, 181, 268
 De Rinaldis, Girolamo, 174
 De Romanis, Alessandra, 178
 De Verville, François Béroalde, 7, 19, 203,
 205, 207, 210, 231, 233, 235, 236, 237, 238,
 239, 256, 257, 258, 259
 De' Rossi, Giovanni Battista di Jacopo,
 detto Rosso Fiorentino, 267
 Del Carretto, Ilaria, 238
 Del Re, Niccolò, 51,
 Del Sal, Cristina, 238
 Del Sarto, Andrea, 169,
 Delaville Le Roulx, Joseph, 77, 78
 Della Chiesa, Giacomo (papa Benedetto
 XV) 135
 Della Peruta, Luigi 178
 Della Porta, Ardicino card. 57
 Della Rovere, famiglia 11, 26, 148
 Della Rovere, Francesco (papa Sisto IV)
 11, 12, 31, 62, 66, 98, 119, 132, 134, 139, 142,
 144, 148, 149
 Della Rovere, Giuliano card. (papa

- Giulio II) 4, 11, 26, 47, 53, 139, 142, 146,
159, 172, 175, 177
- Della Valle, Nicola, 43
- Dessì, Alessia, 5, 7, 14, 15, 57, 79
- Di Betto, Bernardino, detto Pinturicchio,
5, 15, 16, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 78, 100,
103, 104, 105, 106, 107, 115, 117
- Di Brandeburgo, Alberto, cardinale, 142
- Di Concorezzi, Feliciano 165, 166
- Di Cristofano, Francesco, detto il
Franciabigio 169
- Di Geremia, Cristoforo 148, 149
- Di Giovanni di Francesco, Bartolomeo, 168
- Di San Gallo, Aristotele, 175
- Di Stefano, Elisabetta, 238
- Di Toledo, Eleonora, 169
- Diocleziano imperatore, 114
- Diodoro Siculo, 83, 100
- Dionigi, Marco, 189, 199, 200
- Domenico da Sarteano, 125, 127
- Donati, Lamberto, 39, 54
- Dosio, Giovanni Antonio, 7, 186, 191, 192
- Du Bellay, Guillaume, card. 31, 50, 205
- Dunand, Louis, 261, 273
- Efeso, 110
- Efesto, 82
- Emilia, moglie di Pietro Colonna 22
- Emiliani, Andrea 270
- Empedocle, 88
- Enrico (III) di Navarra, vedi: Enrico IV di
Borbone 234
- Enrico IV di Borbone, detto il Grande, re
di Francia (1589-1610) (Enrico III come
re di Navarra) 234
- Eraclito, 110
- Ercole, 102, 103, 104, 238, 272
- Ercole Libico, 102, 103
- Ermate Trismegisto, 100, 117
- Esposti, Sara, 5, 7, 14, 21, 56
- Eubel, Conradus, 124, 136, 137
- Eugenio IV, papa, vedi: Condulmer,
Gabriele
- Eula, Alessandra, 126, 128, 130, 136, 137
- Fabrizio-Costa, Silvia 238
- Faietti, Marzia, 267, 273, 274
- Falcone, Giuseppe, 179
- Fancelli, Luca, 29
- Fancelli, Paolo, 51, 54, 55, 179
- Fanelli, Vittorio, 179
- Farinella, Vincenzo, 52, 55
- Farnese, famiglia, 103, 184, 185, 188, 270
- Farnese, Alessandro, 185, 188, 200
- Farnese, Eugenia, 43
- Farnese, Odoardo, 273, 274, 275
- Farnese, Orazio, 185
- Farnese, Pier Luigi, 186
- Farnese, Violante, 184
- Fasolo, Furio, 25, 49, 50, 55
- Fava, Franco, 178
- Fazzini, Giovanni, 238
- Felibien des Avaux, Jean François, 256
- Ferrajoli, A., 174, 179
- Ferrari, Antonio, 127
- Ferreri, Biagio, 155
- Filarete (Antonio Averlino, detto
Il Filarete), 37
- Filetico, Martino, 47, 48, 49, 54, 55, 119
- Fillon, Benjamin, 256
- Fiorini, Guido, 77, 79
- Flaminio, Marc'Antonio, 179
- Foffano, Tino, 238
- Fontana, Prospero, 163, 164, 175, 181, 186,
200
- Foppa, Cristoforo, detto Il Caradosso,
149
- Fra' Giocondo, 42
- Francesco I di Valois, re di Francia (1515-
1547), 175, 237
- Francken, Ambrosius, 261
- Fregoso, Ettore, 233
- Freytag, Friederich Gotthilf, 256
- Frommel, Christoph Luitpold, 179, 181
- Fumagalli, Edoardo, 238
- Gabriele, Mino, 53, 86, 95
- Gagnon, Clement, 237
- Galli, cardinale, 155
- Gallucci, Giovanni Paolo, 85
- Gamberelli, Bernardo di Matteo, detto
Rossellino, 59, 60, 77
- Gangemi, Santo, 125, 134, 137, 135, 136, 137
- Gennaioli, Riccardo, 274

- Gentili, Augusto, 238
 Gentili, Luciana, 237
 Geoffroy, Tory, 238
 Gesù, vedi: Cristo Gesù
 Ghisalberti, Alessandro, 238
 Ghislieri, Antonio Michele (papa Pio V),
 72, 192
 Giacone, Franco, 257
 Giampaoli, Lorenzo canonico, 140, 146
 Giordano, Michael J., 257
 Giovanni XIII papa, vedi: Crescenzi,
 Giovanni
 Giovannoni, Gustavo, 136
 Giove, 216, 217
 Giraldi, G. G., 179
 Giulio II papa, vedi: Della Rovere,
 Giuliano
 Giulio III, papa, vedi: Ciocchi del Monte,
 Giovanni Maria
 Giunone, 100, 115, 163, 164
 Giunti, Francesca Lucrezia, 238
 Gnoli, Domenico, 163, 174, 175, 179
 Gohory, Jacques, 205, 210, 236
 Goltzius, Hendrick, 273
 Golzio, Vincenzo, 50, 55
 Gonzaga, Francesco card., 30
 Gonzaga, Ludovico, 30
 Gordiani, Alessio, 18, 19, 183, 201
 Gordiani, Romanello, 193, 196, 199, 200
 Governa, Claudia, 17, 18, 159, 182
 Gozzoli, Benozzo, 66
 Granacci, Francesco, 169, 175
 Grapaldi, Francesco Mario, 51, 55
 Gravina, Pietro, 44
 Gregorovius, 118
 Griffò, Francesco, detto Francesco da
 Bologna, 238
 Grimal, Pierre, 179
 Guarino, Augusto, 238
 Guglielmi, Pietro, don, 147
 Guglielmo di Montfort, 136
 Guillemot, Matthieu, 205

 Haecht, Willem van, 261, 264, 265, 275
 Heydenreich, Ludwig, 49, 51, 55
 Hofmann, Walther Alfons Claudius von,
 135

 Iacopi, Giulio, 51, 55
 Ijsewijn, J., 179
 Innocenzo VIII papa, vedi: Cibo,
 Giovanni Battista
 Innocenzo XII, papa, vedi: Pignatelli,
 Antonio
 Innocenzo XIII, 196
 Iside, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
 109, 115, 116, 117, 119

 Jung, Carl Gustav, 257

 Kenny, Neil, 257
 Kerver, Jacques, 204
 Kezich, Tullio, 199, 200
 Kircher, Athanasius, 35
 Klossowski de Rola, Stanislas, 206, 257
 Koshikawa, Michiaki, 275
 Kretzulesco-Quaranta, Emanuela, 50, 257
 Kristeller, Paul Oskar, 135, 137

 La Fontaine, Jean de, 205
 La France, Robert G., 18, 168
 Lancellotti, Gianfrancesco, 179
 Lastraioli, Chiara, 238
 Lavillatte, Bruno, 238
 Lazar, Sainéan, 257
 Lazzari, Giacomo, 154, 155
 Lazzaro, Claudia, 174, 179
 Le Court, Benoît, 236
 Leeftang, Huigen, 273, 275
 Lenoncourt, Robert
 Lentzen, Manfred, 238
 Leone X papa, vedi: De Medici, Giovanni
 di Lorenzo
 Lesen, Aristide, 179, 180
 Leto, Pomponio, 13, 16, 32, 106, 107, 108,
 109, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 119
 Levantesi, Alessandra, 200
 Ligorio, Pirro, 35
 Linden, Stanton J., 235, 236, 255, 257
 Lipsio, Giusto (Joost Lips), 234
 Litta, Pompeo, 43, 51, 55
 Lombardi, Ferruccio, 137
 Lombardo, Pietro, 135
 Lombardozzi, “capo d’arte”, 158
 Lorenzi, Giovanni, 64, 72, 79

- Lovito, Giovanni, 16, 106
 Lucrezio, 39
 Ludius, pittore romano, 67
 Lupi, Carlo Antonio, 149

 Maccarani, Laura, 273
 Macrobio, 104
 Maffioli (o Mattioli), Paolo, 143
 Maiano, Giuliano da, 29
 Melella, Carlo, don, 152, 153
 Maltese, Corrado, 50, 51
 Manilio, Marco, 119
 Mantegna, Andrea, 66
 Manuzio, Aldo, il Giovane, 238
 Manuzio, Aldo, il Vecchio, 33, 91, 203, 236, 238
 Marcello, 28
 Margolin, Jean-Claude, 257
 Maria Casimira Luisa de la Grange d'Arquien, detta Marisienka, regina di Polonia (1676-1716), 133
 Marini, Luigi Gaetano, 174
 Marek, Heidi, 238
 Marone, Andrea, 238
 Marsilio, Ficino, 238
 Marte Ultore, 76
 Martial d'Auvergne, 236
 Martin, Jean, 204, 235, 236
 Martini, Francesco di Giorgio, 29, 37
 Martino V papa, vedi: Colonna, Oddone, 11, 16, 31, 57, 97, 122, 123, 124, 125, 136
 Marucchi, Orazio, 50
 Masalik, 84
 Massarelli, Angelo, 174
 Massimiano imperatore, 114
 Masullo, Alessandra, 6, 16, 97
 Maturino da Firenze, 146, 147
 Mauri, Daniela, 234, 235, 237, 238
 Mazocchi, Giacomo, 159
 Mazzei, Francesco, 136
 Mazzienti, Ottavio, 148, 150
 Mazzola, Girolamo Francesco Maria, detto Parmigianino, 267
 Medici, de', famiglia, 168, 169, 238
 Medusa, 38, 39, 40, 41
 Mellini, Benedetto, 17, 140, 146
 Menzio, Tomasso, 147

 Mercati, Giovanni, 52
 Mercurio, 100, 117, 206, 217, 268, 269
 Migliorini, Bruno, 92, 93, 94
 Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti de, 205
 Modroni, Grazia, 180
 Molinier, (?), 148
 Monsacrati, Michelangelo, 140, 146, 147, 149
 Montana, Marco Tullio, 76
 Montanari, Enrico, 93
 Montefeltro, Guidobaldo da, 47
 Montini, Renzo Umberto, 77
 Moro, Giuseppe, 175
 Moroni, Gaetano, 52, 136, 147
 Morosini, Marcantonio, 119
 Morpurgo-Castelnuovo, M., 124
 Mosè, 100, 117, 139, 146

 Navagero, Bernardo, 192
 Negro, Emilio, 270, 273, 274,
 Negro, G. (?), 180
 Negroni, Michele, 133
 Nerone, 42, 112
 Nerval, Gérard de, 205
 Niccolò V papa, vedi: Parentucelli, Tommaso, 26, 31, 59, 60, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 130
 Nicostrato, 114
 Nihayat, 84
 Nikolenko, Lada, 175
 Nodier, Charles, 205, 238

 Oettinger, April, 238
 Omero, 110
 Opi, divinità, 115
 Orazio, Quinto, 170
 Orsini, famiglia, 11, 28, 125
 Orsini, Gentile Virginio, 45, 46, 52
 Orsini, Giambattista, 58
 Orsini, Gian Corrado, 46
 Orsini, Giordano, 124
 Orsini, Orsina, 43
 Orsini, Vicino, 18, 185, 186, 187, 188
 Ottaviani, Michele, 17, 144, 145, 157, 158
 Ottini, Raimondo, 133
 Ovidio, 100, 11, 115, 116, 268

- Pagliai, Daniela, 163, 175, 182
 Pagliara, Alessandro, 83, 93
 Palissy, Bernard, 205
 Palladio, Andrea, 42, 175
 Palladio, Blosior, 17, 18, 159, 161, 162, 164,
 165, 167, 172, 174, 175, 176
 Pallister, Janis L., 257
 Panvinio, Onofrio, 147, 191,
 Panza, Pierluigi, 238,
 Paolo II papa, vedi: Barbo, Pietro, 30, 44,
 47, 48, 57, 60, 62, 65, 66, 78, 119
 Paolo III, papa, vedi: Farnese,
 Alessandro, 159, 184, 185, 188
 Paolo IV, papa, vedi: Carafa, Gian Pietro,
 185; Parentucelli, Tommaso (papa
 Niccolò V), 26, 31, 59, 60, 122, 123, 125,
 127, 128, 129
 Paribeni, Enrico, 93, 96
 Parmigianino, vedi: Mazzola, Girolamo
 Francesco Maria
 Paroli, Amleto, 77
 Paschini, Pio, 180, 180
 Pastor, Ludwig von, 65, 124, 135, 181
 Pastoreau, Michel, 258
 Patetta, Luciano, 238
 Patey, Caroline, 238
 Pattume Ottonaro, Cesare, 149, 149
 Paulo, Pietro, 161
 Pellegrini, cavalier, 154
 Pellegrini, Marco, 135, 137
 Penni, Francesco, 169
 Perin del Vaga, vedi: Bonaccorsi, Piero di
 Giovanni
 Perisauli, Faustino, 44, 51, 55
 Perrault, Charles, 205
 Perroni, Carlo, 119
 Peruzzi, Baldassare, 159, 174
 Petrarca, Francesco, 170
 Petrini, Pietrantonio, 30, 49, 50, 55
 Pettinelli, Rossana, 180
 Pianigiani, Ottorino, 81, 96
 Piccari, Lorenzo, 127, 128, 130
 Piccolomini, Enea Silvio (papa Pio II), 30,
 52, 68, 72, 134
 Piccolomini, Francesco (papa Pio III), 71,
 72
 Picinelli, Filippo, abate, 264, 275
 Pietrangeli, Carlo, 77, 137
 Pignatelli, Antonio (Innocenzo XII), 133
 Pincelli, Maria Agata, 119
 Pinturicchio, vedi: Di Betto, Bernardino,
 detto Pinturicchio, o Pintoricchio
 Pio Alberto, 238
 Pio II, papa, vedi: Piccolomini, Enea
 Silvio
 Pio III papa, vedi: Piccolomini,
 Francesco
 Pio V papa, vedi: Ghislieri, Antonio
 Michele
 Pio VII, papa, vedi: Barnaba, Niccolò
 Maria Luigi
 Pirondini, Massimo, 274, 275
 Pitacco, Francesca, 238
 Pizzani, Ubaldo, 238
 Platina, 108
 Plauto, 47
 Plinio, il Vecchio, 78
 Polibio, 83
 Poliziano, Angelo, 89
 Pollaiuolo, Antonio, 148
 Polverini Fosi, Irene, 199, 200
 Pompeo, 28
 Pontano, Giovanni Gioviano, 46, 51, 52,
 54, 56, 116, 119
 Ponte, Giovanni, 238
 Pontelli, Baccio, 146
 Popelin, Claudius, 258
 Porcari, Paolo, 43, 44
 Porcari, Stefano, 123
 Porcio Catone, Marco, 162
 Porfirio, 84
 Portoghesi, Paolo, 54, 56, 180
 Pozzi, Giovanni, 258
 Prati, Angelico, 81
 Pucci, Enrico, 136, 137
 Puccinelli, Alfonso, 143
 Rabelais, François, 205
 Raimondi, Marcantonio, 268, 269
 Ram, Domenico, 136
 Ranuccio I Farnese, duca di Parma e
 Piacenza (1592-1622), 270
 Ray, Stefano, 174
 Razzi, Angelo, 152

- Renata di Francia (Renata di Valois-Orléans), duchessa di Ferrara, Modena e Reggio (1534-1575), 233
 Restoro d'Arezzo, 85, 96
 Rhalat 'al Kinani, 84
 Ricci, Corrado, 77, 78
 Ricci, Maurizio, 180, 181
 Rieu, Josiane, 237
 Rinaldi, Giacomo, 154
 Roio, Nicosetta, 274, 275
 Romanelli, Pietro, 50, 51, 56
 Romano, Giulio, 169
 Romano, Paolo, 30
 Rorario, Girolamo, 161, 174, 180
 Roscoe, William, 181
 Rosini, Corrado, 181
 Rossellino, vedi: Gamberelli, Bernardo di Matteo, detto Rossellino
 Rossi, Bartolomeo, 258
 Rossi, Giuseppe Aldo, 181
 Rosso Fiorentino, vedi: De' Rossi, Giovanni Battista di Jacopo
 Ruyschaert J., 181
- S. Agnese, 128, 130, 147
 S. Anastasio, 112, 119
 S. Antonio, 98, 99, 101, 112
 S. Barbara, 98, 99, 113, 114
 S. Basilio, 57
 S. Caterina d'Alessandria, 98, 99, 101, 102, 113
 S. Celso, 31
 S. Costanza, 39
 S. Elisabetta, 98, 111
 S. Giorgio, 31
 S. Giovanni, 98
 S. Giovanni Battista, 70, 112
 S. Girolamo, 107
 S. Giustina, 62
 S. Lorenzo, 30, 31, 147
 S. Martinello, 66
 S. Matteo, 57
 S. Paolo, 98, 99, 112
 S. Pietro, 99, 101, 122
 S. Scolastica, 48
 S. Sebastiano, 98, 99, 114, 115, 117
 S. Stefano, 37, 59
 S. Susanna, 98, 99, 101
 S. Zoe, 114, 115
 Sabellico, Marcantonio, 119, 174
 Sadoletto, Jacopo, 161, 181
 Sandal, Ennio, 238
 Sangallo, Giuliano da, 26, 29, 31
 Sannazaro, Jacopo, 46
 Santelli, Andrea M., 149, 153
 Santini, Luigi, abate, 140, 147, 151
 Sanzio, Raffaello, 17, 18, 159, 160, 174
 Saturno, 115
 Saulnier, Verdun-Louis, 233, 237, 258
 Saxl, Fritz, 16, 98, 101, III, 118
 Scaligero, Giulio Cesare, 233
 Scapecchi, Piero, 238
 Scarampi, Ludovico card., 30
 Scarsella, Alessandro, 236, 258
 Schapiro, Meyer, 119
 Schmidt, Albert-Marie, 258
 Secchi Tarugi, Luisa, 234, 259
 Serapide, 104, 115, 116
 Seroni, Adriano, 176
 Servi, Gaspare, 133
 Seymour, Carl, 149
 Sforza, Ascanio, 45
 Sforza, Battista, 48
 Sforza, Costanzo, 48
 Sforza, Massimiliano, duca di Milano (1512-1515), 236
 Sickel, Lothar, 274, 275
 Signorini, Maria Adele, 175, 181
 Simonelli, Prospero, 136, 137
 Simonin, Michelle, 258
 Simons, Patricia, 273, 275
 Sirgiani, Gio., pittore, 150
 Sisto IV papa, vedi: Della Rovere, Francesco
 Sorel, Charles, 258
 Speroni, Sperone, 185, 199, 201
 Spinelli, Tommaso di Leonardo, 60
 Stefania, senatrice romana, 21, 22
 B. Stefano Canon. Reg., 155
 Strabone, 83, 84, 109
 Strozzi, Tito Vespasiano, 238
 Suarez, 35, 42
 Tagliolini, Alessandro, 201

- Tamagni, Vincenzo, 17, 146
 Tani, Aristide D., 147
 Tavoni, Maria Gioia, 259
 Ternaux, Jean-Claude, 238
 Tibullo, 118
 Ticozzi, Stefano, 175, 181
 Titi, Filippo, 17, 140, 146
 Toffanin, Giuseppe, 119
 Tolomei, Claudio, 181
 Tolomei, Jacopo, 52, 54
 Tomarelli, Giacomo, 127, 128
 Tomei, Piero, 128, 130, 135, 136
 Tommaseo, Niccolò, 82, 96
 Tommasini, Oreste, 52, 56
 Tongiorgi Tomasi, Lucia, 175, 181
 Tori, Angiolo, detto il Bronzino, 167
 Torlonia, famiglia, 133, 198, 200
 Torresano, Andrea, 238
 Traiano, 58
 Tribolo, Niccolò, 175
 Trinciis, Corrado de, 127
 Tyard, Pontus de, 238
- Uccella, Maria Letizia, 78
 Ughelli, Ferdinando, 181
 Ugonio, Pompeo, 148, 150
 Ubertini, Antonio, 18, 165, 166, 167, 168, 169
 Ubertini, Francesco, detto il Bachiacca,
 165, 166, 167, 169, 170, 171, 175
 Urbini, Silvia, 238
- Vaglieri, Dante, 50, 51, 56
 Valeriano, Pierio, 160, 174, 181
 Valtieri, Simonetta, 137
 Vannozzi, Giacomo, 127
 Vannucci, Pietro, detto il Perugino, 169, 175
 Varchi, Benedetto, 56, 166, 171
 Varrone, 119
 Vasari, Giorgio, 66, 67, 68, 147, 163, 165,
 167, 175, 181
- Vatable, François, 233
 Venale da Imola, Pietro, 174, 175
 Venere, 37, 38, 42, 49, 99, 208, 210, 217
 Venere Genitrice, 39
 Venturi, Adolfo, 9, 148
 Verardo, Pietro, 238
 Verdi, Giuseppe, 133
 Verville, François Béroualde de, detto
 François Brouard, 19, 203, 205, 208, 210,
 231, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 255, 256,
 257, 258, 259
 Vespignani, Virginio, 133
 Virgilio Marone, Publio, 170
 Visconti, Filippo Maria, 62
 Visconti, Matteo, 44
 Visconti, Pietro Ercole, 201
 Vitelleschi, Giovanni card., 22
 Vitruvio, 67, 78, 236
 Vossila, Francesco, 175, 182
 Vulcano, divinità, 15, 81, 82, 83, 84, 85, 88,
 89, 92, 93, 95, 96, 163
- Waldis, Carlo, 133
 Walter, Hermann, 238
 Weiss, Idelette Ardouin, 258
 Weiss, Robert, 56, 182
 Wells, Maria, 238
 Widloecher, Nicola, 147
 Wierix, Hieronymus, 20, 261, 265
 Wind, Edgar, 182
- Zabughin, Vladimiro, 119
 Zaccaria, 111
 Zambarelli, P. Luigi, 149
 Zander, Giuseppe, 50, 55
 Zandri, Giuliana, 148
 Zinguer, Ilana, 258, 259
 Zippel, Giuseppe, 17, 77, 79
 Zovenzoni, Raffaele, 43



Prestampa Enrico D'Andrassi

Finito di stampare nel mese di febbraio 2014
presso la tipografia O.Gra.Ro. srl, Roma
per conto della Campisano Editore srl - Roma