Arte e scrittura al servizio dei Farnese
Epigrafi e graffiti nel palazzo di Caprarola

a cura di Roberta Fois e Adele Trani

Il volume offre una prospettiva inedita sul palazzo Farnese di Caprarola, straordinario esempio di architettura cinquecentesca, soffermandosi sull'importanza del rapporto fra arte e parola.
La villa, costruita per volere del cardinale Alessandro Farnese (1520-1589), ospita infatti al suo interno numerose scritture esposte, epigrafi dipinte o incise, che corredano e arricchiscono il ciclo pittorico, guidando lo spettatore nel percorso di visita. Il libro presenta il censimento completo e l'edizione di queste scritture, studiate sul piano dei riscontri testuali e in rapporto agli affreschi di riferimento.
Il lavoro è corredato da saggi che esplorano, in un'ottica di dialogo interdisciplinare, la combinazione testo-immagine dal punto di vista storico-artistico e letterario.
A conclusione dello studio, infine, una sezione di contributi mette a fuoco un tema insondato, ossia quello dei graffiti che affollano le pareti del palazzo, preziose testimonianze scritte che abbracciano un ampio arco temporale (XVI-XX sec.) e gettano luce su una pagina di storia ancora da ricostruire.

Roberta Fois è dottoressa di ricerca in Italianistica all'Università Roma Tre. Si occupa prevalentemente di letteratura italiana del Rinascimento, con attenzione all'editoria popolare, alla trattatistica e all'epistolografia. Ha pubblicato il testo critico e commentato dell'*Inganno* di Giuseppe Orologi (Vecchiarelli, 2021). È redattrice della rivista «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana».

Adele Trani, storica dell'arte, funzionaria del Ministero della Cultura, svolge il suo incarico presso l'Istituto Ville monumentali della Tuscia. Al centro dei suoi interessi di ricerca la committenza artistica dei Farnese, con particolare riguardo al palazzo di Caprarola e al ruolo svolto dal cardinale Odoardo.

www.officinalibraria.net
ISBN-13: 978-88-3367-373-8
9 788833 673738
29,90 €

Arte e scrittura al servizio dei Farnese

Arte e scrittura al servizio dei Farnese
Epigrafi e graffiti nel palazzo di Caprarola



OFFICINA LIBRARIA

Saggi in Officina

Pubblicazione finanziata con i fondi del PRIN 2022 PNRR (P20223H2ML - CUP J53D23016270001)
Farnese Fasti. Management of power and promotion of consensus in the age of cardinal Alessandro iuniore (occasional literature, art, exposed writings).

Accesso aperto / Open access Licenza CC BY 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/



Atti del convegno di studi *Arte e scrittura al servizio dei Farnese. Una prospettiva dal Palazzo di Caprarola* (Università degli Studi di Perugia, 4 luglio 2025)

Officina Libraria
via Moncenisio 6b
00141 Roma

Art Director e impaginazione
Paola Gallerani

Redazione e indice dei nomi
Marta Materni

Fotolito
Giorgio Canesin

Stampa
Digital Team, Fano (PU)

Ufficio stampa
Luana Solla, My Com Factory

In copertina: *Il giglio di giustizia*.
Caprarola, palazzo Farnese, sala dei Cigni.

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.

isbn: 978-88-3367-373-8
© Officina Libraria, Roma, 2026

Printed in Italy

per rimanere aggiornati su libri in catalogo e novità, eventi, rassegna stampa, contenuti extra
officinalibraria.net Officina.Libraria officinalibraria

Arte e scrittura al servizio dei Farnese

Epigrafi e graffiti nel palazzo di Caprarola

a cura di

Roberta Fois e Adele Trani

OFFICINA LIBRARIA

È vero che i Farnese non stipendiarono nessuno storiografo di corte e non commissionarono nessuna storia del casato, ma questo non vuol dire che di quella storia non si siano presi cura. E a Caprarola come altrove – in ciascuno dei molti altrove nei quali svolsero la loro azione di governo – trovarono il modo di mantenere viva la memoria delle figure e delle gesta che quella storia rappresentavano. O meglio, nelle quali vollero che quella storia fosse rappresentata. Lo fecero ora con l'imponenza delle architetture e di interventi urbanistici destinati a stravolgere borghi e città, ora con cicli figurativi di grande impegno. Sempre però, quale che fosse la traduzione materiale della loro presenza, con il ricorso sistematico a una parola esposta su mura e pareti, e sempre costantemente in dialogo con architetture e immagini.

Strumento insieme di selezione del dicibile e di propaganda, ora incisa, ora dipinta, ora graffita, era una parola mai neutra che, associata all'immagine e alla muratura, si faceva insieme didascalia e proclama. Sempre pienamente funzionale all'espressione tanto della cronaca quanto del mito, tanto delle persone e delle loro gesta quanto dei luoghi, quanto – è il caso degli emblemi – delle parole d'ordine nelle quali i signori si riconoscevano. Non era solo densa di senso, cioè del significato proprio, ma era anche espressione di una volontà di senso che accompagnava e continua ad accompagnare immagini, sale, scale, ambulacri, facciate, iscrizioni. Nessuna superficie, fosse interna o esterna, rimase e rimane senza una parola, senza che il signore facesse sentire – e continui a far sentire – il suo «hic sum». Un *hic* che partiva da lontano, che si voleva legittimato dal mito, e che tendeva a un *semper*, rivolto con orgoglio a un futuro che sembrava destinato a non avere mai fine.

Le immagini possono essere convenzionali – dei, papi, imperatori, re… – ma la parola che le affiancava le rendeva appropriate e attuali e le associava a chi quelle immagini e quelle mura aveva voluto.

Questo a vedere le cose dal punto di vista del casato. Ma la materia si presta anche a un altro attraversamento. Che parte dal palazzo e dalle sale per mettere a fuoco il dettaglio tecnico della parola scritta che vi è depositata con tanta dovizia. In una varietà di moduli, forme, colori; su una successione di materiali – marmo, legno, gesso, stucco –; sempre per un descrivere che è un celebrare e un glorificare. E al tempo stesso, non sfugga, un selezionare e, di conseguenza, un occultare.

Passare dall'una all'altra scala, dalla parete al dettaglio, è cogliere quella parola e renderle giustizia. È toglierla dalla condizione di ancillarità e riconoscere i termini propri della dialettica in atto tra la forma e il significato, tra il come e la cosa, tra la mano che ha scolpito o dipinto e la mente che ha suggerito. È riattivare il dialogo tra il signore del palazzo e l'ospite al quale ciascuna di quelle scritte era diretta.

Non si vuol dire che senza quelle scritte figure e sale non svolgerebbero una propria azione narrativa, si vuole piuttosto sostenere che parlerebbero per cenni, mentre erano nate per proclamare a tutti, residenti e ospiti, un messaggio che non poteva non essere compreso e doveva arrivare senza sottintesi e opacità. Non è un caso che il discorso finiva per coinvolgere tutte le sedi farnesiane: scritte più o meno estese affiancano le immagini nella decorazione farnesiana di castel Sant'Angelo, in quella della sala dei Cento Giorni del palazzo della Cancelleria, dei palazzi Farnese di Roma e di Piacenza.

Del resto, la scrittura e, in particolare, la scrittura esposta è, negli anni di ascesa e di egemonia della famiglia, uno degli strumenti di propaganda politica e di auto-promozione più efficaci e sarà sufficiente qui richiamare gli illuminanti studi di Stanley Morison e Armando Petrucci. L'esibizione di testi scritti, di solito dai contenuti memorativo-celebrativi o didascalici; la loro ubicazione, se luogo pubblico o privato, architettura o monumento; il modello di esposizione, se in aree aperte o all'interno di palazzi o chiese; la scelta dei materiali, della fisionomia e della distribuzione del testo, delle strutture della mostra; tutto ciò, insomma, che dà forma e accompagna la nuda trasmissione del messaggio ha un significato e riveste un ruolo che merita di essere indagato, perché frutto di scelte deliberate e raramente affidate al caso. Due esempi potranno essere utili a illustrare quanto detto.

Si guardi al caso della romana chiesa del Gesù, principale edificio di culto del novello ordine dei gesuiti, pensato e voluto da Alessandro iuniore e pro-

gettato dal Vignola anche in ossequio ai precetti controriformistici. A colpire qui non è tanto la monumentale epigrafe posta, a scandire i due livelli della facciata, sull'architrave del timpano, nel luogo cioè e nelle forme tipiche della certificazione di titolarità, quanto piuttosto «l'enorme lapide» (Petrucci A. 2021, p. 84) del 1575 che domina la controfacciata e col nonno (Paolo III) celebra «suae […] religionis et perpetuae in eo ordinem voluntatis». La «gran tavola di marmo» (*Le cose maravigliose dell'alma città di Roma* 1588, p. 35), incorniciata da un ricco fregio dorato, «assolse al suo compito celebrativo e insieme architettonico con il ricorso agli equilibri formali già sperimentati a Porta del Popolo» (Petrucci A. 2021, p. 84).

Del secondo episodio è protagonista ancora Alessandro Farnese, che fu prima il promotore degli scavi e in seguito il donatore dei reperti e committente della loro sistemazione. Si tratta dei famosi Fasti Capitolini che, rinvenuti nel Foro nel 1546 a seguito di una campagna guidata da un preciso intento archeologico, furono dal cardinale donati alla cittadinanza romana dopo una breve permanenza negli Orti Farnesiani, e ricomposti, dopo uno studio che coinvolse un folto gruppo di antiquari (tra i quali Gentile Delfini, Tommaso de' Cavalieri, Antonio Agustín), all'interno di una complessa struttura architettonica progettata da Michelangelo, al pian terreno del Palazzo Capitolino (l'attuale sistemazione nella sala della Lupa risale al 1586). La celebrazione dell'episodio è affidata a due iscrizioni: la prima, sovrastante la finta trabeazione che incornicia la parte centrale dei Fasti, esalta la munificenza del nipote di Paolo III, che, recuperati «ruderibus in foro egestis» i «monumenta marmorea magistratuum triumphorumque», li colloca nel Campidoglio; la seconda è un carmen in distici elegiaci composto per l'occasione dal cardinale portoghese Miguel da Silva a ricordo di «Alexander patria te dignus avoque Paulo» (si legge in Giraldi 1551, p. 68). Operazione, questa, coronata dall'immediata stampa della riproduzione e trascrizione dei reperti e della cornice che li ospita per la cura di quel Bartolomeo Marliani (1549) che in quegli anni pubblicava, con l'aiuto di Giovanni Battista Palatino, *civis Romanus*, una famosa mappa archeologica di Roma antica.

Ebbene, in tutto questo, le forme grafiche che traducono in effigie i *verba* dei solenni encomi rivelano un'identità di forme che non potrà essere affidata alla casualità. Basterà osservare l'analoga inclinazione a sinistra dell'asse della *O*, la *T* con gli apici della testa ortogonalizzati, la *M* con l'esilità del suo primo elemento verticale, il tratto orizzontale alla base di *E* appena eccedente la misura degli altri due equiparati e la poca grazia che questa soluzione trasferisce alla *F*, l'uso di *I* alta, per rendersi conto che un'unica mente ha governato il disegno di queste lettere. E per risolvere il dubbio su chi fosse, si potranno confrontare queste epigrafi con quella solenne che impera sul fornice di porta del Popolo. Si comprenderà, allora, il non generico paragone suggerito anni or sono da Petrucci e il nome di Palatino tornerà a farsi strada.

Non c'è dubbio che a Caprarola si imponga, in questo contesto, con una sistematicità e una pervasività che rendono i suoi muri un filo d'Arianna. La residenza di campagna «ove i fratelli Zuccari, guidati da Annibal Caro, venivano commentando i grandi cicli affrescati celebrativi delle glorie di casa Farnese con involuti cartigli (definiti "tavole o cartelle o brevi" nelle istruzioni del letterato) di natura epigrafica tempestati di motti e di imprese» (ancora Petrucci A. 2021, p. 70) finisce così con l'occupare un posto centrale in questa storia: una guida affidabile e discreta ma anche, tale è apparsa a quanti se ne sono fatti carico in questa sede, un oggetto privilegiato di analisi.

Antonio Ciaralli – Paolo Procaccioli

Il palazzo Farnese di Caprarola, straordinario esempio di architettura cinquecentesca, è rinomato per la sua sontuosa decorazione pittorica: affreschi, grottesche, stucchi dipinti ricoprono le pareti e le volte come una pelle preziosa e rutilante. Si tratta di dipinti magnifici che nel tempo sono stati catalogati, studiati e raccontati ma che offrono ancora occasioni di approfondimento e ricerca, anche nell'ambito della storia, della cultura e della gestione del potere e del consenso della famiglia Farnese.

Molto si è detto sulla capacità delle immagini di parlare, e anche convincere. Si è scritto sul potere delle immagini, e sull'uso che il potere, a ogni livello e in tutti i tempi, ha fatto delle immagini. Si è riflettuto sulle forme della propaganda. Anche all'interno di una dimensione residenziale come quella appunto voluta dai Farnese a Caprarola, prima villa fortificata e poi imponente palazzo di corte per Alessandro iuniore, le immagini rispondono a un preciso programma iconografico di esaltazione dinastica, che si snoda lungo le pareti e si arrampica sulle volte. Alla pittura che parla talvolta si accompagnano, anche nel palazzo pentagonale della Tuscia, parole scritte, dipinte all'interno di vere e proprie epigrafi o iscrizioni, che completano o specificano il testo pittorico, qualora risulti necessario apporre all'immagine una didascalia che dica qualcosa in più, che puntualizzi o dichiari esplicitamente il messaggio che si desidera esprimere. Scrittura esposta, nel senso che dava Armando Petrucci alla icastica definizione che aveva coniato, e che ancora serve a individuare le manifestazioni di scrittura concepite per essere fruite in spazi visibili e leggibili collettivamente.

Questo importante volume racchiude l'esito di una articolata campagna conoscitiva dedicata proprio alle scritture esposte del tempo del cardinale Alessandro il Giovane, nell'ambito del progetto di ricerca PRIN 2022 PNRR sui Fasti Farnesiani, che coinvolge l'Università degli studi della Tuscia, l'Università degli Studi di Perugia e l'Università degli Studi di Roma Tre, e al quale collaborano anche le Ville monumentali della Tuscia, istituto del Ministero della Cultura, che ha il compito di conservare valorizzare e promuovere, insieme alle ville, anche il palazzo di Caprarola.

Scritture esposte alle quali si cerca di rendere giustizia, affrancandole dalla condizione di ancillarità al dipinto, nell'ambito del rapporto tra arte e parola o meglio tra forma e significato, proprio secondo la lezione di Petrucci, scritture che vengono catalogate, documentate fotograficamente e descritte. Ma la ricerca non si limita al riconoscimento di queste parole necessarie, parlanti ed esibite, parole alte destinate alla propaganda politica della famiglia, bensì indaga anche le parole graffite, lasciate o meglio «disseminate sulle vastissime superfici affrescate», come scrive Adele Trani, che insieme a Roberta Fois cura il volume, da chi ha frequentato negli anni il palazzo. Frasi o semplici firme, incise per lasciare una traccia, per segnare la propria presenza, esistenza o il semplice passaggio, spesso accompagnate da date che ci permettono di contestualizzare: graffiti già classificati una prima volta nel 2001 da Luciano Passini, «che meritano di essere censiti, catalogati e studiati in maniera sistematica».

La ricerca prende in considerazione, per ora, esclusivamente i graffiti che gli artisti passati negli anni per Caprarola, probabilmente per vedere e studiare i capolavori del passato, hanno voluto lasciare sulle pareti affrescate, oltre a quelle incisioni in grado di illuminare aspetti ancora poco indagati nella vita quotidiana del palazzo tra XVI e XX secolo. Complessivamente un progetto importante che contribuisce a conoscere meglio la storia dei Fasti Farnesiani ma anche di ricostruire, con qualche piccolo tassello, una sorta di storia sociale del palazzo da mettere in relazione anche con le trasformazioni del territorio nei secoli successivi.

Sono felice di poter rimarcare la partecipazione a questo progetto, nella sezione che mette a fuoco uno degli aspetti meno sondati e più innovativi della ricerca attraverso la campagna di indagine sui graffiti, dei giovani colleghi Maria Elena Burla, Annalaura Fiori e Alessandro Pontecorvi, i cui contributi si aggiungono a quelli di Cristina Galassi ed Elisabetta Giffi, e ai saggi delle curatrici Roberta Fois e Adele Trani.

Marta Ragozzino
Direttrice ad interim delle Ville monumentali della Tuscia

Sommario

11 Cristina Galassi, Tituli *e gesta dipinte: la sala dei Fasti Farnesiani a Caprarola e la cultura antiquaria di Onofrio Panvinio*

19 Roberta Fois, *«La bellezza sta in applicare i detti d'altri all'intenzion vostra». Brevi considerazioni sulle epigrafi dipinte di palazzo Farnese*

27 Elisabetta Giffi, *Per la «chiara memoria» di Troiano Acquaviva d'Aragona: gli* Illustri Fatti Farnesiani *di Georg Kaspar von Prenner e le piante «geometriche» di Giuseppe Vasi*

34 Nota redazionale
Criteri di edizione
Tavola delle abbreviazioni

Le epigrafi

36 I. Portico inferiore
70 II. Camerino di Odoardo Farnese
80 III. Portico superiore
86 IV. Loggia di Ercole
110 V. Cappella
122 VI. Sala dei Fasti Farnesiani
158 VII. Anticamera del Concilio
178 VIII. Stanza della Solitudine o dei Filosofi
190 IX. Gabinetto dell'Ermatena
194 X. Stanza della Penitenza
216 XI. Sala del Mappamondo
234 XII. Altre iscrizioni

I graffiti

265 Adele Trani, *I graffiti del palazzo Farnese di Caprarola: tracce del passaggio di artisti*
273 Alessandro Pontecorvi, *Gli spazi dell'accoglienza: il piano dei Prelati di palazzo Farnese*
277 Maria Elena Burla, Guardarobba *e custodi: notizie sulla cura dei beni di palazzo Farnese tra Seicento e Novecento*
281 Annalaura Fiori, *Niccolò Simonelli, tracce di un* connoisseur *nel palazzo del Gran Cardinale*

285 Bibliografia

294 Indice dei nomi

Tituli e gesta dipinte: la sala dei Fasti Farnesiani a Caprarola e la cultura antiquaria di Onofrio Panvinio

Cristina Galassi

Seguire il programma iconografico e il rapporto testo/immagine nella sala dei Fasti Farnesiani a Caprarola diviene una prova illuminante del *modus operandi* dei dotti consiglieri del Gran Cardinale e uno strumento per accedere alla comprensione del loro bagaglio culturale in senso più ampio. Balza immediatamente agli occhi quella che è la caratteristica fondamentale delle epigrafi che illustrano i fasti della famiglia: il delegare alle parole, alle iscrizioni, il ruolo-guida del meccanismo rappresentativo, in cui le immagini hanno la funzione di commento figurato alle parole. I letterati coinvolti sono, in particolare, l'antiquario Onofrio Panvinio e l'umanista Paolo Manuzio per le epigrafi in latino, il ruolo dei quali, pur confermando l'evoluzione del modello di consigliere artistico nella seconda metà del Cinquecento, quando, nell'elaborazione di cicli e iniziative monumentali, «la funzione del letterato-iconografo cresce d'ingombro, con istruzioni sempre più minuziose» fortemente limitanti la libertà creativa dell'artista,[1] presuppone, in realtà, una stretta collaborazione con il pittore e, in taluni casi, l'adattabilità del racconto storico alle esigenze estetico-dispositive. Nella sala dei Fasti, grazie a questa sinergia, si crea un nuovo lessico celebrativo dinastico per immagini, un impiego politico dell'immagine che non ha precedenti per ampiezza ed efficacia comunicativa. Già dieci anni dopo la realizzazione della sala, Giuseppe Betussi, nel *Ragionamento sopra il Cathaio, luogo dello Ill. S. Pio Enea Obizzi* (1573), ne coglieva l'unicità, insieme ad altri pochi casi, ai fini della celebrazione dell'«intiera» storia familiare:

> Se bene molti Prencipi, o di bronzi, o di marmi, o di pitture hanno arricchito o cercato di dar vita, et eternità a' suoi maggiori, con i simolacri, con le statue, et con le imagini de gli antenati; non però è venuto mai in animo ad alcuno di abbracciar tanto, che si appresentino intieramente i loro fatti a gli occhi nostri. Et se alcuni fatto l'hanno, sarà stato di un solo, o di due, et tre al più; come per essempio moderno, il Duca di Fiorenza, del Signor Giovanni suo padre, il Conte Troilo di San Secondo, i gradi de' suoi maggiori, et le vittorie del padre suo in una sala, il Cardinal Farnese a Caprarola, i fatti d'alcuni suoi antenati; et qualche altro, ch'io non m'affaticarò a mentovare; ma successivamente, et per ordine non mai.[2]

La caratteristica più cospicua della sala è rappresentata dal rapporto tra immagini e iscrizioni: sopra ogni scena, o sotto, troviamo uno spazio contenente un testo in latino. Le pitture divengono una semplice illustrazione del testo, che descrive dettagliatamente gli eventi raffigurati. Tale combinazione rivela non solo una fiducia maggiore nella parola anziché nell'immagine, ma evidenzia una caratteristica che accompagnerà le raffigurazioni di storia dal Quattrocento al Seicento, il fatto cioè che la pittura non sia considerata in grado di raccontare una storia non nota. Il presupposto dell'immagine è che l'osservatore già conosca la storia raffigurata: in caso contrario, la pittura, per una migliore comprensione dell'argomento raffigurato, deve essere corredata di parole, cioè iscrizioni che la spieghino. Per questo motivo i cicli

storici sono quasi sempre accompagnati da epigrafi, più o meno lunghe, per assicurare l'immediata comprensione del messaggio.

Ha scritto giustamente Julian Kliemann che, dopo la metà del Cinquecento, i cicli dedicati alle gesta di un singolo personaggio si rarefanno mentre inizia a prevalere la tendenza a celebrare non più il singolo ma la famiglia e la dinastia. Se il primo passo verso la raffigurazione dinastica è compiuto dalla famiglia Medici, il passo successivo spetta proprio ai Farnese, rivali dei Medici. I motivi per cui vari membri della famiglia cominciano a servirsi dell'arte, e soprattutto di cicli storici, per scopi di propaganda dinastica sono da collegare con il nuovo rango della famiglia dopo l'elezione di papa Paolo III nel 1534. La nobile casata dei Farnese vantava varie residenze nel Lazio oltre a una consuetudine con cicli storico-dinastici,[3] espressa non solo da pitture murali ma anche da un ciclo di arazzi con le glorie di casa Farnese, documentato nel 1514 nella rocca di Canino.[4]

Mi chiedo se, dal punto di vista compositivo, nella sala dei Fasti, dove gli episodi storici simulano arazzi riportati, non ci sia anche una esplicita volontà di citare questo precedente familiare, ferma restando anche l'esemplarità del modello raffaellesco, cioè degli arazzi, su disegno di Raffaello, destinati alla cappella Sistina.

L'elezione di Alessandro Farnese a papa fornì linfa a monumentali cicli di affreschi che dovevano illustrare, attraverso le gesta del papa e di altri Farnese, il rango e l'importanza della famiglia. Tra i precedenti iconografici vanno citate la Sala Paolina a castel Sant'Angelo, dove nel 1545 il castellano Tiberio Crispi aveva commissionato una serie di affreschi con le gesta di Alessandro Magno e dell'apostolo Paolo, evidenti allusioni ai nomi del Farnese; il ciclo alla Cancelleria, richiesto dal nipote Alessandro Farnese, dove ritroviamo rimandi a condottieri antichi, tra cui Alessandro Magno, anche se il tema principale è rappresentato dalle azioni del papa, i «fatti di papa Paulo Terzo», come scrive Giorgio Vasari nell'autobiografia; e il salotto di palazzo Farnese.[5] Vasari accenna che nella Cancelleria, nella sala dei Cento Giorni, ogni scena è inquadrata da personificazioni allegoriche.[6] I cicli vogliono onorare e lodare



Fig. 1. Giorgio Vasari, *Pace tra Carlo V e Francesco I*. Roma, Palazzo della Cancelleria, sala dei Cento Giorni.

Paolo III, il nome del papa tuttavia non si trova scritto e le iscrizioni non sono descrittive, avendo piuttosto il carattere di sentenze generali. Costituiscono, in altre parole, l'encomio del papa ma, di fatto, solo riconoscendo i ritratti e le allusioni alle sue gesta l'osservatore può arrivare a comprendere che questa è la finalità dell'insieme degli affreschi. Le immagini non illustrano le iscrizioni, le quali, a loro volta, non costituiscono una legenda degli affreschi. Alla base di questa tipologia di rappresentazione è il genere retorico dell'encomio: si lodano i personaggi indicandone le virtù. Si tratta, in altre parole, di un paradigma retorico: Paolo Giovio, co-autore più che semplice

consulente, rinunzia alla rappresentazione di fatti storici, esaltando invece le virtù che Paolo III prediligeva. Come indica Kliemann, gli affreschi vanno letti secondo le coordinate della retorica e non della storia: non raccontano cioè la vita del papa, ma contengono rinvii a momenti storici idonei a illustrarne le virtù personificate ai lati delle scene. In altri termini, in questo ciclo le regole del genere dell'encomio sono trasformate in sistema decorativo: le scene illustrano topoi sul concetto del papa ideale.[7] La trasformazione del quadro a soggetto storico in *exemplum* è attuata col ricorso fondamentale alle iscrizioni ma anche con la costruzione di un «cruciverba allegorico» (fig. 1).[8] Significativo, al riguardo, quanto affermato da Paolo Giovio nella lettera a Girolamo Scannapeco databile al 1534-1535, in cui evidenzia la differenza tra storia ed encomio, differenza che può ben spiegare il diverso tenore del ciclo della Cancelleria rispetto alla sala dei Fasti Farnesiani: se «l'Istoria ha la luce della verità», l'encomio «ha i luoghi di retorica, e loda l'uomo a bandiere spiegate, senza timore alcuno di cascare nel fango delle bugie; e tace tutti i vizii, i quali spesso accompagnano le chiarissime virtù».[9]

Giorgio Vasari, uno dei primi artefici della fortuna critica dei cicli farnesiani, così si esprime in giuntina sugli affreschi della sala dei Fasti: «Nella sala, che è apunto sopra quella di Giove e di pari grandezza, sono dipinte di mano di Taddeo e d'i suoi giovani, con ornamenti ricchissimi e bellissimi di stucco, i fatti degl'uomini illustri di casa Farnese».[10]

Si deve alla volontà del cardinale Alessandro, fratello di Ranuccio, la commissione, nel palazzo di Caprarola, del ciclo a soggetto storico dinastico più ampio mai realizzato per la famiglia.[11] Il ciclo del salone, affidato a Taddeo Zuccari e concluso tra 1562 e 1563, rappresenta, secondo Kliemann, in modo sistematico ciò che Salviati aveva solo accennato a palazzo Farnese: la storia della famiglia dalle origini fino al presente. Gli affreschi celebrano le imprese familiari e sono incentrati sulla glorificazione della stirpe attraverso matrimoni strategici, successi militari e ruoli politici e religiosi. Le scene si avvalgono di *tituli* che chiariscono l'episodio storico cui fanno riferimento, indicando in ogni riquadro lo specifico personaggio di casa Farnese protagonista dell'evento raffigurato. La selezione storica dei fatti narrati e le iscrizioni spettano a Paolo Manuzio e allo storico Onofrio Panvinio,[12] autore, attorno al 1560, di una biografia di Paolo III, nella quale tuttavia era stata in realtà riservata grande attenzione agli antenati del papa. Alla finalità storico-didattica del ciclo corrisponde il sistema decorativo prescelto da Taddeo Zuccari: «non più un complicato intreccio di diversi livelli di realtà, ma un semplice, paratattico, susseguirsi di riquadri equivalenti, distinti solo dalle



Fig. 2. Taddeo Zuccari, *Ranuccio Farnese è nominato capitano generale della Chiesa (1435)*. Caprarola, palazzo Farnese, sala dei Fasti Farnesiani.

dimensioni».[13] Il ruolo di Panvinio e l'impostazione storica e non retorica delle pareti, con la rinuncia all'apparato allegorico finalizzato all'encomio, si evidenzia nella disposizione degli episodi: la narrazione viene sviluppata in quadri riportati o finti arazzi con la storia dei Farnese fino ad Alessandro, per dimostrare l'antichità e il ruolo della famiglia, ricorrendo all'epigrafe illustrata come strumento figurativo per rappresentare l'*historia*. Il ciclo ha inizio nella volta con *Pietro Farnese fonda Orbetello (1100)*. Si tratta in realtà di una leggenda, probabilmente inventata da Panvinio[14] per collegare la storia dei Farnese a quella romana e soprattutto per dimostrare che la famiglia aveva da sempre combattuto al servizio della Chiesa. Una identica finalità è rivestita dall'episodio di *Pietro Nicola Farnese libera Bologna (1361)*, fatto anch'esso raffigurato a palazzo Farnese. Anche altre storie riprendono avvenimenti già dipinti da Salviati: la vittoria dei fiorentini, capeggiati da Pietro Farnese, contro i pisani e il conferimento del comando delle truppe fiorentine a Ranuccio. Il racconto storico prosegue con la scena di *Ranuccio Farnese è nominato capitano generale della Chiesa (1435)*, avvenimento ricordato anche da Panvinio nella vita di Paolo III. Il nesso genealogico viene sottolineato dall'iscrizione dell'affresco (fig. 2):

RANVTIVS FARNESIVS | PAVLI · III · PAPAE · AVVS AB EVGENIO IV · P*ontifice* · M*aximo* | ROSAE · AVRAE MVNERE INSIGNITVS | PONTIFICII · EXERCITVS IMPERATOR | CONSTITVITVR · ANNO · CHRISTI · MCDXXXV[15]

Il ciclo continua sulla parete di fronte con un avvenimento che costituisce il pendant dell'ultima scena della volta: *Pier Luigi Farnese nominato gonfaloniere della Chiesa da Paolo III (1535)* (fig. 3).[16]

Tra i numerosi ritratti di membri della famiglia[17] troviamo anche quello del committente, il cui nome ricorre sull'architrave di ciascuna porta in lettere capitali: A*lexander* · CAR*dinalis* · FARN*esius* · *sanctae* · R*omanae* · E*cclesiae* · VICECAN*cellarius*.[18] La scelta del titolo di vicecancelliere della Chiesa da esibire nell'iscrizione, più volte ripetuta, dimostra che la nomina, insieme agli innumerevoli e pingui benefici di cui fu colmato da Paolo III, oltre ad arrecargli una ricchezza senza limiti, fu ciò che gli permise di commissionare ai migliori artisti, nell'arco di un cinquantennio, un grandissimo numero di opere che andavano dagli edifici ricoperti di affreschi alle miniature e alle gemme preziose.[19]



Fig. 3. Taddeo Zuccari, *Pier Luigi Farnese nominato gonfaloniere della Chiesa da Paolo III (1535)*. Caprarola, palazzo Farnese, sala dei Fasti Farnesiani.

Accanto a questa scena Taddeo Zuccari collocò, forse per motivi di simmetria, un altro episodio che datò al 1538 ma che si svolse in realtà nel 1547: la nomina di Orazio, nipote di Paolo III, a prefetto di Roma.[20]

L'obiettivo dello storico Panvinio doveva essere quello di creare una storia familiare compiuta attraverso scene che si susseguissero rigorosamente in ordine cronologico: nell'anticipazione al 1538 della data dell'episodio si percepisce quella adattabilità dello storico ai *desiderata* estetici dell'artista cui accenna anche Annibal Caro.[21] La medesima inosservanza nella disposizione della corretta sequenza cronologica si evidenzia nella parete opposta, dove Zuccari raffigurò due matrimoni farnesiani per testimoniare l'elevato rango familiare: quello di Ottavio Farnese con Margherita d'Austria, figlia di Carlo V (1538),[22] e quello di Orazio con Diana, figlia del re francese Enrico II (1552).

I riquadri più grandi, sulle due pareti lunghe, sono dedicati alle imprese del committente. *Francesco I riceve a Parigi l'imperatore Carlo V accompagnato dal cardinal Farnese (1540)* permetteva di rappresentare uniti i due rivali Carlo V e Francesco I, accompagnati dal legato papale Alessandro Farnese,[23] creando un evidente parallelismo con l'analogo evento nella vita di Paolo III, vale a dire la pace di Nizza. Il riquadro seguente raffigura *Alessandro Farnese incontra Carlo V a Worms (1544)* (fig. 4), incontro in occasione del quale si doveva deliberare sulla guerra contro i luterani; l'evento trova la sua diretta continuazione nell'affresco che presenta *Le truppe pontificie partecipano alla guerra contro i luterani (1546)*, splendido pretesto per un ritratto di gruppo. Nell'economia figurativa complessiva, una grande importanza viene infatti attribuita ai ritratti, verrebbe da dire su modello gioviano, come risulta da due lettere inviate nell'agosto del 1563 a Onofrio Panvinio: nella prima si legge: «la Sala è quasi alla fine della pittura […] baciando a nome mio la mano del Sig. card. Vitello gli chiederete il ritratto del Sig. Alessandro suo padre. E voi con Ascanio [*scil*. Sforza] farete diligenza d'avere il ritratto di Mons. di Guisa [*scil*. Louis de Guise]».[24] La seconda lettera chiarisce ancora meglio il significato dei ritratti nell'economia figurativa complessiva: «Vi s'è scritto per altra nostra che voi doveste venire a Caprarola, imperò anderete dall'ambasciator dell'Imperatore chiedendoli da parte mia i ritratti dell'Imperatore e quello del Re de' romani, pregandolo che non gli avendo, vi voglia inviare a qualcun'altro, che gli avessi».[25] Il ciclo si conclude con un evento del 1550 utile a illustrare il ruolo di *deus ex machina* del committente a capo della famiglia Farnese dopo la morte del pontefice: *Giulio III restituisce Parma a Ottavio Farnese (1550)* (fig. 5). Nei decenni successivi le pitture di Palazzo Vecchio e Caprarola servirono



Fig. 4. Taddeo Zuccari, *Alessandro Farnese incontra Carlo V a Worms (1544)*. Caprarola, palazzo Farnese, sala dei Fasti Farnesiani.

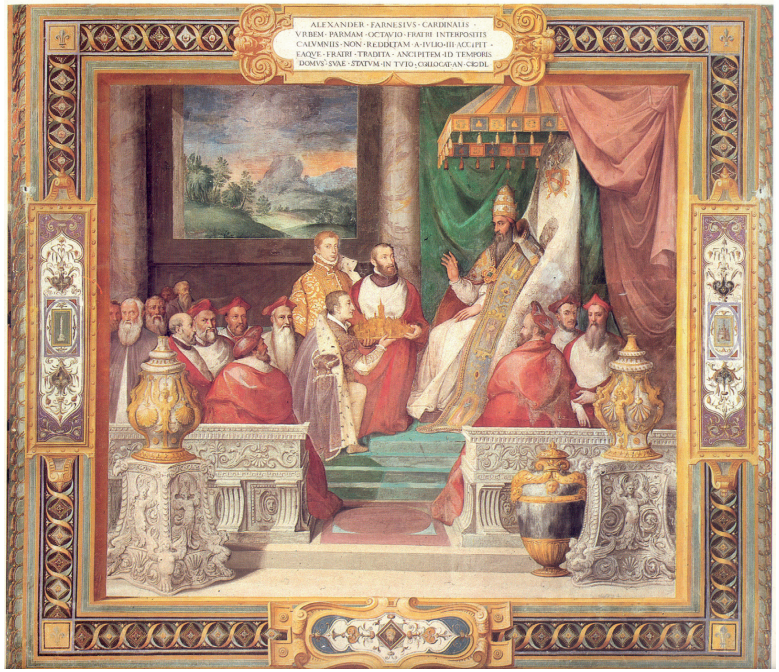


Fig. 5. Taddeo Zuccari, *Giulio III restituisce Parma a Ottavio Farnese (1550)*. Caprarola, palazzo Farnese, sala dei Fasti Farnesiani.

da modello alla pittura di storia e di celebrazione dinastica anche grazie alla cassa di risonanza rappresentata da Giorgio Vasari: in realtà il modello Caprarola fece più scuola di Palazzo Vecchio perché il caso «mediceo di narrazione storica estesa lungo sette sale era difficilmente imitabile, ma anche perché i committenti preferivano un tipo di rappresentazione che sottolineasse l'anzianità della famiglia e il valore militare degli antenati».[26]

Una analisi accurata dei ritratti dei personaggi, delle loro tipologie, della posizione che occupano nell'economia dell'affresco e delle relative iscrizioni al fine di costruire una sorta di catalogo illustrato della dinastia Farnese dimostra che, di fatto, il quadro dipinto è funzionale a dare un volto ai nomi dei personaggi della *historia* farnesiana, rivelando un nesso profondo tra la parola e l'immagine, e il debito verso Paolo Giovio.

Resta da chiarire il contesto culturale entro il quale maturò la scelta di un progetto figurativo che respira profondamente quella stessa cultura antiquaria di cui erano imbevuti i suoi protagonisti, primo fra tutti Onofrio Panvinio, monaco agostiniano veronese, esperto di storia e antiquaria che, assieme a Annibal Caro[27] – il quale nel 1563 si ritirò a vita privata, morendo nel 1566 –, stava collaborando al progetto iconografico di Caprarola. Dopo la morte di papa Cervini, Marcello II, Panvinio trovò un nuovo mecenate nel cardinale Alessandro, nel cui cenacolo produsse le opere antiquarie che lo consegnarono alla posterità. I suoi scritti mostrano la volontà di servirsi di tutte le diverse tipologie di fonti: storiche e storico-artistiche, testuali e materiali. Fu il primo a utilizzare le iscrizioni come fonti storiche accanto ai documenti. Le sue opere, in particolare i *Fasti et Triumphi* (1557), l'*Epitome Pontificum Romanorum* (1557), i *Romani Pontifices et Cardinales* (1557), la *Historia B. Platinae de vitis Pontificum Romanorum* (1562), il *Chronicon Ecclesiasticum* (1568), gli *XXVII Pontificum Maximorum elogia* (1568), raccolta di elogi e immagini dei pontefici romani ispirati agli *Elogia* di Paolo Giovio, rivelano una visione storica unitaria che coglie una sostanziale continuità tra la storia di Roma dell'antichità e quella della Roma dei papi. Le raccolte epigrafiche e numismatiche rientravano nell'ambito delle fonti di carattere antiquario. Tra gli interessi di Panvinio vanno annoverate le seriazioni ecclesiastiche, che comprendevano pontefici, cardinali e vescovi, con la possibilità di estendere questa tipologia di seriazione anche alla contemporaneità e, come metodologia, anche all'ambito dinastico. Il lavoro sulle epigrafi e la numismatica (si vedano le raccolte epigrafiche di Panvinio, Manuzio e Borghini), le lapidi sepolcrali, fonte per eccellenza della ricostruzione antiquaria della cronologia

ecclesiastica, la riscoperta dei fasti consolari e delle cronotassi, l'interesse per le genealogie, le discendenze di famiglie, che oltre a offrire una legittimazione in chiave dinastica fornivano appigli concreti per legare persone e fatti alle epoche, erano tra gli strumenti privilegiati di Panvinio. Per ricostruire le serie di papi e cardinali, Panvinio fu affiancato da eruditi della cerchia del cardinale Farnese: il monaco cronologista bresciano Ottavio Pantagato e il vescovo spagnolo Antonio Agustín. Annibal Caro è il dedicatario, nella seconda edizione dei *Fasti* di Panvinio, della sezione *De antiquis Romanorum nominibus liber*, e sappiamo dagli scambi epistolari tra i due che il Caro era consulente di Panvinio.[28] Gli interessi di Panvinio si svilupparono in direzione della cronotassi: «In eis autem explicandis praecipue aliquot maximorum Pontificum, qui per ea tempora vixerunt, sepulchrorum elogiis, vetustisque inscriptionibus, quae adhuc per varias urbis basilicas extant, usus sum. Nonnihil et adiutus fui […] chronicis, et aliquot praeterea eius aetatis scriptorum concisis historiis».[29] Alle fonti epigrafiche Panvinio affiancava ricerche iconografiche e sull'araldica.

Se per la parte storica sono chiari i modelli di riferimento a cui attinge Panvinio, trovo utile riprendere le considerazioni di Giorgio Vasari sulla sala del Sonno, perché ci fanno comprendere il meccanismo retorico che guida le figurazioni delle sale:

> la quale quando ebbe Taddeo a dipignere, ebbe queste invenzioni dal comendatore Aniballe Caro, di commessione del cardinale. E perché meglio s'intenda il tutto, porremo qui l'aviso dal Caro, con le sue proprie parole, che sono queste: «I soggetti che il Cardinale mi ha comandato che io vi dia per le pitture del palazzo di Caprarola, non basta che vi si dichino a parole, perché, oltre all'invenzione, vi si ricerca la disposizione, l'attitudini, i colori et altre avertenze assai, secondo le descrizioni che io truovo delle cose che mi ci paiono al proposito. Per che distenderò in carta tutto che sopra ciò mi occorre più brevemente e più distintamente ch'io potrò».[30]

La *dispositio* non era soltanto una delle parti retoriche del discorso e della stesura di libretti figurativi ma era anche il punto su cui dibattevano gli apologeti cattolici, per le evidenti ripercussioni sull'esito della narrazione. Antonio Possevino riformula i principi della storiografia ecclesiastica secondo parametri cronologistici: «Deinde narratio historica eiusmodi esse debet, ut omnia secundum qualitatem et condicionem personarum, locorum, temporum, aliarumque circustantiarum debito ordine describat».[31] La narrazione storica doveva preservare un ordine stabilito di persone, luoghi e tempi tanto che, nella *Bibliotheca Selecta* (libro XVI), viene ribadito che la *dispositio* rappresenta uno degli elementi centrali per una corretta comprensione delle dinamiche storiche: «EXPLANATIO est, ut res scilicet non tantum fideliter narretur, sed disponatur etiam, atque exponatur: quomodo item, et quare, quidquid gestum sit, addatur. Ut videlicet non modo casus, eventusque rerum, sed ratio etiam, caussaeque noscantur».[32]

Si comprenderà, quindi, qual è il senso complessivo della sala dei Fasti Farnesiani, il cui nome stesso evoca quei Fasti Consolari riscoperti in quegli anni e studiati anche da Panvinio: gli affreschi, che propongono una vera e propria cronotassi farnesiana utilizzando il modello epigrafico, fonte prediletta dello storico veronese, vanno quindi letti, ribaltando ciò che era avvenuto alla Cancelleria, secondo le coordinate della *historia* e non della retorica. Costituiscono, cioè, una specie di trasposizione visiva di una grande genealogia dinastica in cui iscrizioni, numismatica, araldica e arte del ritratto contribuiscono a ricostruire un vero e proprio catalogo storico illustrato e figurato, ordinato cronologicamente, dei personaggi più influenti di casa Farnese, la cui vicenda familiare, dalle origini alla contemporaneità, è finalizzata a esaltare il ruolo dell'aspirante papa Alessandro che, nonostante questi abili tentativi di glorificazione dinastica, rimase, pur sempre, solo il Gran Cardinale.

1. Agosti 2008, p. 137.
2. Betussi 1573, pp. XIII-XIV.
3. Su questo argomento si veda Kliemann 1993, p. 37. Si tratta di un affresco all'interno del loro palazzo a Capodimonte, della fine del terzo decennio del Cinquecento, raffigurante Eugenio IV che consegna a Ranuccio Farnese il comando delle truppe papali, episodio ripreso anche da Francesco Salviati a palazzo Farnese, a Roma, e da Taddeo Zuccari a Caprarola.
4. La fonte poetica è il *Palietum* di Baldassarre Tranquillo Molossi, umanista vissuto a cavallo tra XV e XVI secolo fra Parma e Roma. Nel gennaio 1514 il cardinale Farnese organizzò, in onore del pontefice Leone X, una caccia nei boschi di Palieto, presso il feudo di Canino, che si concluse con un banchetto offerto dal cardinale nel palazzo di Canino. Si vedano al riguardo Kliemann 1993, pp. 37, 67 nota 15, e Bertini 2011.
5. Le pitture, iniziate dopo la morte di Paolo III, sono prive di iscrizioni. Si tratta di «un complesso sistema decorativo che collega, in maniera originale, grandi scene storiche con 'quadri riportati', arazzi finti, ritratti, stemmi e personificazioni allegoriche» (Kliemann 1993, p. 51).
6. Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, pp. 430-431.
7. Kliemann 1993, p. 46.
8. Definizione di Barocchi 1964, p. 28. Sull'argomento si veda anche Maffei 1999, pp. 303-304.
9. Lettera a Girolamo Scannapeco in Maffei 1999, pp. 335-340, in particolare p. 335.
10. Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 573.
11. Sulla sala si veda Kliemann 1993, pp. 55-67; su Panvinio anche Robertson 1992, pp. 219-223.
12. Si veda Partridge 1978, pp. 394-396.
13. Kliemann 1993, p. 55.
14. Si veda Partridge 1978, pp. 499-501.
15. Per le trascrizioni delle iscrizioni della sala si rimanda al contributo di Roberta Fois in questo volume; per il caso specifico si veda la scheda *Volta*, VI.6.
16. Come ricaviamo da Partridge 1978, p. 506 nota 52, Pier Luigi fu in realtà nominato gonfaloniere solo nel 1537.
17. Sui ritratti si vedano Partridge 1978 e Bertini 1993, pp. 33-37.
18. Partridge 2001, pp. 272-275.
19. Si veda Andretta 1995.
20. In realtà nel 1538 era stato un altro Farnese, Ottavio, a essere nominato prefetto di Roma da Paolo III, come fa notare Partridge 1978, pp. 509-510.
21. Che Zuccari non si adeguasse alle richieste dei committenti si deduce da una lettera di Caro a Panvinio del 15 maggio 1565 in cui si legge: «L'invenzioni per dipingere lo studio di monsignor illustrissimo Farnese è necessario che siano applicate a la disposizion del pittore, o la disposizion sua a l'invenzione vostra, e poiché si vede che egli non s'è voluto accomodar a voi, bisogna per forza che noi ci accomodiamo a lui per non far disordine e confusione» (Robertson 1982, p. 168 nota 47).
22. Anche qui c'è l'alterazione di una data: 1539 e non 1538.
23. Alessandro voleva sfruttare l'incontro per incitare i capi della cristianità a intraprendere la lotta contro i turchi, Enrico VIII e i protestanti; si veda al proposito Partridge 1978, p. 514.
24. Una delle figure incomplete dell'affresco doveva avere le sue sembianze, in quanto aveva partecipato alla guerra smalcaldica.
25. Le lettere sono in Partridge 1978, p. 496 note 4 e 5, e Kliemann 1993, p. 64.
26. Kliemann 1993, p. 79.
27. Sulla cultura antiquaria di Caro si vedano: Robertson 1982, Casini 2008 e 2009.
28. Caro ed. 1957-1961, II, n. 516, pp. 278-279, e n. 526, p. 290.
29. Panvinio 1557, cc. ***3v-4r*.
30. Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 576. Robertson (1982, p. 167), valorizzando il processo di *inventio* cariana, parla di «*invenzione* and *disposizione* as the two most important aspects of his activity». Ciò è stato confermato anche da Settis (2010, p. 47), che ha sottolineato l'inclinazione del segretario farnesiano a riconoscersi un ruolo fondamentale nell'*inventio* e *dispositio* artistica.
31. Possevino 1593a, p. 94. Sull'argomento si veda Acciarino 2013-2014, p. 19.
32. Possevino 1593b, p. 222. Sull'argomento si veda Acciarino 2013-2014, p. 19.

«La bellezza sta in applicare i detti d'altri all'intenzion vostra». Brevi considerazioni sulle epigrafi dipinte di palazzo Farnese*

Roberta Fois

In un'ottica di ricostruzione della storia e dell'azione di governo della famiglia Farnese, un percorso d'indagine ancora parzialmente inesplorato è quello delle «scritture esposte»,[1] ossia il vasto insieme di iscrizioni commemorative del potere farnesiano collocate in spazi chiusi e aperti, sulle mura e sugli edifici delle città legate al dominio della dinastia.

Una categoria peculiare di scritture esposte è quella dei testi epigrafici a corredo delle pitture, diffusa in Italia fin dall'età tardomedievale:[2] essa costituisce, nel panorama degli studi critici, l'oggetto di un fitto dialogo interdisciplinare, poiché la commistione di codice linguistico e figurativo insita nel procedimento espressivo chiama in causa competenze diverse (storiche e iconologiche, ma anche paleografiche, diplomatiche, epigrafiche e linguistiche).[3]

Il palazzo di Caprarola offre in tal senso materiale utile all'analisi: al suo interno è infatti apposto un buon numero di iscrizioni che, collocate in appositi cartigli o nelle immagini, corredano gli affreschi di ciascun ambiente.[4]

I testi, dipinti in capitale epigrafica, si inseriscono entro un coerente «programma di esposizione grafica»[5] messo in atto da Alessandro Farnese iuniore con finalità autocelebrative, analogamente a quanto avvenuto nella sala dei Cento Giorni, situata al piano nobile del palazzo della Cancelleria a Roma,[6] ma anche a quanto osservato da Armando Petrucci a proposito della sala delle Imprese di palazzo Te a Mantova.[7] Tali scritture d'apparato, rileva opportunamente Petrucci, molto devono alla moda letteraria dei libri di emblemi, inaugurata dagli *Emblemata* di Andrea Alciato, apparsi nel 1531 per i tipi di Heinrich Steyner:

> Il modo espressivo degli *emblemata*, usato non soltanto nelle sillogi a stampa, ma anche – o soprattutto – in luoghi e in occasioni di carattere pubblico e celebrativo, ebbe il merito di avviare un più complesso rapporto fra scrittura e immagine; ove la scrittura si scomponeva in più membri (lemma, epigramma, note) e finiva per ricomparire a volte all'interno dell'immagine stessa; e soprattutto, lasciando ai segni la loro più piena leggibilità grafica, rendeva oscuro il significato del messaggio e ne manteneva ardua la comprensione.[8]

Le iscrizioni del palazzo si concentrano nel portico inferiore, sulle cui mura sono raffigurati i blasoni nobiliari delle principali famiglie vicine ai Farnese,[9] ma soprattutto in alcune sale del piano nobile, dove i testi epigrafici svolgono una funzione didascalica rispetto ai soggetti affrescati: la loggia di Ercole, la sala dei Fasti Farnesiani, l'anticamera del Concilio, la stanza della Solitudine o dei Filosofi, la stanza della Penitenza e la sala del Mappamondo.

Com'è noto, i programmi iconografici degli spazi interni furono elaborati grazie al contributo di diversi letterati appartenenti alla corte farnesiana, che ne idearono i riferimenti testuali, storici, mitologici e religiosi: Annibal Caro (1507-1566), segretario di Pier Luigi Farnese tra il 1543 e il 1547 e poi, a partire dal 1547, del figlio Alessandro; Onofrio Panvinio (1530-1568), antiquario e storico di origini veronesi passato sotto la protezione del Gran Cardinale nel 1555, alla morte di Marcello II; Fulvio Orsini (1529-1600), bibliotecario al servizio dei Farnese dal 1558; il cardinale Guglielmo Sirleto (1514-1585), custode della Biblioteca Apostolica Vaticana dal 1554.

Le missive inviate da Caro il 2 maggio 1562 a Taddeo Zuccari e il 15 maggio 1565 a Panvinio[10] attestano che fu il letterato marchigiano a suggerire i soggetti e i temi della camera dell'Aurora, stanza da letto del cardinale Alessandro, affrescata da Taddeo e la sua bottega nel 1563, e della stanza della Solitudine o dei Filosofi, lo studio del Farnese, terminato nel 1566.[11]

Panvinio elaborò, in collaborazione con Paolo Manuzio, i testi delle iscrizioni presenti nella sala dei Fasti Farnesiani e nell'anticamera del Concilio, affrescate tra il 1562 e il 1563. A darne conto, anche in questo caso, sono gli scambi epistolari tra gli attori coinvolti: in una lettera datata al 5 luglio 1563, Manuzio invia a Panvinio gli «elogii» per la sala, rimettendosi al suo giudizio e alla sua esperienza nel «raccorre, et intendere le iscrittioni antiche».[12] Ancora, il 7 agosto 1563 il cardinale Alessandro indirizza a Panvinio una missiva in cui lo esorta a ultimare la stesura delle iscrizioni a corredo degli affreschi, affinché i lavori della sala possano essere terminati senza subire ulteriori ritardi.[13]

Fulvio Orsini si occupò del programma della sala del Mappamondo, ultimata tra il 1573 e il 1574: si ha notizia di almeno quattro lettere sull'argomento inviate da Orsini al Farnese nel 1573.[14] È ipotesi di John Rupert Martin che Orsini sia inoltre responsabile, in ragione delle sue approfondite conoscenze mitologiche, anche del programma della loggia di Ercole, decorata tra il 1569 e il 1572, e di quello della stanza dei Lanifici, risalente al biennio 1563-1564.[15]

Guglielmo Sirleto, infine, elaborò modelli iconografici e iscrizioni della stanza della Penitenza, affrescata da Jacopo Zanguidi tra il 1569 e il 1571.[16]

Sebbene il tema delle iscrizioni del palazzo risulti scarsamente indagato nel suo insieme, le epigrafi sono state edite a più riprese. Esse compaiono infatti nelle *Vite* (1568) di Giorgio Vasari, il quale ricorda gli affreschi delle sale del Concilio, dei Fasti Farnesiani e della Solitudine nella *Vita di Taddeo Zucchero*,[17] e nelle descrizioni storico-artistiche della villa caprolatta composte tra Settecento e Novecento da Leopoldo Sebastiani (1741),[18] Camillo Trasmondo Frangipane (1869)[19] e Giulio Balducci (1910).[20] Le iscrizioni dipinte nella sala dei Fasti Farnesiani e nell'anticamera del Concilio sono riportate anche da Fabio Ardizio, che descrive il palazzo in una relazione sulla sosta di Gregorio XIII a Caprarola (1579),[21] e da Georg Kaspar von Prenner negli *Illustri fatti farnesiani* (1748).[22] In età moderna, infine, rimangono imprescindibili gli studi sull'argomento di Loren Partridge, il quale trascrive e traduce i *tituli*.[23]

È opportuno chiarire che allo stato attuale manca un lavoro sistematico che indaghi il corpus epigrafico sul piano dei riscontri testuali; le considerazioni che seguiranno intendono, dunque, proporre alcune prime riflessioni sull'argomento senza alcuna pretesa di esaustività.

1. Discordanze di lettura: il testo delle iscrizioni nella tradizione storica

Raffrontando le iscrizioni in situ e le trascrizioni edite tra Cinquecento e Ottocento, emerge innanzitutto una prima questione: i testi non sempre coincidono e si riscontrano varianti di lettura nella tradizione storica.

Si veda, ad esempio, nella sala dei Fasti Farnesiani, l'epigrafe posta entro un cartiglio al di sotto dell'affresco che celebra l'operato di Guido Farnese, il quale nel 1313 aveva ristabilito la pace nella città di Orvieto, dilaniata dalle lotte intestine:

GVIDO · FARNESIVS | VRBISVETERIS PRINCIPATVM · CIVIBVS | IPSIS · DEFERENTIBVS · ADEPTVS · LABORANTI | INTESTINIS · DISCORDIIS · CIVITATI · SEDITIOSA · | FACTIONE · EIECTA · PACEM · ET · TRANQVILLITATEM · | · RESTITVIT · AN*no* MCCCXIII ·[24]

3. ADEPTVS] *suscepto* Prenner 1748 5. EIECTA] in situ ELECTA; *eiecta* Vasari 1568, Sebastiani 1741; *ejecta* Prenner 1748

Suscepto è con ogni probabilità errore di trascrizione di Prenner, poiché lo specchio epigrafico risulta incongruo ad accogliere la parola.

È invece interessante che l'iscrizione rechi *electa*, «scelta», lezione che non produce senso, mentre la tradizione storica riporta *eiecta*, «espulsa». È possibile che l'errore sia dovuto a un successivo intervento sul testo dell'iscrizione:

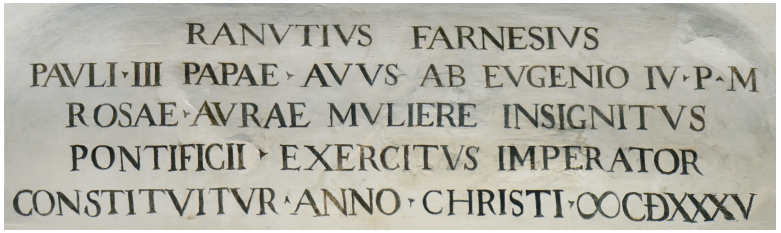


Fig. 1. Caprarola, palazzo Farnese, sala dei Fasti Farnesiani, dettaglio.

l'esame in situ consente infatti di scorgere una frattura nella continuità del tratto di base della L.

Ancora nella sala dei Fasti Farnesiani, un affresco ricorda la nomina di Ranuccio Farnese a comandante dell'esercito pontificio nel 1435. Questa l'epigrafe posta nel cartiglio sotto l'immagine:

RANVTIVS FARNESIVS | PAVLI · III PAPAE · AVVS AB EVGENIO IV · P*ontifice* · M*aximo* | ROSAE · AVRAE MVNERE INSIGNITVS | PONTIFICII · EXERCITVS IMPERATOR | CONSTITVITVR · ANNO · CHRISTI · MCDXXXV[25]

3. MVNERE] in situ MVLIERE; *munere* Vasari 1568, Sebastiani 1741, Prenner 1748

Come illustrato nella fascia d'apparato, l'iscrizione riporta *muliere*, «donna», lezione che compromette l'intelligenza del testo; nelle trascrizioni di Vasari, Sebastiani e Prenner compare, invece, *munere*, «dono». L'esame dell'epigrafe conferma che la lezione originaria doveva essere quella tramandata dalla tradizione storica: lo spazio tra V ed E è congruo per accogliere una N e in effetti si scorgono tracce del tratto diagonale della lettera, obliterata sotto una calcinatura (fig. 1). Restano al momento inspiegabili le ragioni di un simile intervento.

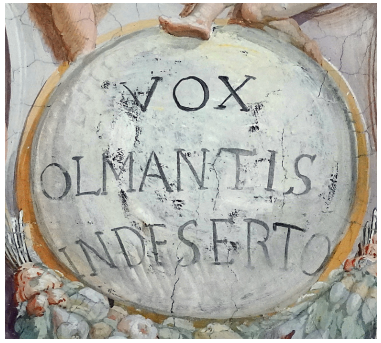


Fig. 2. Caprarola, palazzo Farnese, stanza della Penitenza, dettaglio.



Fig. 3. Caprarola, palazzo Farnese, stanza della Penitenza, dettaglio.

Il fenomeno coinvolge anche altri ambienti. Nella stanza della Penitenza una formula latina è associata alla figura di san Giovanni Battista:

VOX | CLAMANTIS | IN DESERTO[26]

1. CLAMANTIS] in situ OLMANTIS; *clamantis* Sirleto 1570, Sebastiani 1741, Trasmondo Frangipane 1869

Mentre Sirleto, Sebastiani e Trasmondo Frangipane trascrivono *clamantis*, in situ è presente la forma *olmantis*. La situazione testimoniata oggi è quella di una scrittura erronea, eseguita da una mano diversa da quella presente nel resto della stanza (si confronti fig. 2 con fig. 3): è presumibile che in origine vi fosse la versione corretta, come, del resto, attesta il programma iconografico di Sirleto,[27] e che probabilmente un intervento successivo abbia modificato il testo, sostituendolo con l'attuale e introducendo un banale errore di trascrizione.

È possibile che le corruttele nelle iscrizioni in situ siano da imputare all'imperizia di una serie di campagne di restauro ottocentesche avviate dall'ammi-

nistrazione borbonica. Come rilevato da Adele Trani e da Francesca Riccio,[28] l'esigenza di un restauro architettonico e pittorico si manifestò infatti già a partire dagli anni ottanta del XVII secolo per il cattivo stato di conservazione di alcune sale, soprattutto quelle del Mappamondo e degli Angeli, e per le criticità dovute a problemi strutturali dell'edificio. Nel 1824 divenne urgente la necessità di un intervento teso a porre rimedio ai danni agli affreschi non solo nella sala del Mappamondo, ma anche in quella dei Fasti e del Concilio, gravate dal problema dell'umidità; partirono così nel 1825 i lavori, svolti sotto la supervisione di Giuseppe Marini e Vincenzo Camuccini e destinati a subire una serie di battute di arresto, dato che di fatto si conclusero solo nel 1835.

Non è da escludere, dunque, che le epigrafi delle sale abbiano risentito delle vicissitudini amministrative e delle campagne conservative del palazzo; una valutazione fortemente negativa del restauro risalente agli anni 1824-1835 si legge già nella *Descrizione storico-artistica* di Trasmondo Frangipane, che lamenta il «mediocre merito» e l'«improntitudine» di Andrea Giorgini, l'artista incaricato da Camuccini del lavoro.[29]

Una variante nella tradizione storica, tuttavia, non può essere ricondotta ai restauri ottocenteschi della villa. Nella sala dei Fasti, al di sotto dell'affresco raffigurante la restituzione di Parma e Piacenza a Ottavio Farnese nel 1550, è riportata una estesa iscrizione:

> ALEXANDER · FARNESIVS · CARDINALIS · | VRBEM · PARMAM · OCTAVIO · FRATRI INTERPOSITIS | CALVMNIIS · NON · REDDITAM · A · IVLIO · III · ACCIPIT · | EAQVE · FRATRI · TRADITA · ANCIPITEM · ID TEMPORIS | DOMVS · SVAE · STATVM · IN TVTO · COLLOCAT · AN*no* · MDL[30]

Nelle *Vite* di Vasari l'epigrafe associata all'immagine è invece un'altra, ben più sintetica:

> Nelle facciate sono otto storie, due per facciata. Nella prima, entrando a man ritta, è in una papa Giulio terzo che conferma Parma e Piacenza al duca Ottavio et al principe, suo figliuolo, presenti il cardinale Farnese, Sant'Agnolo, suo fratello, Santa Fiore camerlingo, Salviati il vecchio, Chieti, Carpi, Polo e Morone, tutti ritratti di naturale con questa inscrizione: IULIUS III P[ONTIFEX] M[AXIMUS] ALEXANDRO FARNESIO AUCTORE, OCTAVIO FARNESIO EIUS FRATRI PARMAM A‹M›MISSAM RESTITUIT, ANNO SALUTIS 1550.[31]

Le differenze fra i due testi sono profonde: mentre l'iscrizione che oggi leggiamo nel cartiglio sotto il dipinto pone l'accento sull'abilità politica del cardinale Alessandro, in grado di risanare le sorti di casa Farnese in un momento di estrema difficoltà, la versione vasariana riporta l'evento soffermandosi sul ruolo di mediatore svolto dal Farnese tra il fratello Ottavio e papa Giulio III all'indomani del conclave del 1549-1550.[32] Sono ancora da chiarire le ragioni all'origine di questa difformità. È peraltro ipotizzabile che Vasari avesse avuto notizia delle epigrafi apposte nella sala ma che non ne avesse preso visione personalmente (il che lascia aperta la possibilità di una pluralità di iscrizioni alternative poi scartate).

2. Le fonti, fra storia e letteratura

Altra questione meritevole di approfondimenti è quella delle modalità di impiego delle fonti storiche, bibliche, mitologiche e classiche nell'elaborazione delle iscrizioni.

Si è già detto delle responsabilità dei letterati farnesiani e dei programmi iconografici noti, ma in questa sede può essere utile ripercorrere sinteticamente i principali modelli di riferimento messi a frutto.

Nella loggia di Ercole l'esaltazione dei Farnese viene perseguita mediante il ricorso al tema mitologico-topografico: nella volta della stanza è infatti illustrata la leggenda sulle origini del lago di Vico, desunta dal commento di Servio al VII libro dell'*Eneide* (*Serv. ad Aen.*,VII, 697, 1-6) e ricordata anche da Annio da Viterbo nella *Viterbiae Historiae Epitoma*:

> Eadem ferme tempestate ultimus Hercules Arcas […], Tyrrhena urbe transiens, magna pompa a lucumonibus excipitur. Rogatus quoque ut virtutem suam in Subcimino campo monstraret, – ubi, ut Plinius asserit, infixa terrae non poterant extrahi, vi quadam, magnetis instar, detinente ob sublatentium virtutem acquarum –, tum vectem ferreum, quo exercebatur, infixum cum a nullo lucumonum posset extrahi, iam rogatus sustulit.[33]

Le epigrafi e le immagini nelle due lunette recuperano, invece, un episodio narrato nella *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro (2, 109) e nella *Chorographia* di Pomponio Mela (II, 5, 78), ovvero il furto dei buoi di Ercole da parte di Albione e Bergione, figli di Nettuno, e la conseguente punizione di Zeus.[34]

L'argomento religioso è centrale nella stanza della Penitenza, che riflette pienamente il clima controriformistico: Sirleto attinge, per il programma decorativo, a riferimenti di matrice scritturale e a testi patristici (fra di essi il *De vitis patrum*, l'*Historia ecclesiastica* di Sozomeno e l'*Historia Lausiaca* di Palladio di Galazia).[35]

Nella sala dei Fasti Farnesiani e nell'anticamera del Concilio, Panvinio sfrutta diffusamente conoscenze e notizie impiegate nella stesura della biografia di Paolo III inclusa nella *Historia de vitis pontificum romanorum* di Bartolomeo Sacchi, il Platina, edita per la prima volta nel 1479 e ripubblicata nel 1562 per le cure dell'antiquario veronese, il quale integra l'opera redigendo le biografie dei pontefici compresi fra Sisto IV e Pio IV. La narrazione storica degli eventi di maggior lustro della dinastia viene rielaborata da Panvinio con intento visibilmente encomiastico: in alcuni casi le iscrizioni restituiscono infatti una versione degli avvenimenti divergente rispetto alle informazioni tramandate dalla tradizione storiografica. Nella volta della sala dei Fasti, ad esempio, un'epigrafe commenta l'affresco raffigurante la fondazione di Orbetello da parte di Pietro Farnese nel 1100:

> PETRVS · FARNESIVS · | HOSTIBVS · *sanctae* · ROMANAE · ECCLESIAE · EVSIS | AC · PROFLIGATIS · IN · VESTIGIIS · COSAE · | VVLCIENTIVM · ORBITELLVM · | VICTORIAE · MONVMENTVM · CONDIDIT · | ANNO · SALVTIS MC ·[36]

Il testo, che mostra tangenze con la vita di Paolo III composta dal veronese,[37] riconduce l'azione dei Farnese nel solco della tradizione ecclesiastica e della *romanitas* imperiale, legando le origini della città toscana alle antiche rovine di Cosa, nonostante la notizia non trovi riscontro nelle fonti storiche.[38] Sulle origini romane di Cosa dei Vulcenti potrebbe aver giocato un ruolo rilevante la conoscenza delle *Antiquitates* di Annio: «Hanc suam coloniam fecere Romani, ut Plinius in 3. Natural. Hist. Cap. 6 insinuat dicens: "Colonia Volcentum a populo Romano deducta"».[39]

Si veda ancora la già citata epigrafe che commemora la ritrovata pace di Orvieto del 1313:[40] il testo fa riferimento alle lotte intestine tra guelfi e ghibellini, sorte nella città umbra agli inizi del XIV secolo e culminate nel 1313 con la vittoria della parte guelfa. Occorre rilevare che nella *Historia de vitis pontificum* Panvinio ricorda l'evento e attribuisce i meriti della ritrovata pace in città non a Guido bensì a Pietro di Ranuccio Farnese, condottiero distintosi per il valore militare e insignito del titolo di principe della città: «Clarissimus inter multos in hac gente fuit Petrus Farnesius Ranutii filius, qui anno a partu Virginis MCCCXIII urbis veteris nobilissimis regulis, et clarissimis familiis tunc refertissime princeps factus, patriam a civili guelforum, et gibellinorum seditione liberavit».[41]

Sebbene permangano perplessità rispetto all'attendibilità storica dell'informazione, le compilazioni cinquecentesche – l'*Historia di Casa Monaldesca* di Alfonso Ceccarelli (1580), i *Comentari historici* di Monaldo Monaldeschi (1584) – riportano concordemente la stessa notizia: «Doppo la discacciata de' ghibellini fu fatto Consiglio generale et eletto per capitano il conte Ugolino d'Alviano, et per rettore et defensore il signor Pietro Farnese, che l'uno e l'altro di essi si ritrovarono in persona et con lor gente a combattere».[42] Stando invece alle *Historie* di Cipriano Manente (1561), a Pietro Farnese sarebbe stato attribuito il titolo di podestà di Orvieto.[43]

Da notare poi che alcune delle date riportate nei testi epigrafici risultano inesatte: ad esempio, l'iscrizione che nella sala dei Fasti Farnesiani accompagna il dipinto raffigurante le nozze tra Ottavio Farnese e Margherita d'Austria e

che colloca l'evento nel 1539 anziché nel 1538, oppure l'epigrafe che nell'anticamera del Concilio data la scomunica di Enrico VIII al 1536 invece che al 1538. Si tratta, come già osservato da Partridge, di piccoli aggiustamenti rispondenti alla necessità di tracciare un percorso narrativo coerente, in grado di guidare lo spettatore: «Since Ottavio and Margaret were actually married on November 4, 1538, the date must have been moved up a few months to indicate clearly that like Pietro and Guido Tondi in the vault above, the viewer is expected to look from the fireplace end of the room to the chapel end».[44]

Analoghe considerazioni merita infine la stanza della Solitudine o dei Filosofi, che, sul modello petrarchesco del *De vita solitaria*, affronta il tema umanistico dell'esaltazione della solitudine e di una vita appartata.[45] Nella volta sono raffigurati personaggi pagani e cristiani esemplari per la loro condotta morale; i riquadri minori, in particolare, ritraggono le figure accompagnate da motti in latino e greco riportati su cartigli o tavole. Emerge, nel programma iconografico della stanza, l'attenzione riservata da Annibal Caro alle *auctoritates* classiche: Seneca (*Epistulae morales ad Lucilium*) e Cicerone (*De oratore*, *Pro Plancio* e *Cato Maior de senectute*), ma anche Euripide e Menandro. Che il marchigiano fosse assiduo frequentatore dei classici è acquisizione nota e, come messo in evidenza da Nunzio Bianchi, fra i libri posseduti dall'autore grande spazio era accordato ai testi ciceroniani.[46] Sulle modalità di utilizzo e reimpiego delle fonti latine e greche nei cantieri artistici, fra l'altro, rimangono fondamentali le dichiarazioni di Caro stesso, che in una lettera ad Alfonso Cambi del 20 maggio 1553, a proposito della consueta intersezione tra sentenze e imprese nobiliari, auspicava «ch'i motti fossero cavati da autori antichi Greci o Latini, perché la bellezza sta in applicare i detti d'altri all'intenzion vostra».[47]

Se una ricostruzione dettagliata della totalità dei riferimenti messi a frutto dallo scrittore nelle committenze artistiche in cui egli venne coinvolto appare difficoltosa, stante la conoscenza ancora parziale della ricca biblioteca cariana, è possibile proporre in questa sede qualche ipotesi relativamente al cantiere di Caprarola.

Nello specifico, appare plausibile che una delle fonti adoperate da Annibal Caro nell'elaborazione delle iscrizioni nella stanza della Solitudine sia il monumentale repertorio enciclopedico dei *Commentariorum Urbanorum octo et triginta libri* di Raffaele Maffei, opera rappresentativa dell'enciclopedismo umanistico che, dopo la *princeps* del 1506, ebbe una fortuna europea immediata e prolungata nel tempo. L'ipotesi nasce dalla constatazione che, sebbene i motti adoperati da Caro compaiano con frequenza nei florilegi cinquecenteschi, nei *Commentaria* è presente un capitolo, intitolato *De ocio*, che riporta, con l'unica eccezione dell'epigrafe «Animvm a negocio | ad ocivm revocavit», la totalità delle sentenze dipinte nella sala.[48] A tal proposito risulta significativa l'iscrizione associata alla figura di Aristotele: «Anima fit | sedendo et | qviescendo | prvdentior». Si tratta di un motto che circola con attribuzione aristotelica fin dal Medioevo. Così, ad esempio, l'Anonimo Fiorentino nel *Commento* alla *Commedia* ricorda Belacqua, interlocutore di Dante in *Purg*. IV, vv. 106-135:

> Questo Belacqua fu uno cittadino di Firenze, artefice, et facea cotai colli di liuti et di chitarre, et era il più pigro uomo che fosse mai; et si dice di lui ch'egli venia la mattina a bottega, et ponevasi a sedere, et mai non si levava se non quando egli voleva ire a desinare et a dormire. Ora l'Auttore fu forte suo dimestico: molto il riprendea di questa sua nigligenzia; onde un dì, riprendendolo, Belacqua rispose colle parole d'Aristotile: *Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens*; di che l'Auttore gli rispose: Per certo, se per sedere si diventa savio, niuno fu mai più savio di te.[49]

È nella versione tramandata dal commentatore dantesco, «Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens», che il modo di dire si diffonde. L'iscrizione nella stanza della Solitudine, tuttavia, reca una spia lessicale interessante: anziché la forma *sapiens*, essa presenta *prudentior*, ricalcando una variante della citazione non altrimenti attestata e riportata, invece, nei *Commentaria*: «Aristoteles in libro de anima inquit animam sedendo et quiescendo fieri prudentiorem».[50]

Un ulteriore elemento a sostegno della tesi giunge dal ricorso ai carteggi: l'unica *sententia* dipinta nella sala a non comparire nell'opera di Maffei, «Animum a negocio ad ocium revocavit», risulta assente anche nel programma iconografico cariano, che invece accoglie quattro motti («Otio qui nescit uti plus negotii habet», «Quies et otium in scientiae et prudentiae exercitatione ponenda», «Quanto quis in rebus mortalibus occupatior tanto a deo remotior» e «Nemo bonus negotium quaerit nemo improbus in otio conquiescit»)[51] rimasti esclusi dalla decorazione dell'ambiente e attestati nei *Commentaria*.[52]

* Ringrazio Antonio Ciaralli, Paolo Marini, Paolo Procaccioli e Adele Trani per aver migliorato queste pagine con osservazioni e suggerimenti.

1. La definizione è di Armando Petrucci (2021, p. 20).

2. L'esempio più antico è dato dalle celebri iscrizioni nell'affresco della basilica inferiore di San Clemente a Roma, su cui si veda Petrucci L. 2010 e la bibliografia ivi riportata.

3. L'argomento vanta una bibliografia corposa, a partire dagli studi di Claudio Ciociola, cui si deve l'associazione delle scritture in questione all'espressione dantesca di «visibile parlare» (Dante, *Purg.* X, 95). Si vedano al proposito: Sparrow 1969; Ciociola 1995; Bartoli Langeli 1995; e, per quanto riguarda le iscrizioni di area laziale in volgare tre-quattrocentesco, D'Achille 2012, pp. 19-117.

4. Si segnala che il lavoro di schedatura delle iscrizioni confluirà in EF-Enciclopedia Farnesiana (https://farnese.org), database open access in corso di realizzazione presso l'Università della Tuscia, che mira al censimento sistematico di figure, eventi, luoghi e oggetti riconducibili ai Farnese.

5. La definizione è tratta ancora da Petrucci A. 2021, p. 21.

6. Il programma decorativo, commissionato dal Gran Cardinale nel 1546 al fine di celebrare la vita di Paolo III, venne realizzato da Giorgio Vasari in collaborazione con Paolo Giovio; si veda al proposito Tamagni 2024, pp. 34-39.

7. Petrucci A. 2021, p. 21; sul rapporto tra potere pubblico e scrittura si veda anche Petrucci A. 1985, che si concentra sulle iscrizioni del Tempio Malatestiano di Rimini.

8. Petrucci A. 2021, pp. 69-70.

9. Si veda al riguardo Partridge 2001.

10. Le lettere si leggono rispettivamente in Caro ed. 1957-1961, III, pp. 131-140 e pp. 237-240.

11. Sul ruolo svolto dall'intellettuale nel cantiere artistico si vedano: Gareffi 1981; Casini 2008 e 2009.

12. La citazione è tratta da Nolhac 1883, p. 282.

13. Si veda la lettera di Alessandro Farnese a Panvinio (Caprarola, 7 agosto 1563), conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana nel ms. Vat. Lat. 6412, c. 90*r* e edita in Cugnoni 1872, p. 162.

14. Le lettere sono datate al 4 marzo, al 2 settembre, al 6 settembre e al 15 ottobre 1573; una di esse (7 marzo 1573) è stata pubblicata per la prima volta in Boselli 1921, pp. 162-163, mentre le altre compaiono in Ronchini 1880, pp. 53-56. Si veda anche Partridge 1995b, pp. 442-443.

15. Si vedano al riguardo Martin 1965, pp. 38-48 e Partridge 1972, pp. 53-54.

16. La segnalazione del programma iconografico, conservato nel ms. Vat. Lat. 7031, cc. 308*v*-311*v* della Biblioteca Apostolica Vaticana, si deve a Partridge 1995a.

17. Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, pp. 63-118.

18. Sebastiani 1741; l'opera conobbe una seconda edizione a distanza di cinquant'anni (Sebastiani 1791).

19. Trasmondo Frangipane 1869.

20. Balducci 1910.

21. La lettera, conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Urb. Lat. 818, cc. 211*r*-241*v*), è trascritta in Ardizio 1579.

22. Prenner 1748; al riguardo rinvio al saggio di Elisabetta Giffi nel presente volume.
23. Partridge 1971, 1972, 1978, 1995a, 1995b e 2001.
24. *Infra*, VI.2. Per i criteri di trascrizione delle epigrafi qui riportate si rinvia ai *Criteri di edizione*, p. 34.
25. *Infra*, VI.6.
26. *Infra*, X.4.c.
27. Sirleto 1570, ed. 1995, p. 162.
28. Riccio, Trani 2007-2008.
29. Trasmondo Frangipane 1869, p. 82. Collaboratore di Giorgini nel cantiere di Caprarola fu il restauratore Giuseppe Candida, sul quale si vedano Carloni 1999 e Riccio, Trani 2007-2008, p. 348. A Candida si devono i restauri eseguiti nella loggia di Ercole, nella cappella, nella sala dei Fasti, nelle stanze della Solitudine, del Giudizio, del Torrione, della Penitenza e dei Sogni (Riccio, Trani 2007-2008, p. 365).
30. *Infra*, VI.8.
31. Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 99.
32. Sulla questione si veda la già citata epistola di Manuzio a Panvinio del luglio 1563: «Nella fine ho giudicato meglio per qualunque rispetto non nominar le condicioni di conclave, seguite tra Papa Giulio et l'Ill.^{mo} Farnese» (cito da Nolhac 1883, p. 282).
33. Annio da Viterbo 1491, ed. 1981, pp. 120-122.
34. L'iconografia della loggia di Ercole è trattata approfonditamente in Partridge 1971 e 1972, mentre una ricognizione delle attestazioni del mito di Albione e Bergione (noto anche come Dercino) nella letteratura greco-latina è in Pomponio Mela ed. 1984, p. 336.
35. Per le fonti della stanza della Penitenza si veda Partridge 1995a.
36. *Infra*, VI.1.
37. Platina 1562, c. 289*r*.
38. Sulla questione si veda Partridge 1978, pp. 500-501. Anche Francesco Sansovino, nel *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia*, riporta l'evento, collocandolo però nel 1099 (Sansovino 1582, c. 168*r*).
39. Annio da Viterbo 1545, c. 164*v*. Esemplare di consultazione: Sevilla, Universidad de Sevilla, Biblioteca Rector Machado y Núñez, A Res.17/6/13.
40. *Supra*, p. 20.
41. Platina 1562, c. 289*r*.
42. Ceccarelli 1580, p. 37. Si veda anche Monaldeschi 1584, c. 75*r*. Vale la pena ricordare che Ceccarelli fu uno spregiudicato falsario; sulla sua figura si rimanda a Petrucci A. 1979.
43. Manente 1561, p. 190.
44. Partridge 1978, p. 510.
45. Sulla stanza della Solitudine si veda Leuschner 1994 e 2013.
46. Bianchi 2020 e 2021; sul rapporto tra Caro e le fonti classiche si veda anche Caterino 2023.
47. Caro ed. 1957-1961, II, pp. 138-140, a p. 140.
48. Maffei 1506, cc. CCCCXLIIII*v*-CCCCXLV*r*.
49. Anonimo Fiorentino ed. 1868, p. 74.
50. Maffei 1506, c. CCCCXLIIII*v*.
51. Caro ed. 1957-1961, III, p. 239.
52. Maffei 1506, cc. CCXII e CCCCXLIIII*v*-CCCCXLV*r*.

Per la «chiara memoria» di Troiano Acquaviva d'Aragona: gli *Illustri Fatti Farnesiani* di Georg Kaspar von Prenner e le piante «geometriche» di Giuseppe Vasi

Elisabetta Giffi

Gli *Illustri Fatti Farnesiani* del palazzo Farnese di Caprarola furono pubblicati in libro, nel 1748, per la cura di Georg Kaspar von Prenner, pittore e incisore bavarese residente a Roma dal 1740.[1]

L'opera era aperta da quattro tavole calcografiche: il frontespizio; il ritratto del committente, il cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona, disegnato e inciso da Prenner e derivato da un suo dipinto oggi perduto (fig. 1);[2] una tavola con la motivazione della dedica al cardinale riportata in frontespizio; l'*Indice*. Seguivano due serie di stampe con numerazione indipendente: la prima, di ventuno tavole, era dedicata agli affreschi della sala dei Fasti Farnesiani (fig. 2); la seconda, di quindici, a quelli dell'anticamera del Concilio.

Il frontespizio recava la seguente iscrizione:

> ILLUSTRI FATTI FARNESIANI | COLORITI | NEL REAL PALAZZO | DI CAPRAROLA | DAI FRATELLI | TADDEO FEDERICO E OTTAVIANO ZUCCARI | PITTORI CELEBERRIMI DE TEMPI LORO | SCOLARI DI MICHELAGNOLO BONAROTI | E PER IMPULSO | DELL'EMINENTISS. E REVERENDISS. | SIG. CARDINALE | TROJANO D'ACQUAVIVA D'ARAGONA | DISEGNATI | E COLL'ACQUA FORTE INCISI IN RAME | DA | GIORGIO GASPARE DE PRENNER | E DAL MEDESIMO | ALLA CHIARA MEMORIA DEL DETT'EMINENTISS. PRINCIPE | DEDICATI | IN ROMA NEL MDCCXLVIII

Nella motivazione della sua dedica *in memoriam*, Prenner spiegava come si fosse assunto la cura di un'opera voluta dal cardinale defunto, che gli aveva dato «non solo il comodo, e l'ozio, ma il comando ancora, a me sopra ogni altra cosa pregievole d'intraprenderla».

L'Acquaviva era morto il 21 marzo 1747,[3] quando la gran parte delle incisioni dedicate agli affreschi, realizzate tra il 1743 e il 1747,[4] erano compiute; tutte erano datate in numeri romani dopo la sottoscrizione «Giorgio Gasparo de Prenner delineò e coll'acqua forte incise».[5]

Non erano numerate né elencate nell'*Indice* le quattro tavole che chiudevano il libro e che appaiono come un allegato alla serie incisa da Prenner.[6] Dedicate all'architettura e al giardino del «Regio Palazzo esistente in Caprarola», invenzione di «Giacomo Barozzi da Vignola», erano firmate da Giuseppe Vasi[7] come disegnatore e incisore e datate: due al 1746 (*Pianta generale del Real Palazzo* [fig. 3], *Pianta geometrica della Palazzina e Giardino grande*), una al 1748 (*Spaccato geometrico del Regio Palazzo*); era invece priva di data la tavola con la *Pianta geometrica del secondo Appartamento Nobile*. Solo nelle tre tavole planimetriche il nome di Vasi era seguito dall'inusuale indicazione della sua nazionalità siciliana («da Corleone Diocesi di Monreale in Sicilia»), che trova evidente ragione nel fatto che l'Acquaviva, dal 1739, era anche arcivescovo di Monreale.

Nelle motivazioni della dedica, Prenner riconduceva l'impresa editoriale del defunto cardinale alla sua gratitudine per «S. M. Cattolica la Regina Elisabetta»: nel 1737 Elisabetta Farnese, ultima discendente della dinastia, moglie di Filippo V di Spagna e madre di Carlo III di Borbone, re di Napoli



Fig. 1. Georg Kaspar von Prenner, *Ritratto del cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona*, in *Gli Illustri Fatti Farnesiani*, Roma, 1748.



Fig. 2. Georg Kaspar von Prenner, *Paolo III nomina Pier Luigi Farnese capitano generale dell'esercito della Chiesa*, 1747, in *Gli Illustri Fatti Farnesiani*, Roma, 1748.

dal 1735, aveva infatti concesso in usufrutto a Troiano Acquaviva d'Aragona, ambasciatore a Roma della Corona di Spagna e del Regno delle Due Sicilie, il palazzo Farnese di Caprarola, ereditato nel 1731. Fu allora, dopo il passaggio del palazzo alla proprietà della casa reale, che vennero intraprese importanti opere di mantenimento e restauro delle strutture architettoniche e degli af-

freschi, queste ultime affidate alle cure e ai finanziamenti del cardinale usufruttuario.[8]

L'iniziativa dell'opera si spiega dunque alla luce di tali vicende e nel solco della *Descrizzione e relazione istorica del Nobilissimo, e Real Palazzo di Caprarola* di Leopoldo Sebastiani, pubblicata a Roma nel 1741 e dedicata a Carlo di Borbone, che offriva la prima informata descrizione del palazzo;[9] da lì Prenner traeva anche la notizia, errata, che autore degli affreschi, con Taddeo e Federico, era stato Ottaviano Zuccari, un terzo fratello pittore in realtà inesistente.[10] L'errore non stupisce: la fama dei fratelli Zuccari era a quel tempo assai scolorita, e degli stessi affreschi caprolatti, fin lì mai riprodotti,[11] fu operata allora una scelta guidata essenzialmente da ragioni di celebrazione dinastica, da cui la decisione di pubblicare i dipinti delle due sale a tema storico, l'anticamera del Concilio, dedicata a Paolo III, e la sala dei Fasti Farnesiani, dedicata alla sua discendenza.

Prenner si applicò con cura, per così dire, filologica alla traduzione incisoria dei valori eminentemente plastici dei dipinti originali, impegnandosi a disciplinare il tratto grafico vibrante e capriccioso che ne caratterizzava la maniera barocchetta e aderire, per quanto possibile, alle aspirazioni classicizzanti degli affreschi zuccareschi. Altrettanto curata e nella sostanza conforme al dettato originale risulta la trascrizione del corredo epigrafico degli affreschi in capitali romane: va segnalata a riguardo la scelta di distinguere U da V, mentre la difformità delle iscrizioni di due sole tavole, la II (1744) e la X (1743) della serie dell'anticamera del Concilio, lascia credere che, in fase iniziale, tale aspetto dell'opera non fosse stato particolarmente curato. Per le nove tavole dedicate alle figure allegoriche delle due stanze fu invece necessario elaborare ex novo i *tituli*, di cui le immagini affrescate erano in realtà prive, e questo pose qualche difficoltà interpretativa, come evidenzia il confronto

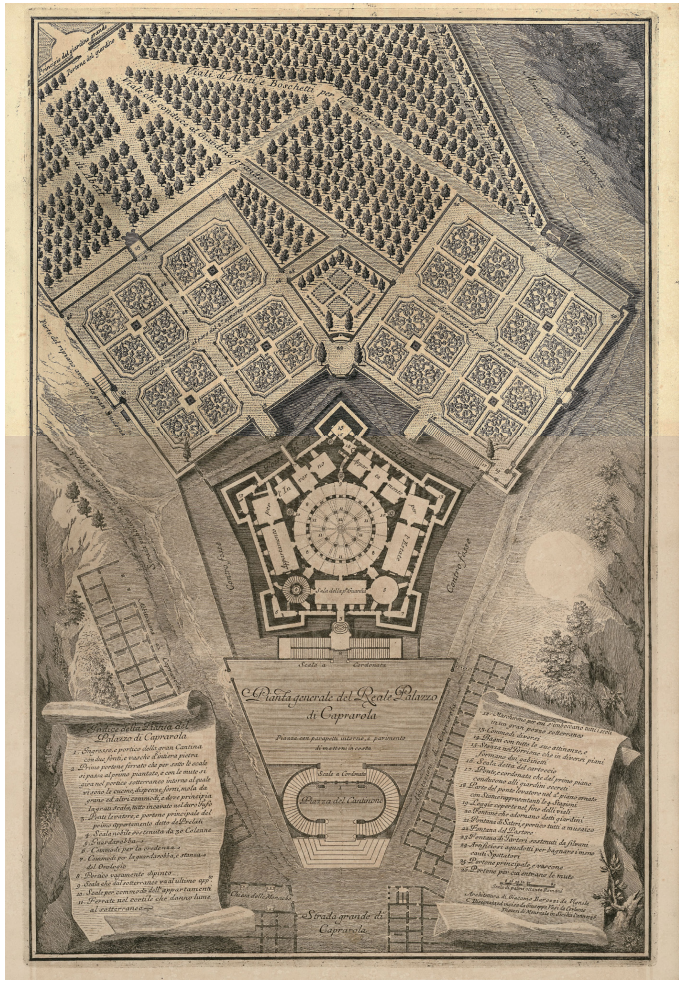


Fig. 3. Giuseppe Vasi, *Pianta generale del Reale Palazzo di Caprarola*, 1746, in *Gli Illustri Fatti Farnesiani*, Roma, 1748.

con l'identificazione delle stesse proposta nella *Descrizzione* del 1741,[12] dalla quale quella veicolata dalle stampe di Prenner si discosta in parte.

Nel 1763, nel suo *Itinerario istruttivo*, Giuseppe Vasi rilanciava la notizia di quel libro e, a proposito degli affreschi degli Zuccari lì riprodotti, emendato l'errore relativo a Ottaviano Zuccari, riferiva che Taddeo e Federico avevano dipinto «alcuni fatti celebri de' Farnesi, che il Card. Trajano Acquaviva fece incidere in rame, ed insieme le piante e alzate dell'edificio, per compiacere gli eruditi dilettanti».[13] Se, dunque, Prenner aveva ricondotto l'iniziativa del cardinale a istanze di celebrazione dinastica, anni dopo Vasi di quel progetto ricordava piuttosto le intenzioni culturali che l'Acquaviva aveva condiviso con una cerchia selezionata. Le due notizie sono in contraddizione solo apparente ché l'azione diplomatica dell'Acquaviva, ministro borbonico a Roma, si era attuata anche attraverso una fitta serie di iniziative di patronage dispiegate a tutto campo e guidate da predilezioni spiccate e interessi culturali che gli studi vanno progressivamente mettendo a fuoco.[14]

Anche la scelta di dare del palazzo e dei giardini di Caprarola una rappresentazione geometrica e non vedutistica era culturalmente qualificata, e dettata, con ogni evidenza, dallo stesso cardinale: come dichiarato dal titolo, le quattro tavole architettoniche recavano infatti uno «spaccato geometrico» e tre piante a proiezione verticale pure «geometriche» e dunque esatte, misurate e misurabili. E proprio tale carattere di esattezza scientifica dei rilievi era estraneo all'opera di Vasi, ben rappresentata invece – per rimanere sempre a Caprarola – da quel foglio volante con il *Prospetto principale del celebre Palazzo di Caprarola* (fig. 4)[15] che l'incisore siciliano licenziò autonomamente nel 1746 per celebrare la regina Elisabetta Farnese, e che fu poi utilizzato per gli *Illustri Fatti Farnesiani*: era, come di consueto per Vasi, una veduta scenografica «a-scientifica»,[16] animata piuttosto da una sciolta vena illustrativa e aneddotica che, in quella stampa, del palazzo Farnese e del suo povero vicinato restituiva anche brani di vita. Le traballanti competenze di prospettico del siciliano erano al tempo note; nel 1752, Luigi Vanvitelli, che pure lo apprezzava, scriveva di una sua stampa: «Il Vasi è un bel sciocco. Il campanile è storto,

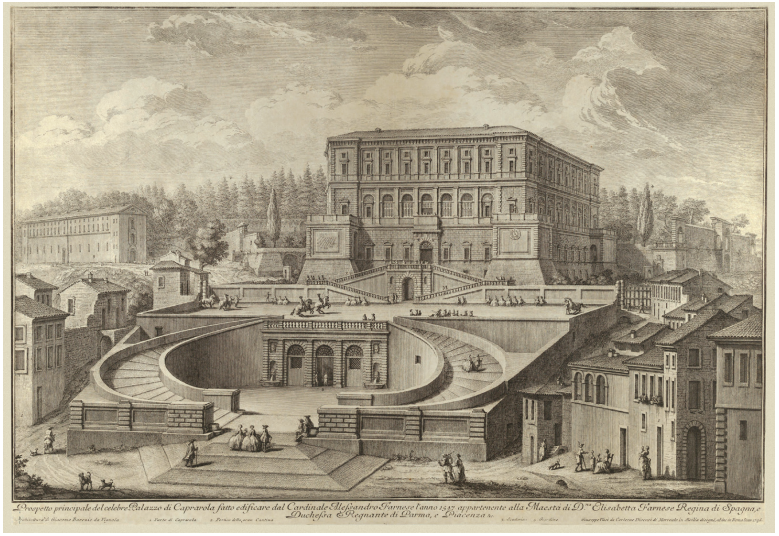


Fig. 4. Giuseppe Vasi, *Prospetto principale del celebre Palazzo di Caprarola*, Roma, 1746.

non è a piombo la parte di sopra […]. Li risalti delli scalini della fontana non stanno in prospettiva, onde sono storti, formando angoli acuti dove sono angoli retti […]».[17]

Se, dunque, è un fatto che Vasi firmava quelle tavole architettoniche come disegnatore oltre che come incisore, è anche un fatto che le stesse sarebbero rimaste, come il frutto di un'esperienza isolata o l'esito di una congiuntura irripetibile, un unicum nell'ambito della sua ricchissima produzione vedutistica proprio per il loro dichiarato carattere «geometrico». Che può essere compreso solo se si tiene a mente l'ampiezza degli interessi e la diramazione dei rapporti culturali del cardinale, le sue committenze architettoniche,[18] il sostegno economico offerto negli anni all'Accademia delle Scienze di Napoli,

di cui fu protettore almeno dal 1736, l'amicizia con Celestino Galiani,[19] già «direttamente impegnato in importanti campagne di ricognizione territoriale e promotore di significative operazioni cartografiche».[20]

Parallelamente a quell'impresa editoriale, inoltre, correva la realizzazione incisoria della *Nuova Pianta di Roma* di Giovanni Battista Nolli (fig. 5),[21] che sarebbe stata pubblicata nel 1748 ma che era già attesa come esito esemplare a livello europeo della moderna cultura scientifica,[22] e le tavole «geometriche» del palazzo di Caprarola trovano riscontro diretto in quelle dell'opera di Nolli, da cui derivano anche la soluzione illusionistica dei cartigli con gli *Indici* poggiati sulla pianta.

Quanto al contesto di «eruditi dilettanti», è possibile che Vasi si riferisse all'Accademia dell'Arcadia, dove si ritrovavano come pastori tutti gli attori dell'impresa: l'Acquaviva come Troilo,[23] Vasi come Dioniso,[24] Prenner come Lisippo Sicionio. Sono opera di quest'ultimo, che progettava di pubblicare una galleria «degli uomini più illustri» di Roma,[25] alcuni ritratti accademici: oltre ai due dipinti in deposito al Museo di Roma di recente attribuitigli,[26] va qui segnalato quello, inciso da Carlo Nolli, di Diego Revillas, in Arcadia Didalmo Proscindio, docente di matematica alla Sapienza, geografo, cartografo e topografo classico, che fu uno degli eminenti interlocutori di Giovanni Battista Nolli,[27] anch'egli arcade con il nome di Quarino Atenalco.

La prossimità delle due imprese editoriali, quella promossa da Troiano Acquaviva d'Aragona e quella di Nolli, non era dunque solo cronologica, ma trovava ragioni anche in quel comune contesto accademico e nelle reti culturali che, pure in tale ambito, esprimevano gli interessi e le competenze scientifiche impresse nelle tavole «geometriche» firmate dal siciliano. Vasi, che nel 1746 aveva già consolidato i suoi rapporti con l'Acquaviva,[28] fu evidentemente coinvolto nell'opera anche in quanto suddito borbonico, il che di lì a breve gli avrebbe guadagnato il privilegio di risiedere e lavorare nel palazzo Farnese di Roma, dove risulta essersi stabilito come «guardarobba» nel maggio 1749,[29] e la nomina a «regio incisore».



Fig. 5. Carlo Nolli e Giovanni Battista Piranesi, *La Topografia di Roma di Giovanni Battista Nolli dalla maggiore in questa minor tavola dal medesimo ridotta*, Roma, 1748.

Vale la pena recuperare qui anche la notizia relativa a un corpo di «25 disegni del palazzo di Caprarola, con piante e alzati» di Giovanni Battista Piranesi,[30] di cui si erano perse le tracce già nel 1800. Doveva trattarsi di disegni geometrici, verosimilmente eseguiti da Piranesi in gioventù, quando si compì la sua formazione scientifica tra i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia impegnati nelle campagne di misurazione dei monumenti della Roma antica e, soprattutto, accanto a Nolli, con cui collaborò, sulla base di quello che pare fosse un vero e proprio impiego, a partire dal 1741.[31]

Notizie sulla diffusione dell'opera si ricavano dal *Diario* del Chracas: nel maggio 1749 scriveva di un «avviso stampato» che annunciava la vendita degli

«Illustri Fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola da i celebri Pittori Fratelli Zuccari […] colle iscrizioni di Annibal Caro, incisi in rame coll'acqua forte dal Sign. Giorgio Gasparo de Prenner. Con altri cinque fogli di Prospettive, Pianta e Spaccato dello stesso Palazzo incisi pure in rame dal Sig. Giuseppe Vasi» nella «libraria del sig. Cesare Latilla a Campo Marzio»;[32] un anno dopo lo stesso giornale dava notizia dell'avvenuta partenza di Prenner, «chiamato dalla Czara di Moscovia al suo servizio e porta seco 10 Tomi dell'ill. Fatti Farnesiani incisi da esso in rame, per portarli all'Imperatrice Regina di Ungheria e Boemia e alla detta Imperatrice di Moscovia».[33] Una copia degli *Illustri Fatti Farnesiani*, probabile omaggio di Prenner all'ambasciatore imperiale, era nella biblioteca del cardinale Alessandro Albani.[34]

L'opera era in vendita, sempre in libro, presso la calcografia di Giuseppe Vasi e poi del figlio Mariano ancora nel 1791, quando risulta elencata al numero XXI del suo *Catalogo* come «Le pitture dei Fratelli Zuccari, che si trovano nel palazzo di Caprarola, incise da Mr. de Prenner, opera in foglio Papale, legata in un tomo in rustico, al prezzo di zecchini quattro».[35] Vasi, dunque, ne deteneva le matrici, il che fa anche credere che fu lui a curare la prima impressione dell'opera. Le lastre furono quindi acquisite dalla Calcografia Camerale, tra il 1791, data del succitato *Catalogo* di Mariano Vasi, e il 1797, quando, nell'*Indice* delle stampe pubblicato dalla Calcografia Camerale in quell'anno, l'insieme degli *Illustri Fatti Farnesiani* era elencato tra le opere di pittura di Federico Zuccari e messo in vendita non più in libro ma in «fogli».[36]

A partire dal 1897 le due parti del libro furono commercializzate dalla Calcografia Regia in modo indipendente e ai due corpi di matrici fu attribuita una numerazione diversa: nel *Catalogo* di vendita di quell'anno, infatti, le stampe di Prenner risultano comprese nella sezione di *Pittura*,[37] le tavole di Vasi in quella di *Architettura e Ornato*.[38]

1. Nato nel 1708 a Wallerstein, in Baviera, lavorò a Vienna fino al 1736; fu quindi in Italia, a Venezia, Torino e infine a Roma; dal 1750 al 1755 fu pittore di corte a San Pietroburgo; nel 1756 rientrò a Roma dove morì nel 1766 (si vedano Michel 1772-1779, II, pp. 371-402, e Malinovskij 2017). A Roma, quale suddito asburgico, poté contare sull'appoggio di Alessandro Albani, cardinale protettore e ambasciatore imperiale (Borchia 2019, pp. 49-50). Rilevante l'attenzione prestatagli dal Chracas, le cui notizie sono state censite, tra le altre, da *Noack* s.d., *ad indicem*, e da Laura Gigli, in *Artisti austriaci* 1972, pp. 59-63.

2. Tavola non numerata firmata da Prenner al di sotto dell'inciso: «Dipinto, Disegnato, e inciso coll'acqua forte da Giorgio Gaspare de Prenner»; nel basamento: «EMINENTISS. E REVERENDISS. PRINCIPE | D. TROJANO D'ACQUAVIVA D'ARAGONA | ARCIVESCOVO DI MONREALE | MINISTRO IN ROMA DELLA MAESTÀ CATTOLICA | E DEL RE DELLE DUE SICILIE | E PROTETTORE DEI LORO REGNI».

3. Per le notizie biografiche si vedano Nicolini 1992, pp. 48-90, e Ricci 2002.

4. Due tavole sono datate 1743, nove 1744, nove 1745, sette 1746 e sette 1747.

5. In alcune tavole variata nella forma e nei caratteri.

6. L'esemplare qui considerato è quello della Bibliotheca Hertziana (coll.: E-CAP 450-3481 raro).

7. Per la serie si vedano: Scalabroni 1981, pp. 55-56, cat. 59-52; Tice, Harper 2010, pp. 176-178, cat. 99-101.

8. Si veda Riccio, Trani 2007-2008, pp. 315-319.

9. *Ibid*.

10. Sebastiani 1741, pp. 7-8: «Annibal Caro […] diede il soggetto al più delle Pitture; e i celebri Pittori Taddeo, Federico, ed Ottaviano Fratelli de Zuccari della Scuola di Michelangelo Buonarota […] sudarono e gareggiarono in colorirle». La notizia di un Ottaviano Zuccari pittore risaliva a Vasari, che si riferiva però, correttamente, al padre di Taddeo e Federico (Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, pp. 63-64).

11. Si veda Borea 2009, I, p. 511.

12. Si veda Sebastiani 1741, pp. 45, 54, 56, 57.

13. Vasi 1763, p. 381.

14. Si vedano: Antinori 2001; Ascenzi 2002; Martelli 2012; Filipponi, Ricci 2021; Riga 2021 e 2024.

15. *Prospetto principale del celebre Palazzo di Caprarola fatto edificare dal Cardinale Alessandro Farnese l'anno 1547 appartenente alla Maestà di D.na Elisabetta Farnese Regina di Spagna, e Duchessa Regnante di Parma, e Piacenza &c.*, firmato ugualmente «Giuseppe Vasi da Corleone Diocesi di Morreale in Sicilia»; si veda al riguardo Scalabroni 1981, pp. 55-56, cat. 58, che la considera in serie con le quattro tavole pertinenti al libro di Prenner, diversamente da Tice, Harper 2010, p. 176, cat. 98, che la distingue, correttamente, dalla serie delle tavole «geometriche» commissionate dal cardinale.
16. Così Gori Sassoli 2004, p. 35.
17. Vanvitelli ed. 1976-1977, I, p. 160; la stampa, per la quale si veda Scalabroni 1981, p. 119, cat. 418, è stata identificata con il *Prospetto del Palazzo Pontificio di Loreto, del nuovo Campanile, Facciata della Basilica Lauretana*.
18. Per il rapporto privilegiato con Ferdinando Fuga si vedano Antinori 2001 e Spila 2024, pp. 66-71.
19. Si rimanda a Martelli 2012, pp. 352-385, con bibliografia.
20. Bevilacqua 2004, p. 355.
21. Curata dallo stesso Vasi fino al 1745, quando Nolli ottenne in sede giudiziaria il riconoscimento della scarsa qualità della sua opera e il diritto di far rilavorare i rami e cassare il nome del siciliano (si veda Bevilacqua 1998, p. 38).
22. Ivi, pp. 58-61; i lavori di rilevamento erano iniziati nel 1736, quelli di incisione nel 1741.
23. Per la sua affiliazione del 1728 si veda Riga 2021, p. 25 nota 52.
24. Per Vasi pastore arcade si vedano Harper 2010, pp. 24-26, e Dixon 2016, pp. 227-235.
25. Lo annunciava il Chracas: *Diario Ordinario* 1716-1836, n. 3996, 9 marzo 1743, p. 6; Laura Gigli, in *Artisti austriaci* 1972, p. 62 nota 5. Per notizie su alcuni suoi ritratti e l'inventario *post mortem* dei suoi beni si veda Borchia 2024.
26. Si veda Strano 2021, pp. 60-65 e figg. 1-2.
27. Per Revillas e Nolli si veda Bevilacqua 1998, pp. 19-21. Suoi anche i ritratti arcadici di Jean-François de Troy e Gaetano Petrioli, ugualmente incisi da Carlo Nolli.
28. A cui aveva dedicato le *Vedute di Roma sul Tevere*, datate tra il 1741 e il 1743. Nel 1744 il cardinale fece da padrino di battesimo al figlio Mariano. Per tali rapporti si vedano Michel 1981, p. 601, e Grelle 2004, p. 12. Per la parte giocata dall'Acquaviva nelle fortune romane di artisti iberici e regnicoli si vedano le osservazioni di Riga 2021, p. 17.
29. Si veda Hyde Minor 2001, p. 416. Vasi stampava in palazzo Farnese già nel 1748; si vedano al riguardo Michel 1981, p. 598, e Hyde Minor 2001, p. 412 nota 9.
30. Notizia recuperata da Bevilacqua 2014, II, pp. 796-797. Sequestrati nel 1799 dalle truppe napoletane a Roma, i disegni sono elencati in una nota dei figli di Piranesi datata 22 dicembre 1800. Ringrazio Mario Bevilacqua per la segnalazione.
31. Piranesi collaborò alla piccola *Pianta di Roma*, datata 1748, ma che si crede incisa nel 1743 (Bevilacqua 1998, pp. 26, 40), anno in cui il veneziano fu ammesso in Arcadia col nome di Salcindio Tiseio. Per i suoi rapporti con l'Accademia degli Arcadi si veda Dixon 2016, pp. 241-253. Da rammentare qui anche il suo breve discepolato incisorio presso Vasi, attestato dalle fonti e ricondotto al 1742, per il quale si veda Bevilacqua 2006, pp. 21-28.
32. *Diario Ordinario* 1716-1836, n. 4968, 24 maggio 1749, p. 10.
33. *Diario Ordinario* 1716-1836, n. 5130, 6 giugno 1750, p. 3; Laura Gigli, in *Artisti austriaci* 1972, pp. 62-63.
34. Borchia 2019, p. 51 nota 158, con bibliografia.
35. *Catalogo delle opere incise in rame dal cavalier Giuseppe Vasi. E di altre pubblicate dall'Autore presso cui si trovano*, in Vasi 1791, II, p. 823.
36. *Indice* 1797, p. 39: «Li fatti Farnesiani dipinti nel Real Palazzo di Caprarola incisi in acqua forte da Giorgio Gasparo de Prenner in fogli, e mezzo papali, n. 44. Sc[udi] 4»; l'indicazione della consistenza della serie come di 44 fogli doveva tenere conto anche delle quattro tavole «geometriche» di Vasi, ma, sembrerebbe, non della lastra con il *Prospetto Principale* del 1746, pure già accorpata all'insieme delle incisioni del siciliano dedicate al palazzo. Per la sequenza storica degli identificativi inventariali della Calcografia si veda Grelle Iusco, Giffi 2009, p. 295 n. 1111 e nota 570; p. 371 n. 1387 e nota 788. Per la data d'ingresso dei rami in Calcografia si veda anche Grelle Iusco 2004, p. 128 nota 9.
37. *Catalogo* 1897, p. 66 n. 1111.
38. Ivi, p. 89 n. 1387; la serie vi è descritta come di cinque stampe sempre per via dell'accorpamento della tavola con il *Prospetto Principale* del palazzo del 1746.

Nota redazionale

Nell'ambito di un lavoro discusso e svolto secondo un progetto comune, queste le responsabilità all'interno del volume:

A Roberta Fois si devono la descrizione, l'edizione e la traduzione delle epigrafi.

Adele Trani è autrice dei testi di commento storico-artistico delle seguenti sezioni e relative schede: II. *Il camerino di Odoardo Farnese*; VI. *Sala dei Fasti Farnesiani* (introduzione); X. *Stanza della Penitenza*; XII. *Altre iscrizioni, Imprese farnesiane*.

Michela Cenni è autrice dei testi di commento storico-artistico delle seguenti sezioni e relative schede: III. *Portico superiore*; V. *Cappella*; VI. *Sala dei Fasti Farnesiani*, schede VI.1-VI.6 (volta); VII. *Anticamera del Concilio*; VIII. *Stanza della Solitudine*; IX. *Gabinetto dell'Ermatena*.

Francesco Famà è autore dei testi di commento storico-artistico delle seguenti sezioni e relative schede: I. *Portico inferiore*; IV. *Loggia di Ercole*; VI. *Sala dei Fasti Farnesiani*, schede VI.1-VI.b (pareti); XI. *Sala del Mappamondo*; XII. *Altre iscrizioni*, *Iscrizione incisa sulle porte*.

Le foto della sezione Epigrafi sono state scattate da Mauro Coen, Enrico Parlato e Giorgio Rinaldi; quelle della sezione Graffiti da Eleonora Andreozzi, Alessandro Pontecorvi e Giorgio Rinaldi.

Criteri di edizione

La trascrizione rispetta la fisionomia del testo e conserva la scansione originaria delle righe di scrittura, la *scriptio* delle parole, i punti separativi e l'uso delle maiuscole e delle minuscole. La capitale epigrafica è resa con il maiuscoletto piccolo e le lettere poste in evidenza sono in maiuscolo. La fine di un rigo viene segnalata tramite barra verticale; nel caso in cui l'iscrizione si trovi in un'area grafica suddivisa in più sezioni, il passaggio da una sezione all'altra è segnalato mediante doppia barra verticale. Le abbreviazioni sono sciolte in minuscolo corsivo, le lacune sono segnalate tra parentesi quadre e, in caso di impossibilità di sanare la lacuna, da punti distanziati in numero pari alle lettere ritenute perdute, mentre le integrazioni congetturali sono inserite tra parentesi uncinate.

Ciascuna iscrizione è accompagnata, laddove ritenuto opportuno, dalla traduzione, dall'indicazione dell'eventuale fonte di riferimento e dal regesto bibliografico (in calce alle schede). Una fascia di apparato segnala le varianti riscontrate nelle precedenti edizioni delle epigrafi.

In una sezione apposita, infine, sono elencate le imprese farnesiane, costituite da immagini accompagnate da motti, che ricorrono con minime variazioni in tutti gli ambienti del palazzo.

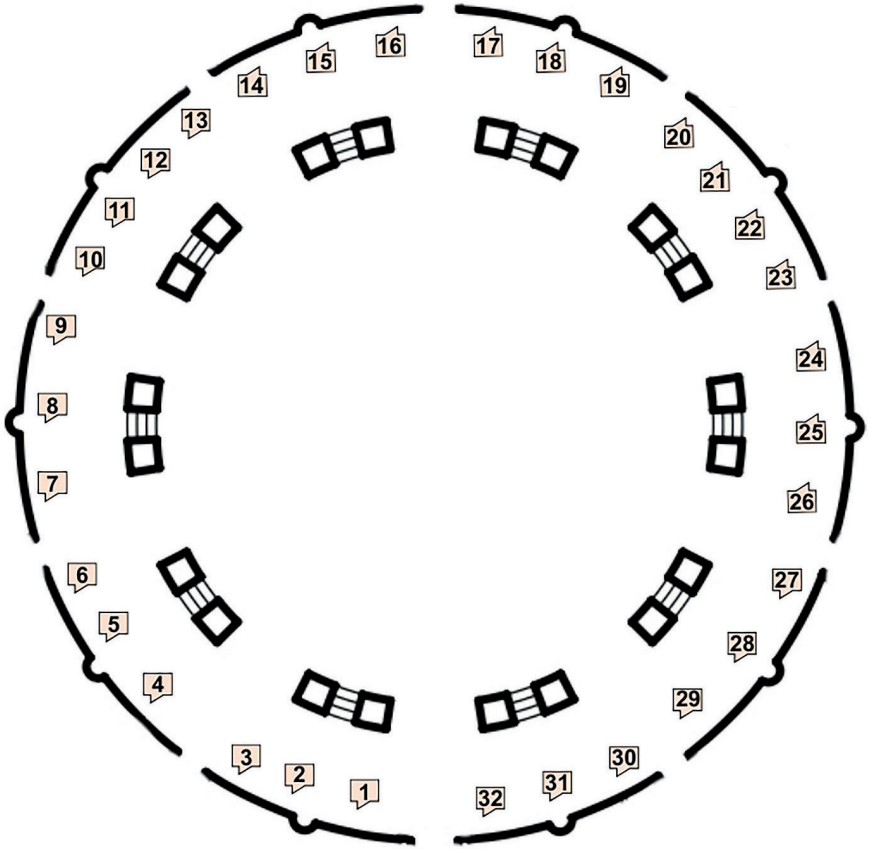
Tavola delle abbreviazioni

Cic., *De orat.*	Cicerone, *De oratore*
Cic. *Fam.*	Cicerone, *Epistulae ad familiares*
Cic., *Sen.*	Cicerone, *Cato Maior de senectute*
Cic., *Planc.*	Cicerone, *Pro Plancio*
Dn	*Daniele*
Eccl. Hist.	*Quarta Centuria Ecclesiasticae Historiae*
Es	*Esodo*
Ev., *V. Ant.*	Evagrio, *Vita Antonii*
Ger	*Geremia*
Gir., *V. Hil.*	Girolamo, *Vita Sancti Hilaronis eremitae*
Gir., *V. Pauli*	Girolamo, *Vita Sancti Pauli primi eremitae*
Gn	*Genesi*
Gv	*Vangelo di Giovanni*
Iac. Var., *Leg. Aur.*	Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*
Is	*Isaia*
Pal., *Hist. Laus.*	Palladio, *Historia Lausiaca*
Sen., *Ep. ad Luc.*	Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*
Soz., *Hist. eccl.*	Sozomeno, *Historia ecclesiastica*
Stob.	Stobeo, *Antologia*
Virg. *Aen.*	Virgilio, *Aeneis*
Vit. Pat.	*Vitae Patrum*

Epigrafi

I. Portico inferiore

Antonio Tempesta, 1579-1581



ingresso

1. Giovan Giorgio Cesarini
2. Marco Pio di Sassuolo
3. Savelli di Palombara
4. Vitelleschi
5. Sforza di Santa Fiora
6. Oddi di Perugia
7. Ottieri di Castell'Ottieri
8. Varano di Camerino
9. Cesarini di Civitanova
10. Borromeo di Rocca di Arona e Rocca di Angera
11. Pecci di Siena
12. Pallavicini
13. Savelli di Palombara
14. Orsini di Mugnano
15. Monaldeschi della Cervara
16. Montemarte di Corbara
17. Piccolomini
18. Orsini di Bassanello
19. Pier Luigi Farnese e Girolama Orsini di Pitigliano
20. Anguillara
21. Orsini di Monterotondo
22. Caetani di Sermoneta
23. Savelli di Rignano
24. Conti di Valmontone
25. Ranieri di Civitella
26. Gatteschi di Viterbo
27. Orsini di Bracciano
28. Colonna di Palestrina
29. Tartaglia
30. Conti
31. Bisenzi
32. Frangipani di Tolfa Vecchia

Presente già in un disegno di Antonio da Sangallo per Caprarola, il cortile circolare inscritto nel pentagono è il fulcro del progetto portato a compimento dal Vignola. Si tratta di un'invenzione tutta rinascimentale e di assoluta novità per l'epoca. Sul piano simbolico, la forma circolare risponde alla volontà di Alessandro Farnese e del suo architetto di ostentare il potere e il prestigio del committente e della famiglia, come nei precedenti illustri del palazzo dell'imperatore Carlo V a Granada e nella Villa Madama di Roma, commissionata da papa Leone X.

Il cortile è delimitato da due porticati sovrapposti. Al piano terreno, venti pilastri binati si alternano a dieci arcate, creando un ritmo ripreso nel loggiato al piano nobile e sviluppato in senso verticale attraverso l'uso dell'arco trionfale con semicolonne ioniche (ripreso dal bramantesco cortile del Belvedere in Vaticano).

I due piani superiori del palazzo, riservati alla famiglia del cardinale, sono arretrati e invisibili dal basso; l'espediente consente l'armonia delle proporzioni, in quanto l'altezza del cortile corrisponde al suo diametro (21 metri circa) e dissimula gli spazi sussidiari per concentrare l'attenzione sulla sfera del signore. Con la stessa logica il Vignola ha sistemato sotto il cortile le cucine e gli ambienti di servizio.

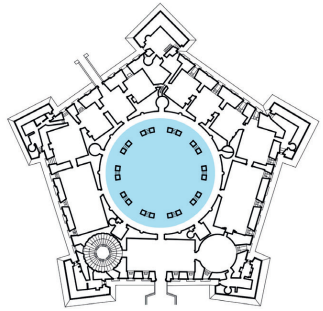
Il mascherone centrale, che funge da *impluvium*, è opera di Giovanni Battista de Bianchi.

La decorazione del portico venne realizzata tra il 1579 e il 1581, probabilmente sotto la direzione di Antonio Tempesta.

Nella volta anulare fitti graticci, ricoperti di frutta e di fiori e popolati da diversi volatili, lasciano intravedere squarci di cielo.

Sulla parete una serie di quarantasei stemmi celebra le famiglie imparentate con i Farnese. Quattordici di questi, posizionati sopra e accanto alle porte, esaltano la dinastia di papa Paolo III e le parentele con i due grandi casati dominanti in Europa, l'impero spagnolo di Carlo V e il regno di Francia dei Valois. I restanti trentadue stemmi sono riferiti alle nobili famiglie italiane legate ai Farnese da rapporti di varia natura, non solo matrimoniali ma anche politici e militari, e sono accompagnati dalle iscrizioni che riportano il nome della famiglia o la località dalla quale questa proveniva. Era in questo modo legittimato, agli occhi dello spettatore, il potere e il prestigio sociale dei Farnese, ottenuto grazie alle politiche matrimoniali, diplomatiche, militari e al secolare servizio reso alla Chiesa, che avevano permesso alla famiglia di radicarsi presso le più importanti corti, italiane ed europee.

Bibliografia: Partridge 2001; Passini 1995.



I.1. ***Giovan Giorgio Cesarini***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale sorretto da festoni.

CESARINI

Lo scudo di Giovan Giorgio Cesarini, duca di Civitanova, è sagomato e inserito all'interno di una ghirlanda; è decorato lateralmente da fasce di tessuto. In alto è sormontato da una corona, che allude al titolo ducale di Cesarini. Al suo interno campeggiano, nella porzione di destra, le armi della famiglia, in campo oro caricato da una colonna d'argento sormontata da un'aquila e dietro la quale passa un orso nero, ad essa incatenato. Nella porzione di sinistra, invece, compaiono i sei gigli della famiglia Farnese.

Lo stemma allude, infatti, al matrimonio di Giovan Giorgio e Clelia Farnese, figlia naturale del cardinale Alessandro, celebrato nel 1570.





I.2. ***Marco Pio di Sassuolo***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio mistilineo a fondo verde, con decorazioni a volute e dettagli dorati.

PII · DE · SASSVOLO

Nonostante lo stato di conservazione dell'affresco risulti compromesso, è possibile individuare le armi che decorano lo stemma, appartenente a Marco Pio di Savoia, signore di Sassuolo. Lo scudo inquartato presenta, in alto a sinistra, l'aquila bicefala, simbolo imperiale; il riquadro sottostante è azzurro a bande oro, in alto a destra caricato con una quercia dorata. Il riquadro in basso a destra è ripartito in ulteriori quattro porzioni, così decorate: una di colore argento, a tre fasce rosse; una con la croce dorata accantonata da quattro crocette, blasone del Regno di Gerusalemme; una a gigli dorati in campo azzurro; l'ultima, di colore argento a tre pali rossi. Al centro vi è l'emblema del gonfaloniere della Chiesa: l'ombrello papale con le chiavi incrociate oro e argento. Lo scudo è cimato da una corona e accompagnato, sotto, dall'iscrizione.

Lo stemma fa riferimento alle seconde nozze di Clelia Farnese e Marco Pio di Sassuolo, celebrate a Caprarola nel 1587 (cfr. anche I.1. *Giovan Giorgio Cesarini*).





I.3. *Savelli di Palombara*

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio con decorazioni a volute.

PALOMBARA

Lo scudo accoglie le armi della famiglia Savelli di Palombara. La porzione inferiore è a bande rosse e oro. Il capo è caricato da due leoni rampanti affrontati che reggono una rosa, sulla quale posa una colomba, ed è sorretto da una fascia verde caricata da una burella ondata (oggi illeggibile). Da due mascheroni che decorano la parte bassa dello scudo escono due strisce di tessuto che reggono l'iscrizione con il luogo di provenienza della famiglia.

Il rapporto tra la famiglia Savelli e i Farnese era di lunga data: è noto che, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, un Savelli sposò Agnese Farnese, zia di Paolo III; Camilla Farnese sposò Giacomo Savelli di Palombara, il cui figlio, Giovanni Battista Savelli, fu capitano della guardia di Paolo III; infine, Camilla Virginia Savelli sposò Pietro Francesco Farnese nel 1621. Diversi furono i rami della famiglia Savelli, e il loro stemma appare, infatti, tre volte all'interno della decorazione del portico, mostrando l'antico e consolidato rapporto con una delle più importanti famiglie della nobiltà romana (cfr. I.13. *Savelli di Palombara* e I.23. *Savelli di Rignano*).





I.4. *Vitelleschi*

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con maschera grottesca e testa di capra disposte al centro dei lati lunghi.

VITELLESC[HI]

Lo stemma della famiglia Vitelleschi, oggi parzialmente illeggibile, è inquadrato in una ghirlanda. Lo scudo è partito d'oro e d'azzurro. I due campi sono caricati da vitelli affrontati, uno d'oro in campo blu, chiaramente visibile, mentre l'altro doveva essere blu in campo oro, passanti sopra un terreno verde. Il capo è semipartito di blu e di rosso, caricato con sei gigli d'oro ordinati in fascia. Lo scudo è decorato da due arpie laterali e da una maschera grottesca in basso.

La famiglia risulta legata ai Farnese da un'accorta politica matrimoniale avviata nel Quattrocento (Canonici 2011, p. 334).





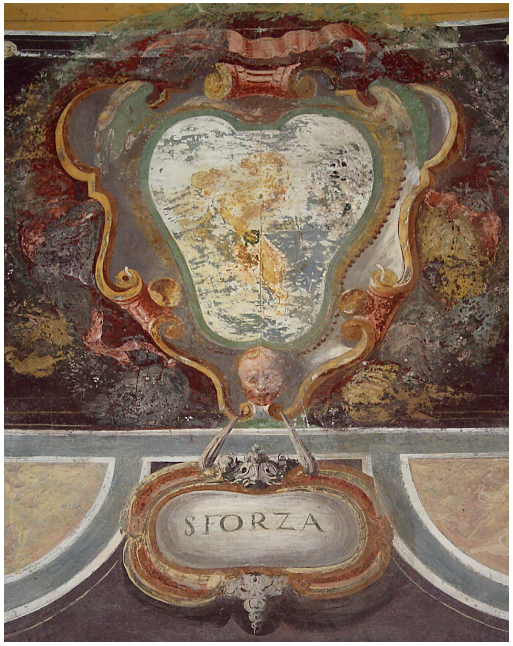
I.5. ***Sforza di Santa Fiora***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con motivi decorativi zoomorfi disposti al centro dei lati lunghi.

SFORZA

Lo stemma sagomato della famiglia Sforza di Santa Fiora è incorniciato da una ghirlanda. L'arma al centro dello scudo oggi si presenta piuttosto frammentata, ma rimane visibile il simbolo araldico: un leone d'oro rampante in campo azzurro, armato e lampassato di rosso, che regge con le zampe un cotogno.

Diversi furono i matrimoni che legarono i Farnese agli Sforza: vale la pena ricordare l'unione, celebrata nel 1517, tra la figlia di Alessandro Farnese seniore, Costanza, e Bosio II Sforza, conte di Santa Fiora; da questa unione nacquero numerosi figli, tra i quali il primogenito, Guido Ascanio Sforza, che fu cardinale camerlengo di papa Paolo III.





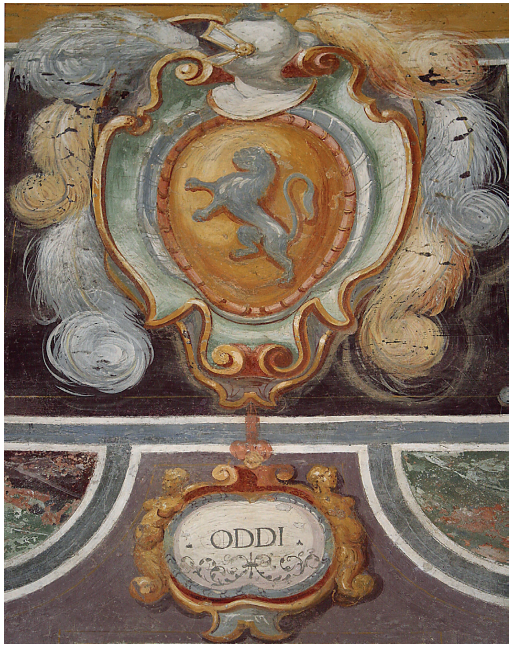
I.6. ***Oddi di Perugia***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con arpie sui lati brevi.

ODDI | [decoro floreale]

Al centro dello scudo sagomato della famiglia Oddi di Perugia compare un leone rampante azzurro in campo oro. Lo stemma è cimato da un elmo, le cui piume diventano motivo decorativo. L'elmo indica la vocazione della famiglia: numerosi furono infatti gli uomini d'arme del casato che combatterono anche al servizio della Chiesa.

Sono attestati duraturi rapporti tra i Farnese e gli Oddi, che a Perugia, durante la cosiddetta guerra del sale, sembra abbiano preso le parti di Paolo III.





I.7. ***Ottieri di Castell'Ottieri***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio decorato con riccioli e arpie sui lati brevi.

CASTELLOTIERI | [decoro floreale]

Lo scudo della famiglia Ottieri (di Castell'Ottieri, Grosseto), dal campo azzurro, ha il monte formato da cinque cime dorate, sormontato da un'aquila coronata d'oro. Lo stemma è cimato da un elmo, simbolo del valore militare dei membri della famiglia, le cui piume decorano lateralmente il blasone. Pendente dallo stemma, vi è l'insegna con l'iscrizione che rimanda al luogo in cui la famiglia esercitava il proprio dominio.

Ci furono diverse unioni matrimoniali tra i Farnese e gli Ottieri: Sigismondo Ottieri sposò una Farnese e Federico Ottieri sposò Cecilia, nipote di Paolo III (Partridge 2001, p. 286).





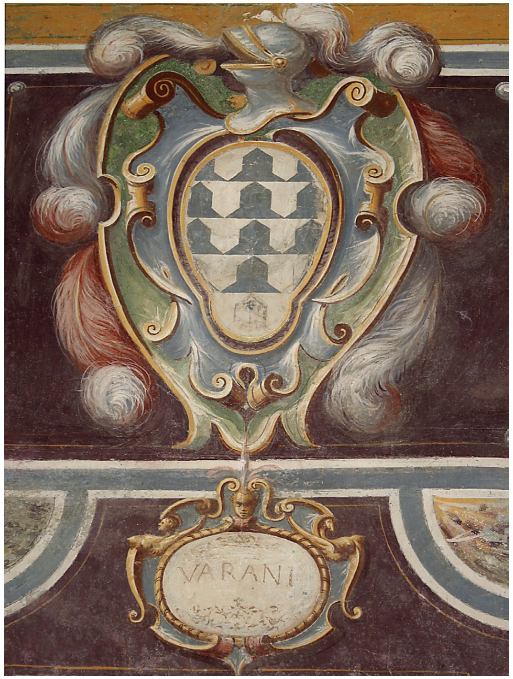
I.8. ***Varano di Camerino***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con arpie sui lati brevi e sormontato da una testa di giovane.

VARANI | [decoro floreale]

Tra le famiglie imparentate con i Farnese figura quella dei (da) Varano di Camerino: Battistina Farnese, appartenente al ramo di Latera, sposò infatti Mattia Varano di Camerino (Partridge 2001, p. 286).

Le armi di questa famiglia riempiono lo scudo, vaiato di quattro file d'argento e d'azzurro. Lo stemma è cimato da un elmo da cui partono delle piume che ne decorano il contesto. I Varano erano infatti condottieri e storicamente duchi di Camerino, titolo che, dal 1539, grazie a Paolo III, passò a Ottavio Farnese. A decorazione dell'elmo vi era probabilmente un piccolo cavallo bianco rampante; di questo elemento, dipinto a secco, rimangono solo le zampe anteriori.





I.9. *Cesarini di Civitanova*

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con arpie sui lati brevi.

CESARINI | [decoro floreale]

Il nome dei Cesarini di Civitanova ricorre due volte nella decorazione del portico: il primo stemma allude alle nozze tra Giovan Giorgio Cesarini e Clelia Farnese (cfr. I.1. *Giovan Giorgio Cesarini*); il secondo, invece, fa riferimento alla famiglia.

Lo stemma sagomato presenta le armi della famiglia in campo oro: un orso nero passante dietro una colonna bianca, mentre il capo d'oro è caricato da un'aquila nera. Lo scudo è sormontato dall'elmo, il cui cimiero piumato decora lo stemma.





I.10. ***Borromeo di Rocca di Arona e Rocca di Angera***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale, a sua volta inserito in una cornice mistilinea dai dettagli rossi e dorati.

BORROMEI | [decoro floreale]

Lo stemma inquartato, nella prima e nella quarta partizione è bandato di vaglio, nella seconda e nella terza, in campo rosso, ha tre fasce verdi attraversate dalla cotissa argento. Ha il capo partito: nel primo riquadro l'unicorno in campo rosso, nel secondo il motto della famiglia («Humilitas»), in carattere gotico, sormontato da una corona d'oro; al di sopra uno scudetto con un freno (o morso di cavallo) posto in banda. L'elmo che sormonta lo scudo, omaggio al valore della famiglia, presenta il cimiero piumato.

La famiglia Borromeo risulta legata ai Farnese da vincoli matrimoniali: Ersilia Farnese, figlia naturale del duca Ottavio, sposò infatti Renato I Borromeo, conte di Arona e Arese.





I.11. ***Pecci di Siena***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio mistilineo decorato con arpie sui lati brevi; visibili le tracce di una precedente iscrizione.

PECCI | [decoro floreale]

1. PECCI] p *corr. su ras. di* o; cc *corr. su ras. di* z; i *corr. su ras. di* a

Tra le famiglie celebrate nella decorazione compaiono i Pecci, antico casato nobiliare senese. Lo stemma con il campo azzurro presenta il leone rampante, coronato d'oro, accompagnato da una piccola stella. Si può notare tra le zampe del leone un ramo di cotogno, che rinvia alle armi della famiglia Sforza di Santa Fiora (cfr. I.5. *Sforza di Santa Fiora*), il cui nome si intravede nell'iscrizione sotto quello dei Pecci. Sullo stemma svetta un elmo dal cimiero piumato.

I rapporti tra i Farnese e i Pecci di Siena sono antichi ma allo stato attuale non chiaramente ricostruiti.





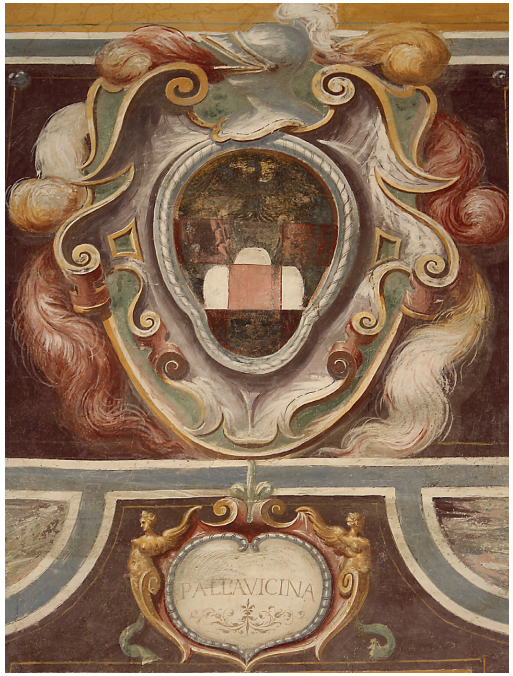
I.12. ***Pallavicini***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio mistilineo decorato con arpie sui lati brevi.

PALLAVICINA | [decoro floreale]

Lo scudo della famiglia Pallavicini appare scaccato, con cinque punti di rosso equipollenti a quattro d'argento. Nel capo dorato vi è l'aquila nera coronata dello stesso colore. A mostrare il valore della famiglia è l'elmo che sormonta lo scudo, arricchito dal cimiero piumato.

Il casato era legato ai Farnese da accordi e vincoli matrimoniali: Ranuccio Farnese, figlio di Paolo III, sposò Virginia Pallavicini; Lavinia Farnese, figlia naturale del duca Ottavio, sposò Alessandro Pallavicini; due figli di Costanza Farnese, Ascanio Sforza di Santa Fiora e Giulia Sforza, sposarono rispettivamente Luisa Pallavicini e Sforza Pallavicino (Partdrige 2001, p. 285). La famiglia Pallavicini ebbe un proprio stato che fu inglobato, in seguito, nel Ducato di Parma e Piacenza nel 1585.





I.13. ***Savelli di Palombara***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in cartiglio ovale decorato con motivi fitomorfi sui lati brevi e sormontato da una testa di angelo.

PALOMBARA | [decoro floreale]

Lo stemma della famiglia Savelli di Palombara si ripete due volte all'interno del sistema decorativo del portico (cfr. I.3. *Savelli di Palombara*). La porzione inferiore è a bande rosse e oro. Il capo bianco è caricato da due leoni rampanti affrontati che reggono una rosa sulla quale posa una colomba. Il capo è sorretto da una fascia verde caricata da una burella ondata. A differenza del primo stemma, questo è cimato da un elmo piumato. L'elmo è decorato con una piccola colomba, che riprende il motivo araldico.





I.14. ***Orsini di Mugnano***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con arpie.

MVGNANO

Tra i casati più illustri imparentati con i Farnese c'è la famiglia Orsini, che annovera tra i suoi discendenti numerosi uomini di Chiesa e d'armi. Nel portico inferiore lo stemma della famiglia è affrescato ben quattro volte (cfr. I.18. *Orsini di Bassanello*, I.21. *Orsini di Monterotondo* e I.26. *Orsini di Bracciano*). Lo scudo è bandato d'argento e di rosso. Il capo d'argento è caricato con una rosa rossa bottonata d'oro e sostenuto da una fascia dorata caricata con un'anguilla azzurra. Lo scudo è sormontato da un elmo con il cimiero piumato. Sotto lo stemma è dipinta la targa, decorata con due arpie, con l'iscrizione che indica il luogo di provenienza della famiglia: un ramo della famiglia Orsini possedeva, infatti, la signoria del borgo di Mugnano in Teverina, in provincia di Viterbo.

Lo stemma è probabilmente riferito al matrimonio tra Bernardina, figlia di Angelo Farnese, e Ulisse Orsini, signore di Mugnano.





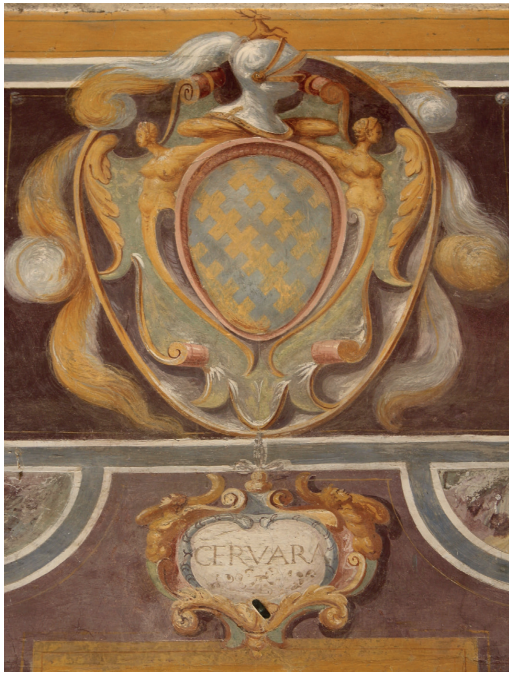
I.15. ***Monaldeschi della Cervara***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con motivi fitomorfi sui lati lunghi e figure antropomorfe maschili sui lati brevi.

CERVARA | [decoro floreale]

Una delle famiglie celebrate nel portico inferiore è quella dei Monaldeschi, illustre casato orvietano che si divise in quattro rami. Lo stemma è decorato lateralmente con due arpie. Lo scudo, in campo azzurro, ha tre bande d'oro doppiomerlate. In alto vi è un elmo con il cimiero piumato e decorato con un piccolo cervo, a richiamare il ramo della famiglia a cui appartiene lo stemma, appartenenza ribadita anche dall'iscrizione sottostante.

Il matrimonio a cui lo stemma si riferisce è quello tra Iolanda Monaldeschi della Cervara e Bartolomeo, fratello di Paolo III e signore di Latera e Montalto, appartenente al secondo ramo della famiglia Farnese.





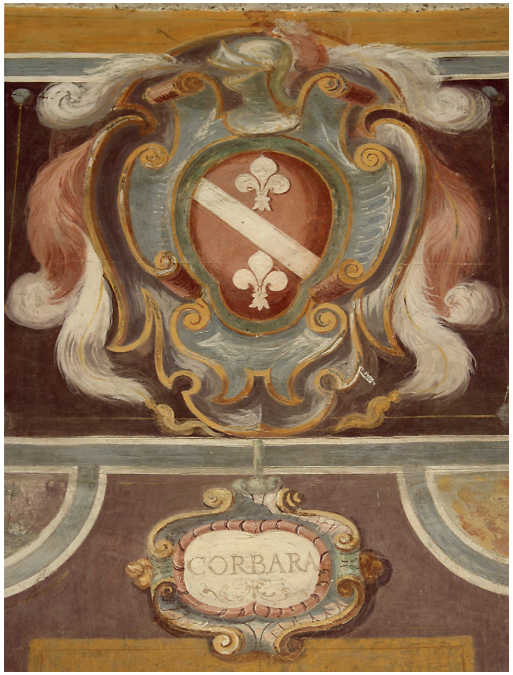
I.16. ***Montemarte di Corbara***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice a volute e riccioli.

CORBARA | [decoro floreale]

Lo stemma della famiglia Montemarte di Corbara, piccolo centro vicino Orvieto, risulta riccamente decorato. L'araldica della famiglia è in campo rosso con una banda argentata accompagnata da due gigli d'argento, mentre lo scudo è decorato da un elmo con il cimiero piumato.

Non si hanno notizie certe sui rapporti con la famiglia Farnese. Una traccia potrebbe essere il matrimonio tra Pietro Farnese e Pentesilea Dolci dei conti di Corbara (Partridge 2001, p. 284).





I.17. ***Piccolomini***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea, decorato con teste d'ariete sui lati brevi e sormontato da una testa di angelo.

PICCOLOMINI | [decoro floreale]

Lo stemma della famiglia senese dei Piccolomini si presenta in campo argento con una croce azzurra caricata con cinque lune crescenti dorate montanti. Lo scudo mistilineo è cimato da un elmo, decorato dal piumaggio che scende lateralmente allo stemma; il cimiero dell'elmo è un piccolo cavallino bianco rampante.

I Piccolomini erano legati ai Farnese anche tramite vincolo matrimoniale: Agnese Farnese, cugina di Paolo III, era infatti sposata con Andrea Piccolomini da Castiglione di Pescia (Partridge 2001, p. 286).





I.18. ***Orsini di Bassanello***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con motivi fitomorfi.

BASANELLO

Sono qui celebrati gli Orsini di Bassanello (oggi Vasanello). Lo scudo, decorato con due grandi arpie ai lati, è bandato d'argento e di rosso, analogamente allo stemma degli Orsini di Mugnano, di Valmontone e di Bracciano (cfr. I.14. *Orsini di Mugnano*, I.21. *Orsini di Monterotondo* e I.26. *Orsini di Bracciano*). Il capo d'argento è caricato con la rosa rossa, bottonata d'oro ed è sostenuto da una fascia dorata caricata con un'anguilla azzurra. Alla sommità dello scudo è posto un elmo, simbolo della dedizione e del valore militare, il cui cimiero piumato incornicia lateralmente lo stemma.

Giulia Farnese, sorella di Paolo III, fu data in sposa a Orsino Orsini di Bassanello.



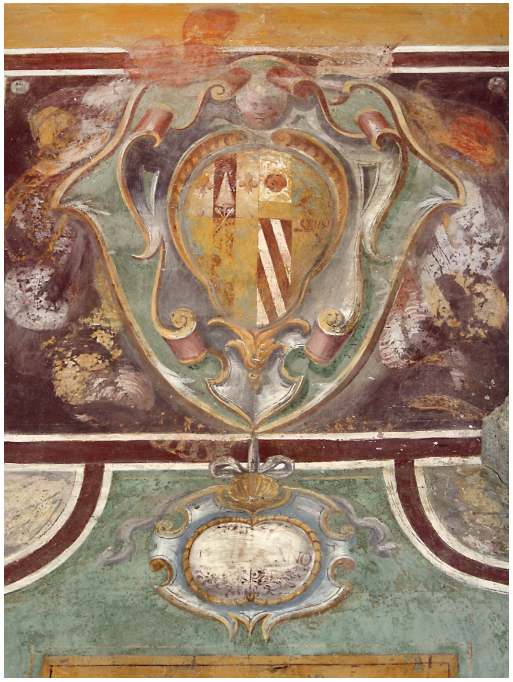


I.19. ***Pier Luigi Farnese e Girolama Orsini di Pitigliano***

Epigrafe, oggi parzialmente illeggibile, dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea sormontato da una conchiglia.

[PITIGLI]ANO | [decoro floreale]

Lo stemma matrimoniale di Pier Luigi Farnese e Girolama Orsini, tra le poche testimonianze figurative dell'unione, è rappresentato due volte sulle pareti del cortile. Lo scudo è partito. Nella prima sezione il campo oro è interzato con il palo caricato con l'ombrello papale, simbolo del gonfaloniere della Chiesa, carica detenuta da Pier Luigi dal 1537 e poi, alla sua morte nel 1547, dal figlio Ottavio. Il simbolo papale è accostato da sei gigli azzurri. Nel secondo riquadro, ulteriormente partito, ci sono le armi della famiglia Orsini: il primo, bandato d'argento e di rosso con il capo d'argento, è caricato di una rosa di rosso, sostenuto da una fascia d'oro caricata con un'anguilla di azzurro; nel secondo il campo oro è caricato con il leone rampante di rosso. Lo stemma è sormontato da una corona, allo stato attuale deteriorata, che allude al titolo ducale di Pier Luigi.





I.20. ***Anguillara***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea e motivi fitomorfi.

ANGUILLARA

Provenienti dall'omonima cittadina sul lago di Bracciano, gli Anguillara furono tra le più antiche famiglie romane. Lo stemma in campo azzurro presenta due anguille poste a croce di Sant'Andrea e la bordura inchiavata d'argento e di rosso. Oggi i simboli araldici sono totalmente cancellati e, a memoria della famiglia, rimane solo l'iscrizione sottostante lo stemma. Lo scudo è arricchito da due arpie lateralmente, mentre in alto è ornato con l'elmo dal cimiero piumato. Ancora visibile è un piccolo unicorno rampante che decora l'elmo.

Quattro furono i matrimoni celebrati tra i Farnese e gli Anguillara: Francesco degli Anguillara sposò Lucrezia Farnese, zia di Paolo III; Battistina degli Anguillara sposò Pier Bertoldo Farnese; Giuliano degli Anguillara sposò Girolama Farnese; Isabella degli Anguillara sposò Galeazzo Farnese. La famiglia fu, dunque, tra quelle che più si legarono al casato farnesiano.





I.21. ***Orsini di Monterotondo***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea decorata a riccioli e volute.

MONTE | RITONDO | [decoro floreale]

Un ramo della famiglia Orsini, quello dei signori di Monterotondo, è celebrato con lo stesso stemma familiare degli Orsini di Bassanello, di Mugnano e di Bracciano (cfr. I.14. *Orsini di Mugnano*, I.18. *Orsini di Bassanello* e I.26. *Orsini di Bracciano*): bandato d'argento e di rosso con il capo d'argento, esso è caricato con una rosa rossa bottonata d'oro. Il capo è sostenuto da una fascia dorata caricata con un'anguilla azzurra. Lo stemma si differenzia per alcune leggere varianti di tipo formale dagli altri riferibili alla famiglia Orsini. A chiarire all'osservatore di quale ramo si tratti è l'iscrizione dipinta sotto lo stemma, che identifica il luogo di provenienza.

I Farnese ebbero con questo ramo degli Orsini rapporti di familiarità e di alleanza: Giordano Orsini di Monterotondo fu al fianco di Ottavio Farnese nella cosiddetta guerra di Parma.





I.22. ***Caetani di Sermoneta***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea.

SERMONETA | [decoro floreale]

Lo stemma della famiglia Caetani di Sermoneta è tra quelli di maggiore impatto visivo, per la qualità della pittura e per l'ottimo stato di conservazione. Lo scudo, lateralmente decorato con due grandi arpie, è inquartato: il primo e il quarto riquadro sono decorati con onde azzurre in campo oro, il secondo e il terzo con un'aquila argento in campo azzurro. Lo stemma è cimato da un elmo, a ricordare il valore militare della famiglia: i Caetani sostennero infatti il duca Alessandro Farnese nelle Fiandre e parteciparono anche alla battaglia di Lepanto. A decorazione dell'elmo c'è, come cimiero, un uccello bianco, probabile riferimento all'aquila dello stemma.

Lo stemma si riferisce alla famiglia di origine della madre di Paolo III, Giovannella Caetani, sposa di Pierluigi Farnese il Vecchio.





I.23. *Savelli di Rignano*

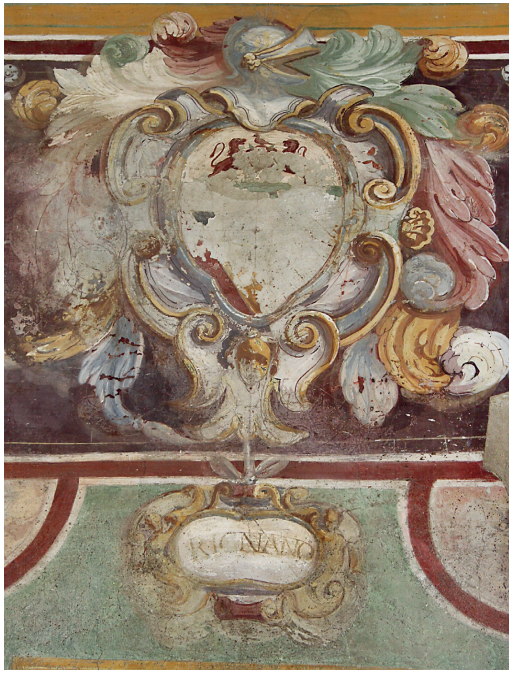
Epigrafe, oggi in cattivo stato di conservazione, dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea.

RIGNANO

Lo stemma della famiglia Savelli compare tre volte nella decorazione del portico inferiore, a celebrazione di due diversi rami del casato (cfr. I.3. *Savelli di Palombara* e I.13. *Savelli di Palombara*).

Quello del ramo di Rignano si presenta oggi fortemente lacunoso, quasi impedendo la lettura dei simboli araldici. Lo scudo della famiglia è bandato d'oro e di rosso; il capo, con il campo argento, è caricato da due leoni rossi affrontati che sostengono una rosa rossa, sul quale posa un uccellino, ed è sostenuto da una fascia verde caricata con una burella ondata di nero.

I Farnese erano legati con il lato dei Savelli di Rignano tramite il matrimonio di Pandolfo Savelli e Agnese Farnese, zia di Paolo III.





I.24. ***Conti di Valmontone***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con arpie lateralmente e sormontato da una testa di angelo.

VALMONTONE | [decoro floreale]

Splendidamente conservato, lo stemma della famiglia Conti di Valmontone presenta uno scudo che porta in campo rosso un'aquila spiegata e scaccata d'argento e d'oro, ed è riccamente decorato con un elmo dal cimiero piumato.

La famiglia risulta legata ai Farnese da una serie di vincoli matrimoniali: Lotario (Torquato) Conti duca di Poli sposò Violante Farnese, pronipote di Paolo III, e Mario Sforza, cugino di Alessandro Farnese iuniore, sposò Fulvia Conti di Valmontone.





I.25. ***Ranieri di Civitella***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale dalla cornice mistilinea.

RANIERI | [decoro floreale]

Lo scudo della famiglia Ranieri di Civitella reca, in campo azzurro, una banda doppiomerlata d'argento di sei pezzi. Lo stemma è sovrastato da un elmo, cimato da un cavallino nero rampante; lateralmente, sei grandi piume, che hanno origine dal cimiero, decorano il blasone.

I Farnese furono imparentati con la famiglia umbra tramite vincoli matrimoniali: Pantasilea Farnese, zia di Paolo III, sposò Costantino Ranieri di Civitella Rignano; Ippolita Sforza di Santa Fiora, vedova di Federico Farnese, sposò Girolamo Ranieri.





I.26. ***Gatteschi di Viterbo***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea.

GATTESCHI | [decoro floreale]

I Gatteschi, meglio noti come Gatti, furono tra le più antiche e influenti famiglie viterbesi. Lo stemma è fasciato di rosso e d'argento; il capo presenta il campo d'argento con un gatto passante di naturale. Lo scudo è sovrastato da un elmo, ornato da un piumaggio e arricchito da un cavallino bianco rampante come cimiero.

Non sono noti legami matrimoniali tra i Gatteschi e i Farnese, ma le cronache medievali riferiscono di numerosi uomini d'arme delle due famiglie che combatterono fianco a fianco come alleati (Partridge 2001, p. 391 nota 59).





I.27. *Orsini di Bracciano*

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con due cornucopie sui lati brevi.

BRACCIANO | [decoro floreale]

Il ramo degli Orsini che possedeva il dominio di Bracciano è celebrato mediante il ricorso allo stesso stemma familiare degli Orsini di Bassanello, di Mugnano e di Monterotondo (cfr. I.14. *Orsini di Mugnano*, I.18. *Orsini di Bassanello* e I.21. *Orsini di Monterotondo*), bandato d'argento e di rosso. Il capo d'argento è caricato con una rosa rossa bottonata d'oro ed è sostenuto da una fascia dorata caricata con un'anguilla azzurra. Unica eccezione è l'elmo, che qui scompare per fare posto a una ghirlanda, oggi sbiadita, che incornicia lo stemma.

Di questa linea, Gerolamo Orsini di Bracciano sposò Francesca Sforza, cugina del cardinale Alessandro.





I.28. ***Colonna di Palestrina***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea.

[PALESTRINA]

Il blasone della famiglia mostra, a richiamo del nome, una colonna bianca in campo rosso. Lo scudo dipinto è decorato, in alto, da una maschera grottesca e, lateralmente, da larghe piume. In basso è affrescata la targa con l'iscrizione, oggi illeggibile ma che doveva indicare il luogo di provenienza del ramo celebrato, ossia Palestrina.

I Farnese, oltre che da rapporti militari e politici, erano uniti ai Colonna di Palestrina da una fitta rete di vincoli matrimoniali: Eugenia Farnese, zia di Paolo III, sposò Stefano Colonna di Palestrina; Ersilia Colonna sposò Galeazzo Farnese.





I.29. ***Tartaglia***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con due arpie lateralmente.

TARTAGLIA

Lo stemma della famiglia Tartaglia appare incorniciato da una ghirlanda dipinta; allo scudo, bandato d'azzurro e d'argento, si accompagna l'iscrizione sottostante che reca il nome del casato.

I legami con i Farnese non sono facilmente ricostruibili: negli anni trenta del XV secolo Agnese Monaldeschi, vedova di Angelo Tartaglia, sposò Ranuccio di Pietro Farnese (Zorzi 1995, p. 143). Le cronache medievali relative alla città di Orvieto, inoltre, riportano frequentemente membri della famiglia Tartaglia tra gli alleati dei Farnese (Partridge 2001, p. 291 nota 59).





I.30. *Conti*

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale decorato con riccioli e motivi fitomorfi.

CONTI

Oggi praticamente illeggibile a causa del deterioramento, nel portico compare lo stemma della famiglia Conti. Lo stesso stemma è presente una seconda volta nel programma decorativo, a celebrare un altro ramo della famiglia (cfr. I.24. *Conti di Valmontone*).

L'arma dei Conti è un'aquila spiegata e scaccata d'argento e d'oro in campo rosso, mentre lo scudo è incorniciato in una ghirlanda ed è cimato da un elmo piumato.





I.31. ***Bisenzi***

Epigrafe dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale con cornice mistilinea.

BISENZO

Lo stemma dei Bisenzi, antica famiglia orvietana, presenta uno scudo partito d'azzurro e d'oro e al suo interno una pergola, una pezza onorevole a forma di Y, troncata dall'uno e dall'altro lato. Lo stemma è decorato da una ghirlanda che lo circonda ed è sormontato da un elmo, oggi sbiadito, il cui cimiero piumato decora il blasone.

Una faccia grottesca funge da raccordo con il cartiglio recante l'iscrizione con il nome della famiglia. Scarse risultano le notizie sulla famiglia (Partridge 2001, p. 291 nota 59).





I.32. ***Frangipani di Tolfa Vecchia***

Epigrafe, oggi parzialmente illeggibile, dipinta sotto lo scudo, inclusa in un cartiglio ovale.

[T]OLFA VECCH[I]A

Il simbolo araldico dei Frangipani di Tolfa Vecchia, antica famiglia romana, è una torre torricellata d'argento e merlata alla guelfa, in campo oro. Lo stemma è centrato in una ghirlanda, sormontato da un elmo dal quale nascono delle piume che vanno a ornare lo scudo. Ad accompagnare l'arma araldica è l'iscrizione, che riporta il luogo di provenienza della famiglia.

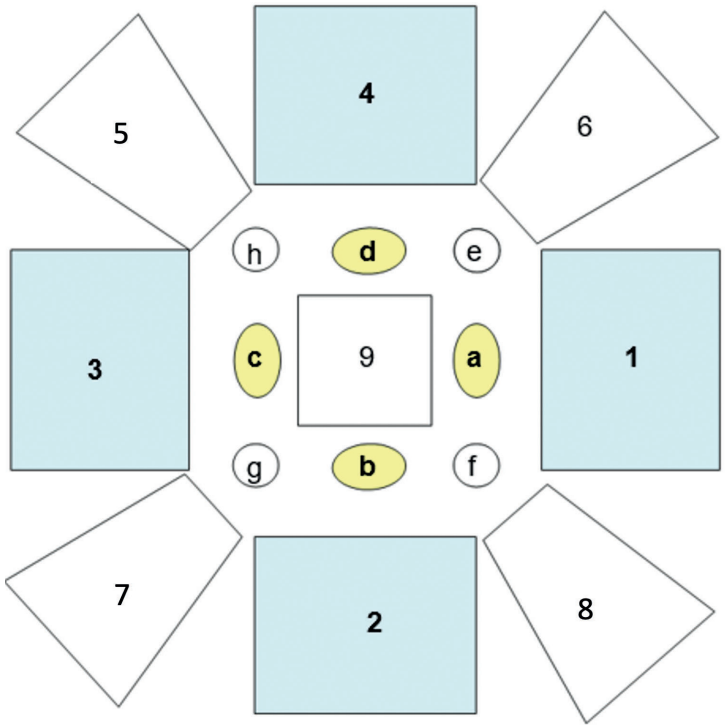
Molti dei Frangipani combatterono al fianco delle truppe farnesiane, mentre un signore di Tolfa Vecchia sposò Lagia Farnese prima del 1450 (Lefevre 1980, p. 201 nota 33).





II. Il camerino del cardinale Odoardo

Giuseppe Bastiani, 1610 ca.



scala

secondo camerino

1. Personificazione della Magnificenza
   a. Iscrizione: «Sta in gradu tuo»
2. Personificazione dell'Eternità
   b. Iscrizione: «Imperium sine fine dedi»
3. Personificazione della *Providenza*
   c. Iscrizione: «Usquequaque sapere oportet»
4. Personificazione della Liberalità
   d. Iscrizione: «Reliquias effundes»
5. Dio crea la luce e la separa dalle tenebre (Gn 1:1-5)
6. Dio separa le acque e crea il firmamento (Gn 1:6-8)
7. Dio divide il mare dalla terra, dove germoglia la vegetazione (Gn 1:9-13)
8. Dio crea il sole e la luna (Gn 1:14-19)
9. Dio crea l'uomo (Gn 1:27)
   e. Stemma della famiglia Farnese
   f. Stemma di Margherita d'Austria (nonna del cardinale Odoardo)
   g. Stemma della famiglia Farnese
   h. Stemma di Maria d'Aviz di Braganza (madre del cardinale Odoardo)

Nella zona del torrione del palazzo, in un mezzanino al di sotto del piano nobile, esistono due ambienti tradizionalmente conosciuti come gabinetti dei Prelati. Non sappiamo quale funzione avessero all'epoca del cardinale Alessandro, ma è certo che dovessero presentarsi privi di affreschi. La decorazione, infatti, rimanda in modo inequivocabile al cardinale Odoardo Farnese (1573-1626) e di recente è stata collocata negli anni intorno al 1610 e definitivamente assegnata a Giuseppe Bastiani, pittore che con quel cardinale intrattenne rapporti privilegiati. Anche per la loro ubicazione, le due salette si connotano come spazi intimi e privati, identificabili con i «Camerini di Sua Signoria Illustrissima» menzionati dalla documentazione d'archivio di primo Seicento.

La stanza più piccola ospita un unico affresco, raffigurante la *Cacciata dal Paradiso terrestre*, dipinto come un quadro riportato al centro del soffitto, mentre l'ambiente principale ha la volta interamente decorata. Qui spicca una poderosa quadratura costituita da otto pilastri con erme addossate che sorreggono una trabeazione, generando così gli spazi destinati ad accogliere le figurazioni. Di questi spazi, quelli d'angolo ospitano finti arazzi con le diverse fasi della Creazione, mentre quelli centrali sono presentati come sfondati da cui si affacciano imponenti figure femminili sedute su cassoni. Dal finto architrave si dipartono ulteriori elementi architettonici, strutturalmente poco probabili, che incastonano cartigli con iscrizioni e si chiudono al centro incorniciando la scena con *La creazione d'Adamo*; agli angoli, invece, essi lasciano scoperte porzioni di cielo da dove coppie di puttini alati esibiscono gli stemmi farnesiani e le insegne degli illustri casati della madre e della nonna del cardinale Odoardo, rispettivamente i Braganza e gli Asburgo.

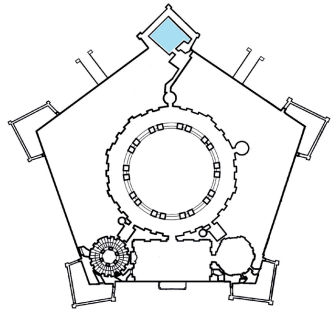
Il complesso delle decorazioni, pur interessante per gli aspetti tecnici e stilistici e per i richiami alla galleria dei Carracci, riveste una particolare importanza per i significati che sottende, la cui interpretazione ha contribuito a ridefinire il discutibile profilo del cardinale Odoardo tracciato tradizionalmente dalla critica.

Tali messaggi sono veicolati in modo privilegiato dalle quattro matrone dipinte negli sfondati della volta del camerino principale, che si impongono immediatamente all'attenzione di chi guarda per il modulo delle figure, per il tentativo di presentarle come incombenti sullo spazio reale e per la presenza di iscrizioni poste a loro commento. Si tratta di personificazioni di virtù, per lo più esemplate sull'*Iconologia* di Cesare Ripa, ma non sempre di facile decifrazione.

In sostanza, il programma iconografico dei camerini può essere visto come il frutto di una riflessione di Odoardo sul proprio ruolo di principe e cardinale. Esso sembra essenzialmente ribadire la necessità – anche e soprattutto per chi appartiene a ranghi elevati – di una vita virtuosa: è solo grazie all'esercizio delle virtù che l'uomo può riconquistare il Paradiso, purché esso si traduca in opere concrete e si fondi sulla dottrina della Chiesa.

Gli affreschi sembrerebbero dunque rimandare a un orizzonte culturale perfettamente in linea con le istanze della Controriforma e nettamente distinto da quello, tutto laico, che il cardinale Alessandro, uomo ancora per certi versi del Rinascimento, aveva delineato nel suo camerino al piano nobile, il gabinetto dell'Ermatena. Se vista da questa angolazione, l'impresa decorativa commissionata a Bastiani appare allora chiaramente come la risposta di Odoardo a una necessità interiore di esprimere il proprio universo culturale all'interno di un edificio fortemente connotato dalla presenza del prozio.

Bibliografia: Trani 2004; Esposito 2017.



II.1.a. ***Personificazione della Magnificenza***

Epigrafe dipinta in una targa ovale dorata, a sua volta inclusa in un cartiglio mistilineo con elementi a voluta e coronato da un motivo a conchiglia.

STA IN GRADV | TVO* *Alzati in piedi*

*Dn 10,11



La figura femminile, accompagnata dall'iscrizione che recita «Sta in gradu tuo», veste un abito dai toni cangianti che le lascia scoperta una spalla e ricade con un ampio drappeggio a impreziosire il cassone su cui è seduta, cassone che in questo caso ha uno schienale; calza ricchi coturni e poggia uno dei piedi sopra un morbido cuscino di velluto; nella mano destra ha una statuetta di Pallade, mentre con la mano sinistra si aggrappa al bracciolo del trono.

La figurazione rappresentata da Giuseppe Bastiani corrisponde perfettamente alla personificazione della virtù che secondo Cesare Ripa riguarda l'«operar cose grandi et d'importanza». Si tratta della Magnificenza, che dovrà essere raffigurata come una «donna vestita d'incarnato, porterà gli stivalletti d'oro, avrà nella destra mano una imagine di Pallade, sederà sopra d'un ricchissimo seggio». Dando conto del significato degli attributi, Ripa prosegue dicendo: «Gli stivalletti erano usati da gl'antichi re, e per segno di soggetto regale, l'adoperarono poi i tragici poeti ne' lor personaggi, e sono segno ancora in quest'imagine di che sorte d'huomini sia propria la Magnificenza, che ha bisogno delle forze di molta ricchezza. L'imagine di Pallade è per segno, che le opere grandi devono portar seco l'amore di operar virtuosamente, et secondo il decoro, altrimenti sarebbono opere di vanità, et mera pazzia. […] però appresso si dipinge la seggia, che già fu il Hieroglifico dell'Imperio: al che si conforma l'uso moderno, che dimanda Sede Apostolica la Vicaria di S. Pietro, per la suprema potestà datale da Cristo Signor Nostro» (Ripa 1593, p. 158).

A rafforzare i concetti espressi da Ripa, la Magnificenza dipinta da Giuseppe Bastiani ha lo sguardo diretto verso il cielo ed è accompagnata dalle parole della Bibbia con cui Daniele, che era caduto a terra stordito dagli effetti di una visione, viene invitato a rialzarsi in piedi. A lui le forze vengono restituite sottolineando il fatto che aveva saputo umiliarsi davanti a Dio.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 35; Trasmondo Frangipane 1869, p. 31; Balducci 1910, p. 63.


STA INGRADV
TVO

II.2.b. ***Personificazione dell'Eternità***

Epigrafe dipinta in una targa ovale dorata, a sua volta inclusa in un cartiglio mistilineo con elementi a voluta e coronato da un motivo a conchiglia.

IMPERIVm SINE FINE | DEDI* *Ho concesso un potere illimitato*

*Virg., *Aen.* I 279



L'iscrizione «imperium sine fine dedi» riporta le parole, tratte dall'*Eneide,* con cui Giove promette a Romolo un potere senza limiti di spazio o di tempo. Essa è posta a commento dell'immagine di una fanciulla, abbigliata con una veste verde che le lascia un seno scoperto e un manto rosso che le scivola sulle ginocchia, ritratta mentre mostra con la mano destra un serpente che si morde la coda e stringe con la sinistra un mazzo di gigli azzurri, gli stessi fiori che le cingono la testa.

I gigli, attributo principale della fanciulla, sono evidentemente quelli araldici della famiglia Farnese, mentre il serpente che si morde la coda allude – d'accordo con l'*Iconologia* di Ripa – all'eternità evocata dall'iscrizione.

Se da una parte la personificazione sembrerebbe semplicemente sottolineare il carattere terreno del potere di Odoardo, derivatogli dall'appartenenza a una famiglia sovrana di feudi, dall'altra potrebbe invece farsi portatrice di ulteriori significati. L'eternità cui allude l'iscrizione potrebbe non avere nulla a che fare con le coordinate del tempo e dello spazio ed essere invece l'eternità promessa dal vero Dio, quella che non si conquista con le armi ma con il solo esercizio della virtù. Appare plausibile allora l'interpretazione di Sebastiani che, evidentemente collegando i fiori raccolti nel mazzo all'impresa di Paolo III con il giglio di giustizia, cerca così di spiegare il significato della personificazione: «pare, che alluda alla vita di un giusto, che germoglia qual giglio, fiorisce in eterno, ed ha un Regno, che non ha fine pel motto di sopra» (Sebastiani 1741, p. 34).

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 34; Trasmondo Frangipane 1869, p. 31; Balducci 1910, p. 63.


IMPERIV̄ SINE FINE
DEDI

II.3.c. *Personificazione della* Providenza

Epigrafe dipinta in una targa ovale dorata, a sua volta inclusa in un cartiglio mistilineo con elementi a voluta e coronato da un motivo a conchiglia.

VSQUEQVAQVE | SAPERE OPORTET
*Cic., *Fam*. 7,16,1

Bisogna essere saggi in qualsiasi circostanza



La figura dipinta sulla parete opposta a quella con la Magnificenza è una donna bifronte, caratterizzata dalla presenza di un volto di vecchio che le poggia sulla nuca; con la mano destra sostiene un timone e con la sinistra una grande chiave dorata; siede, come le altre, su un cassone, e poggia uno dei piedi su una pietra cubica.

L'iscrizione posta a commento della figura è un invito a essere saggi in ogni momento e in ogni occasione ed è parte di una massima indirizzata da Cicerone all'amico Trebazio nelle *Familiares*: «Usquequaque sapere oportet: id erit telum acerrimum», a sottolineare come la capacità di giudizio sia la più affilata delle armi. I numerosi attributi che contraddistinguono la personificazione sono diretti a specificare tutte le caratteristiche di questo *sapĕre* da adottare sempre e dovunque. Si tratta di una sapienza che si confonde con la prudenza e che si arricchisce di sfumature ulteriori apportate dalla luce della fede.

La figurazione corrisponde quasi esattamente all'iconografia messa a punto da Ripa per la cosiddetta *Providenza*: «donna, con due teste a somiglianza di Iano, in una mano terrà due chiavi, et nell'altra un timone. Non potendo essere alcun huomo provido senza la cognitione del tempo passato, et del futuro. A ragione si dipinge questa figura con le due faccie […]. Le chiavi mostrano, che non basta il prevedere le cose, ma bisogna ancora operare […]. Il Timone, ci mostra, ancora nel Mare adoprarsi providenza in molte occasioni, per acquistarne ricchezze, et fama, et ben spesso ancora solo per salvar la vita. Et la providenza regge il Timone di noi stessi, et da speranza al viver nostro» (Ripa 1593, pp. 222-223). La personificazione dipinta da Bastiani però, in più e in modo eloquente, poggia il piede sulla pietra cubica, simbolo di Cristo e della Chiesa, come a suggerire che la vera sapienza da adottare nell'agire umano è quella che viene da Dio e che a lui poi ritorna tramite le opere.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 34; Trasmondo Frangipane 1869, p. 30; Balducci 1910, p. 62.

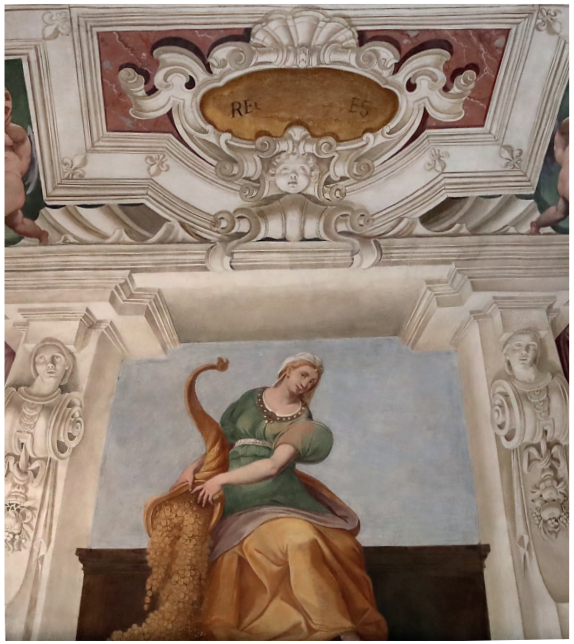

VSQVEQVAQVE
SAPERE OPORET

II.4.d. *Personificazione della Liberalità*

Epigrafe dipinta in una targa ovale dorata, a sua volta inclusa in un cartiglio mistilineo con elementi a voluta e coronato da un motivo a conchiglia.

RE[LIQUIAS EFFUND]ES — *Spargerai i resti*

1. RE[LIQUIAS EFFUND]ES] in situ RE[.....]ES; *reliquias effundes* Sebastiani 1741



Il camerino del cardinale Odoardo è a volte indicato nella letteratura storica come stanza della Moneta proprio in virtù di questa figurazione, che si staglia di fronte a chi vi abbia accesso dal secondo camerino. La matrona dipinta da Giuseppe Bastiani, infatti, reca come unico ed evidente attributo una cornucopia, da cui fluisce una gran quantità di monete; come le altre, essa appare seduta su un cassone, ma abbigliata più riccamente, ingioiellata e con il capo coperto da un velo.

Il motto che l'accompagna è un chiaro invito a donare, spogliandosi del superfluo, e aggiunge significato al senso di abbondanza e ricchezza che traspare dall'iconografia. La matrona, dunque, non può che essere un'allegoria della Liberalità, che anche nell'*Iconologia* del Ripa è caratterizzata, insieme a molti altri attributi, dalla presenza di una cornucopia.

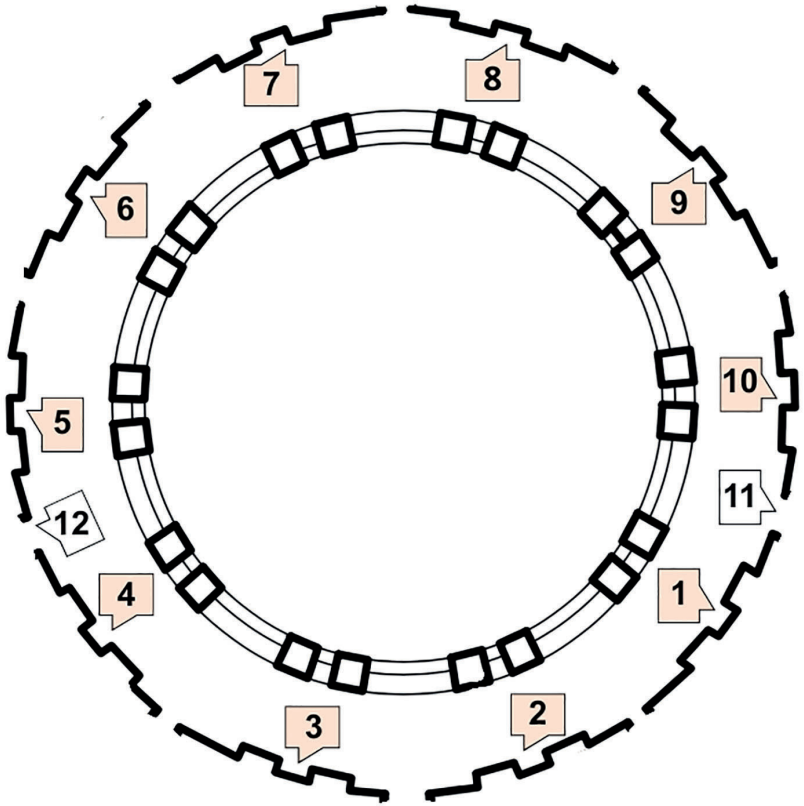
L'iscrizione risulta oggi solo parzialmente leggibile, ed è ricostruibile soltanto grazie alla testimonianza di Leopoldo Sebastiani, che la riporta nella sua descrizione del palazzo di Caprarola. La superficie si presentava talmente abrasa da far rinunciare, durante l'ultimo restauro del 2008, a ogni tentativo di reintegrazione.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 35; Trasmondo Frangipane 1869, p. 31; Balducci 1910, p. 62.


RE
ES

III. Portico superiore

Antonio Tempesta (?), 1576-1577



1. Giulio Cesare
2. Augusto
3. Tiberio
4. Caligola
5. Claudio
6. Nerone
7. Galba
8. Vitellio
9. Otone
10. Vespasiano
11. Tito
12. Domiziano

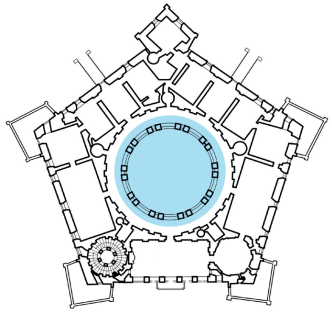
Attraverso un piccolo vestibolo la Scala Regia immette nel portico superiore, strutturato come un corridoio anulare che, seguendo il profilo del cortile, funge da raccordo tra gli ambienti principali del piano nobile. Affrescato tra il 1576 ed il 1577, forse sotto la direzione di Antonio Tempesta, esso ospita una decorazione pittorica caratterizzata fondamentalmente da fantasiosi motivi a grottesca che incorniciano nella volta imprese araldiche e nella parete riquadri con paesaggi, scenette a monocromo e diverse specie di uccelli. La parete circolare è architettonicamente scandita da lesene che, proiettando verso l'interno lo stesso ritmo delle arcate affacciate verso il cortile, inquadrano dieci porte e dieci nicchie. Nelle nicchie erano collocati dieci dei busti di una serie completa di dodici Cesari. Gli altri due, quelli di Tito e Domiziano, erano posti all'interno di oculi ricavati sopra gli architravi delle porte che conducono ai due saloni di rappresentanza. I busti, documentati nelle nicchie fin dal 1575, sono stati trasferiti nel palazzo Farnese di Roma nel 1861, per adeguare la dimora alle esigenze di Francesco II di Borbone, in esilio lì con la sua corte.

All'interno delle nicchie, le sculture erano collocate sopra basamenti di tufo con finitura a finto marmo, ancora in situ, che recano sul fronte un'iscrizione con il nome dell'imperatore. Le scritte relative a Tito e a Domiziano sono invece ancora leggibili lungo la cornice superiore delle porte che immettono nella sala dei Fasti e in quella del Mappamondo.

I busti sono stati realizzati dallo scultore lombardo Giovanni Battista De Bianchi (o Di Bianchi), allievo di Guglielmo Della Porta, che prese a modello la serie dei dodici Cesari commissionata a Tommaso Della Porta dal Gran Cardinale nel 1562 per il palazzo di Roma. Sulla base di alcuni contratti che riportano il solo nome di battesimo dello scultore, si è a lungo pensato che le sculture potessero essere opera di Giovanni Battista Della Porta; è stato ormai appurato come l'artista in questione sia invece da identificare con il De Bianchi, al quale si devono anche altre sculture per il palazzo di Caprarola, quali il mascherone al centro del cortile o le statue delle Ore nei giardini gemelli.

L'uso di porre busti dei Cesari nei propri palazzi era particolarmente diffuso tra le illustri famiglie italiane del XVI secolo. Seguendo la pratica degli antichi romani, che collocavano i ritratti degli antenati nell'atrio delle loro case, sembrerebbe che anche i Farnese vogliano rivendicare, tramite il richiamo agli imperatori, quelle illustri origini di cui difettavano e che invece la grande nobiltà romana poteva vantare. Allo stesso scopo risponde anche la decorazione del portico inferiore, che esibisce tramite l'araldica gli importanti legami matrimoniali stretti dalla famiglia.

Bibliografia: Partridge 1971, pp. 480-486; Partridge 2001, pp. 278-280; Ioele 2010, pp. 25-34.



III.1. ***Giulio Cesare***

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco; la superficie risulta danneggiata, rendendo parzialmente illeggibile il testo.

IV[LI] CAESAR



III.2. ***Augusto***

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco.

AVGVSTVS



III.3. ***Tiberio***

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco.

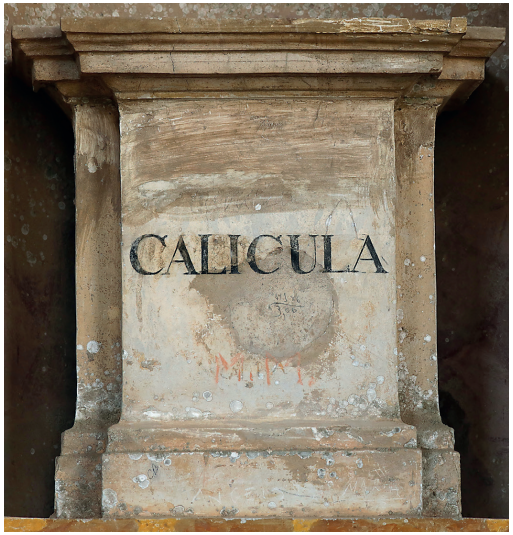
TIBERIVS



III.4. *Caligola*

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco.

CALICULA



III.5. *Claudio*

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco; la superficie risulta danneggiata, rendendo parzialmente illeggibile il testo.

C[LAVD]IVS



III.6. *Nerone*

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco.

NERO



III.7. ***Galba***

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco.

GALBA



III.8. ***Vitellio***

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco.

VITELLIVS



III.9. ***Otone***

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco.

OTHO



III.10. *Vespasiano*

Epigrafe dipinta su basamento in tufo ricoperto di intonaco; la superficie risulta danneggiata, rendendo parzialmente illeggibile il testo.

VESPASIANVS



III.11. *Tito*

Epigrafe dipinta sull'architrave della porta che immette nella sala dei Fasti Farnesiani.

TITVS



III.12. *Domiziano*

Epigrafe dipinta sull'architrave della porta che immette nella sala del Mappamondo.

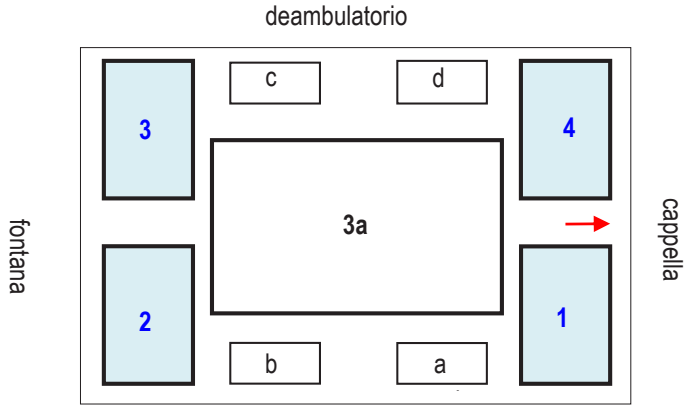
DOMITIANVS



Bibliografia: Partridge 2001, p. 278.

IV. Loggia di Ercole

Federico Zuccari, Jacopo Zanguidi (il Bertoja), Curzio Maccarone, Giovanni Battista De Bianchi, 1568-1573



VOLTA

1. Ercole conficca un'asta di ferro nel terreno sfidando i pastori a estrarla
2. I giovani pastori tentano inutilmente di estrarre l'asta di ferro
3. Ercole estrae l'asta di ferro dal terreno e comincia a sgorgare dell'acqua
   a. Ercole è disteso nel lago formato dalle acque
4. Gli abitanti dei Cimini costruiscono un tempio dedicato a Ercole
   a. Ercole uccide l'Idra di Lerna
   b. Ercole cattura il toro cretese
   c. Ercole combatte contro i centauri
   d. Ercole cattura Cerbero



PARETI

1. Belgione e suo fratello rubano le giovenche di Ercole
2. Giove, in aiuto di Ercole, fa piovere sassi sui due ladroni
3. Capodimonte
4. Marta
5. Castro
6. Canino
7. Ronciglione
8. Caprarola
9. Fabrica
10. Isola
11. Parma
12. Piacenza

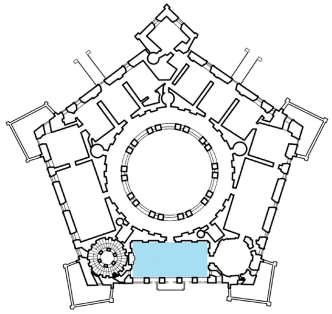
Lungo la facciata anteriore del palazzo corre una loggia formata da cinque grandi arcate, in origine aperte, ma già precocemente chiuse da vetrate. Sulle pareti, a integrare il vasto panorama reale su cui la loggia prospetta, sono dipinti i dieci maggiori possedimenti della famiglia Farnese, corredati da iscrizioni con i relativi toponimi: le cittadine del Ducato di Castro e Ronciglione sulle pareti brevi; le capitali del Ducato di Parma e Piacenza sopra le porte. Sulla parete lunga, parallela alle arcate, sono affrescati quattro paesaggi, oggi pressoché illeggibili, che dovevano alludere alle stagioni.

Sulla parete destra, entrando dal deambulatorio, è presente una fontana rustica, realizzata da Curzio Maccarone, artista già attivo a Tivoli e nei giardini Vaticani. Sullo sfondo è rappresentato, a stucchi e mosaici, un paesaggio urbano attraversato da un fiume che scorre verso lo spettatore e sembra proseguire nello spazio reale grazie all'acqua che sgorga da un amorino addormentato. Il mosaico è attribuito a Francesco da Tivoli o al giovane El Greco. La fontana è animata da sei statue di putti, in parte antiche, in parte attribuibili allo scultore Giovanni Battista De Bianchi.

Per quanto riguarda la decorazione pittorica della volta, questa loggia segna il momento di passaggio tra Federico Zuccari, che lasciò il cantiere nel 1569 in seguito a contrasti con il cardinale Alessandro, e Jacopo Zanguidi, il Bertoja. Il pittore parmense, per garantire uniformità alla decorazione, adattò il proprio linguaggio stilistico a quello dello Zuccari, che aveva già realizzato una lunetta, il grande affresco centrale della volta e parte di altri riquadri.

I dipinti, inquadrati da ricche cornici di stucco a rilievo, rimandano ad alcune delle imprese compiute da Ercole. Sulla volta sono presenti nove riquadri. I cinque maggiori svolgono il racconto mitologico della creazione del lago di Vico, originato dall'acqua sgorgata da un'apertura del terreno creata da Ercole, il quale, dopo essere stato sfidato a mostrare la propria forza, aveva conficcato a terra un'asta metallica invitando i contadini a estrarla. Tutti gli episodi sono corredati da iscrizioni in latino che ne descrivono il contenuto. Il mito, narrato nel commento di Servio al VII libro dell'*Eneide* (697, 1-6), intende celebrare la figura di Alessandro Farnese che, novello Ercole, aveva contribuito alla prosperità del territorio facendo progettare al Vignola un sistema di regolazione delle acque del lago di Vico. Nei quattro riquadri minori, dove è stata individuata la mano di Bartolomeo Sprangher, sono dipinte quattro delle dodici classiche fatiche dell'eroe greco, mentre nelle lunette, corredate anch'esse da iscrizioni, è ripreso un episodio correlato alla decima fatica: Ercole, al ritorno dall'Eritea, dove aveva sottratto la mandria al gigante Gerione, subisce un tentativo di furto da parte di due ladroni, che verranno sconfitti grazie all'intervento di Giove. L'episodio, tratto dal *De Chorographia* di Pomponio Mela, rimanda a una questione politica legata al possesso del Ducato di Parma e vuole ribadire la legittimità del potere farnesiano, benedetto da Dio. Le iscrizioni a commento delle scene, se lette in sequenza, formano un componimento poetico. È poco probabile che i versi siano stati composti da Fulvio Orsini, al quale, invece, si deve quasi certamente l'ideazione del programma iconografico. L'Orsini, bibliotecario e antiquario di casa Farnese, è forse ritratto nel personaggio che esce dalla finta porta accanto alla fontana. Nel complesso, la loggia di Ercole può essere interpretata simbolicamente come il trionfo di Alessandro Farnese, capace di usare la propria forza, la propria virtù, indirizzandola verso opere di bene. Un successo ottenuto con l'aiuto divino, concesso per il servizio prestato allo Stato della Chiesa.

Bibliografia: Partridge 1971 e 1972; Robertson 1992, pp. 114-115.



VOLTA **IV.1.** ***Ercole conficca un'asta di ferro nel terreno sfidando i pastori a estrarla***

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro con cornice dai dettagli dorati e volute laterali posto alla base dell'affresco.

ALCIDES FERRVM INFIXIT TELLVRE SVB IMA — *Alcide conficcò il ferro nelle profondità della terra*
[decoro floreale]



Il primo riquadro della volta della loggia di Ercole, in ordine cronologico, è quello posto all'estremità sinistra della parete finestrata, a ridosso della cappella. Raffigura la scena che introduce il mito di creazione del lago di Vico, svolto lungo tutto il resto del soffitto. La storia è tratta dal commento di Servio a Virgilio e narra di come Ercole, in risposta ad alcuni giovani che lo avevano sfidato a mostrare la sua forza, abbia conficcato nel terreno l'asta metallica con cui si stava allenando, invitandoli a estrarla. Immerso in un paesaggio verdeggiante, Ercole è rappresentato nella sua nudità eroica, coperto solo dalla pelle leonina. Il braccio destro è alzato, colto nell'attimo di maggiore tensione fisica, mentre scarica la lancia a terra, sebbene l'eroe non sembri essere provato dallo sforzo. L'asta è decorata in cima con il giglio, simbolo araldico della famiglia Farnese. Intorno all'eroe mitologico sono raccolti i pastori che osservano la scena con espressioni di sbalordimento. L'affresco, come indicano alcune evidenze formali, potrebbe segnare il momento di passaggio tra Federico Zuccari e Jacopo Zanguidi, il Bertoja. Al di sotto del riquadro, entro un pannello, corre l'iscrizione che descrive la scena. Qui Ercole è chiamato Alcide, patronimico che allude al rapporto con Alceo, nonno putativo dell'eroe.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 40; Trasmondo Frangipane 1869, p. 36; Balducci 1910, p. 142; Mascagna 1982, p. 77.


ALCIDES FERRVM INFIXIT TELLVRE SVB IMA

IV.2. ***I giovani pastori tentano inutilmente di estrarre l'asta di ferro***

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro con cornice dai dettagli dorati e volute laterali posto alla base dell'affresco.

CONANTVR MANIBVS IVVENES EVELLERE TELVM — *I giovani tentano di estrarre l'asta di ferro con le mani*



Il racconto del mito di creazione del lago di Vico prosegue sulla volta con un secondo riquadro, posto all'estremità destra della parete finestrata. Qui i pastori tentano di estrarre la spranga che Ercole aveva infisso nella terra così come mostrava il riquadro all'altra estremità della volta. Il fulcro del racconto è in basso a destra: due giovani uomini cercano di estrarre l'asta di ferro, che termina in alto con il giglio araldico dei Farnese. A sinistra c'è Ercole, in piedi e rappresentato nella nudità eroica, con la pelle leonina sotto il braccio. La scena è animata da alcuni personaggi che, increduli, indicano i pastori. Sullo sfondo, in mezzo alla natura, si vede un uomo che suona la cornamusa mentre due bambini ascoltano, contrapponendosi, nella loro staticità, all'agitazione della scena in primo piano. In lontananza sono visibili delle montagne, i Monti Cimini.

Dell'affresco esiste un disegno preparatorio, conservato all'Albertina di Vienna, attribuito al Bertoja sulla base di confronti stilistici. Sotto il riquadro, entro una cornice decorata a stucco, si trova l'iscrizione che descrive l'episodio.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 40; Trasmondo Frangipane 1869, p. 36; Balducci 1910, p. 142; Faldi 1981, p. 22; Mascagna 1982, p. 77.


CONANTVR MANIBVS IVVENES EVELLERE TELVM

IV.3. *Ercole estrae l'asta di ferro dal terreno e comincia a sgorgare l'acqua*

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro con cornice dai dettagli dorati e volute laterali posto alla base dell'affresco.

EXTRAHIT ALCIDES LACVS VNDE ERVPIT HIATV — *Ercole estrae* [scil. *l'asta di ferro*] *dalla cui fenditura scaturì un lago*

1. EXTRAHIT] *extrait* Sebastiani 1741 HIATV] *hyatu* Sebastiani 1741



Nell'ordine cronologico delle vicende narrate sulla volta della loggia, il terzo riquadro è quello in cui si vede Ercole che, falliti i ripetuti tentativi dei giovani pastori, estrae la spranga di ferro che egli stesso aveva conficcato nel terreno, generando una copiosa fuoriuscita d'acqua. La scena costituisce l'apice narrativo di tutto il ciclo affrescato sul soffitto e incentrato sull'origine mitologica del lago di Vico.

L'episodio, infatti, va letto come preludio a quanto dipinto nel riquadro centrale – privo di iscrizione –, dove si vede Ercole nuotare nel lago ormai formato. I personaggi sono immersi in un bosco verdeggiante; Ercole, in primo piano sulla sinistra, è mostrato nudo, nell'atto di estrarre con forza l'asta di ferro decorata con il giglio della famiglia Farnese. Dal terreno, davanti agli occhi increduli dei pastori, inizia a zampillare dell'acqua. Tutt'intorno, i pastori sono ritratti in pose artificiose e gesti eloquenti, che conferiscono alla composizione un'atmosfera di meraviglia per l'impresa compiuta dall'eroe.

Dell'affresco esiste un disegno preparatorio, oggi conservato a Parigi, presso il Musée du Louvre. Sotto il riquadro, l'iscrizione ne descrive il contenuto. La scena celebra così la forza impiegata, tanto da Ercole quanto da Alessandro Farnese, a fini morali e di civilizzazione, e cela un probabile riferimento ai lavori di canalizzazione delle acque voluti dal Gran Cardinale, grazie ai quali, abbassando il livello del lago, si conquistarono nuove terre all'agricoltura.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 40, e 1791, p. 32; Trasmondo Frangipane 1869, p. 36; Balducci 1910, p. 142; Mascagna 1982, p. 77.

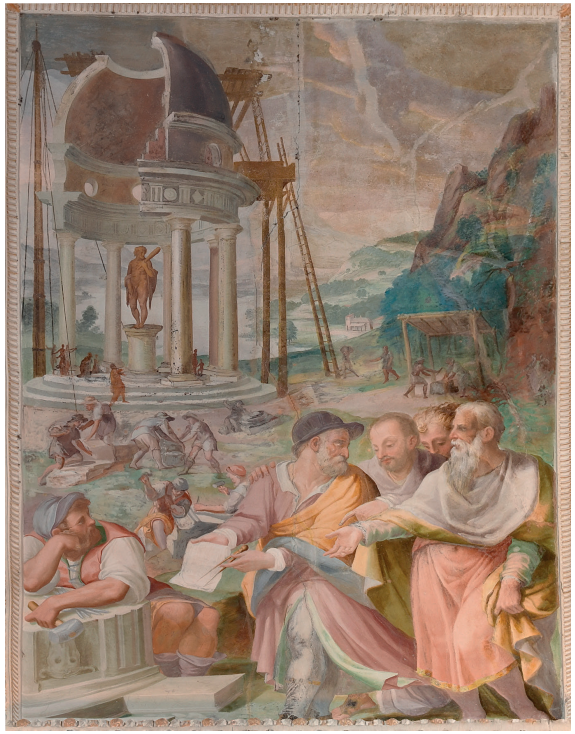

EXTRAHIT ALCIDES LACVS VNDE ERVPIT HIATV

IV.4. ***Gli abitanti dei Cimini costruiscono un tempio dedicato a Ercole***

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro con cornice dai dettagli dorati e volute laterali posto alla base dell'affresco.

HINC ILLI TEMPLVM PVBES SACRAVIT AGRESTIS — *Per questo la gioventù rurale gli consacrò un tempio*

1. HINC] *hic* Sebastiani 1741

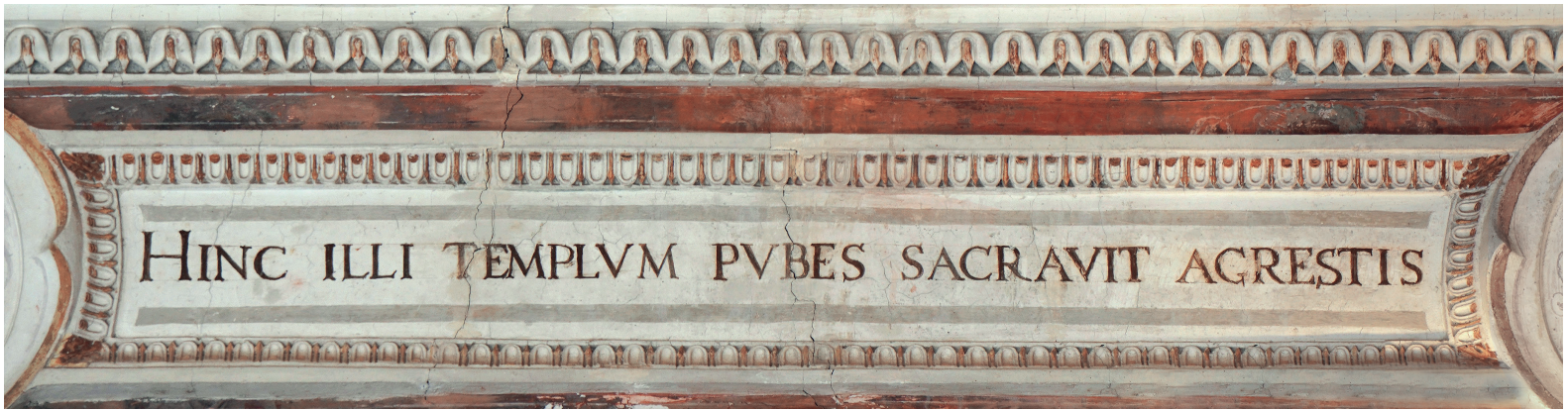


Il racconto mitologico della creazione del lago di Vico termina con il riquadro in cui gli abitanti dei Monti Cimini, per rendere omaggio all'eroe, costruiscono un tempio in suo onore.

La scena è ambientata all'esterno, in prossimità del lago che si scorge in lontananza. Il tempio, a pianta circolare, un monoptero, occupa un quarto dell'intero affresco. Al centro del colonnato è posizionata la statua colossale di Ercole, in bronzo dorato. Intorno al tempio ci sono impalcature, scalpellini e operai, ripresi nel lavoro di cantiere. In primo piano un gruppo di uomini discute con un personaggio che tiene in mano un foglio di carta e un compasso, evidentemente l'architetto del tempio. Nelle sue sembianze è possibile riconoscere un ritratto del Vignola, architetto alla corte di Alessandro Farnese, che per il cardinale progettò, oltre al palazzo, anche importanti lavori tesi a controllare il livello del lago di Vico. Nell'uomo accanto al Vignola, rappresentato in atto di posargli una mano sulla spalla e indicare il foglio con il progetto del tempio, si può riconoscere un ritratto dello stesso Bertoja, autore dell'affresco. L'altro personaggio in primo piano, con la lunga barba bianca, è forse Antonio da Sangallo, architetto che diede avvio alla costruzione del palazzo. Sull'estrema sinistra, uno scultore a riposo è poggiato su un pezzo di trabeazione, probabilmente in attesa di indicazioni. La posa classica della figura ricorda l'Eraclito di Raffaello nella *Scuola di Atene*. Presso il Musée du Louvre è conservato un disegno preparatorio della composizione in cui il tempio è formato da più colonne e manca della statua di Ercole al centro.

Alessandro Farnese celebrava così il suo ruolo di grande mecenate, in grado di riunire i migliori artisti e architetti per la realizzazione di opere d'arte insuperabili ed eterne.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 41; Trasmondo Frangipane 1869, p. 37; Balducci 1910, p. 142; Labrot 1970, p. 67; Mascagna 1982, p. 78.


HINC ILLI TEMPLVM PVBES SACRAVIT AGRESTIS

PARETI IV.1. *Belgione e suo fratello rubano le giovenche di Ercole*

Epigrafe dipinta, inclusa in un pannello posto alla base dell'affresco.

[decoro floreale] Belgion abstraxit fvrtim cvm fratre ivvencos
[decoro floreale] Qvos vagvs Alcides Erytheae abdvxerat oris
[decoro floreale]

Belgione, assieme al fratello, trascinò via di nascosto le giovenche che l'errante Alcide aveva condotto fuori dalle coste dell'Eritea

1. Erytheae abdvxerat] *Erithreae eduxerat* Sebastiani 1741; *Erithreis eduxerat* Trasmondo Frangipane 1869, Balducci 1910



Nella lunetta sopra la parete della loggia di Ercole adiacente alla cappella è rappresentato un episodio relativo alla decima fatica di Ercole, tratto dal *De chorographia* di Pomponio Mela. Il mitico eroe, dopo essere riuscito nell'impresa di sottrarre la mandria di buoi al gigante Gerione, durante il viaggio di ritorno a Micene, dove avrebbe consegnato il bestiame a Euristeo, subisce un tentativo di furto da parte di Belgione e suo fratello. Nella scena si vede, sulla sinistra, Ercole a riposo vicino alla mandria, mentre al centro e sull'estrema destra i ladri tirano le mucche per le zampe posteriori. Sotto la lunetta corre l'iscrizione che descrive l'episodio.

Nell'economia del sistema iconografico, pensato da Fulvio Orsini, la storia ha un alto valore simbolico. Dopo la morte di papa Paolo III, infatti, scoppiò una guerra tra i Farnese, alleati con il regno di Francia, e il nuovo papato di Giulio III, alleato con l'imperatore Carlo V, per il dominio sul Ducato di Parma e Piacenza. Simbolicamente, quindi, i buoi raffigurano le due città, celebrate nella loggia con due vedute dipinte sopra le porte, mentre Belgione e suo fratello Albione rappresentano Carlo V e Giulio III che provarono a sottrarre il potere ai Farnese. Questi ultimi, come indicato nella lunetta della parete opposta, riconquistarono il potere con l'aiuto di Dio.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 38; Trasmondo Frangipane 1869, p. 35; Balducci 1910, p. 146; Mascagna 1982, p. 77.


BELGION ABSTRAXIT FVRTIM CVM FRATRE IVVENCOS

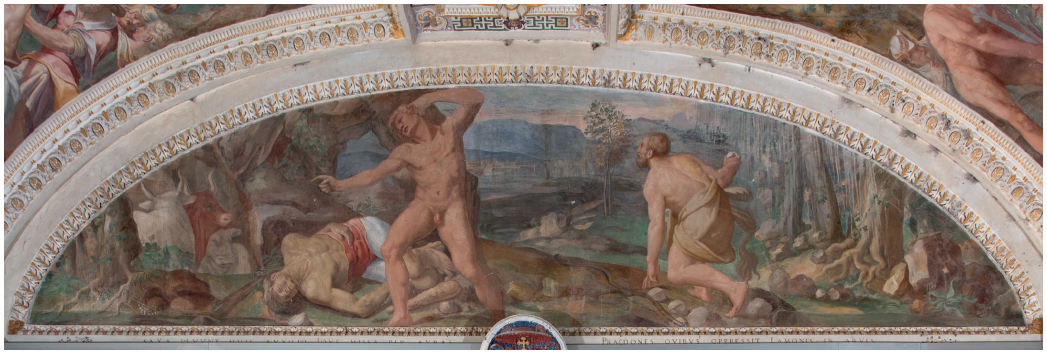

QVOS VAGVS ALCIDES ERYTHEAE ABDVXERAT ORIS

IV.2. ***Giove, in aiuto di Ercole, fa piovere sassi sui due ladroni***

Epigrafe dipinta, inclusa in un pannello posto alla base dell'affresco.

[decoro floreale] Saxa plvvnt hvic avxilio Iove missa per avras Praedones qvibus oppressit Lamonis in arvis [decoro floreale]

Piovono in suo aiuto dal cielo pietre mandate da Giove, con cui [scil. *Alcide*] *assalì i predoni nei campi di Lamone*



La lunetta posta sopra la fontana della loggia mostra un episodio delle dodici fatiche di Ercole che segue cronologicamente quello rappresentato nella lunetta opposta, anch'esso tratto dal *De chorographia* di Pomponio Mela. Sottratta la mandria di buoi a Gerione, durante il viaggio di ritorno verso Euristeo, Ercole subisce un tentativo di furto da parte di Belgione e di suo fratello. Grazie a una pioggia di sassi inviata da Giove, Ercole riesce a uccidere i due ladroni e a recuperare le giovenche. Nel dipinto, ambientato in un paesaggio che arretra in profondità, si vedono i due fratelli cadere sotto i sassi scagliati dal padre degli dei. Sulla destra, Ercole, colto quasi di sorpresa, è pronto con una mano a lanciare un sasso mentre con l'altra cerca di afferrare l'arco.

La scena è commentata da un'iscrizione posta alla base della lunetta, che colloca l'evento non nei Campi Lemani nei pressi di Marsiglia, come voleva Pomponio Mela, ma nei Campi Lamoni, vicini alla città di Castro, capitale del ducato farnesiano. La scena è stata concepita da Fulvio Orsini come un rimando simbolico alla guerra tra i Farnese, appoggiati dal regno di Francia, e papa Giulio III, alleato con l'imperatore Carlo V, per il dominio del Ducato di Parma e Piacenza, ducato che, creato da Paolo III per la famiglia, era stato sottratto ai Farnese dopo la morte del papa e definitivamente riconquistato nel 1552. Attraverso il racconto mitologico Alessandro Farnese mostrava come la vittoria sui propri nemici era stata ottenuta grazie al sostegno divino.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 39; Trasmondo Frangipane 1869, p. 36; Balducci 1910, p. 148; Baffioni 1967, p. 25; Mascagna 1982, p. 77.


SAXA PLVVNT HVIC AVXILIO IOVE MISSA PER AVRAS


PRAEDONES QVIBVS OPPRESSIT LAMONIS IN ARVIS

IV.3. *Capodimonte*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

CAPODEMONTE



IV.4. *Marta*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

MARTA




CAPODEMONTE


MARTA

IV.5. *Castro*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

CASTRO



IV.6. *Canino*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

CANINO



Sulla parete breve della loggia di Ercole, adiacente alla cappella, sono raffigurate, dentro riquadri in peperino, le principali città del Ducato di Castro, feudo della Chiesa e dominio farnesiano: Capodimonte, Marta, Castro e Canino. Il ducato, che comprendeva i luoghi di origine della famiglia, fu creato nel 1537 da Paolo III Farnese in favore del figlio Pier Luigi.

Le vedute sono realizzate con minuzia realistica: gli abitati, descritti nella loro struttura, con case, castelli e torri, appaiono ravvivati da piccole scene di genere e inseriti nel più ampio paesaggio circostante; particolare attenzione è dedicata al lago di Bolsena, su cui sono affacciate le cittadine di Capodimonte e Marta. La tradizione di affrescare paesaggi all'interno delle ville era ampiamente sviluppata nel XVI secolo: all'occhio dello spettatore i panorami fittizi si presentano, infatti, come una continuazione di quelli reali, goduti dai belvedere. Sul piano simbolico, il ciclo celebra e legittima il potere temporale di Alessandro Farnese e della sua famiglia su quei territori, dominio concesso e garantito dal suo avo e da Dio.


CASTRO


CANINO

IV.7. *Ronciglione*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

RONCIGLIONE



IV.8. *Caprarola*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

CAPRAROLA




RONCIGLIONE


CAPRAROLA

IV.9. *Fabrica*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

FABRICA



IV.10. *Isola*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

ISOLA



Sulla parete che ospita la fontana rustica, entro cornici in peperino, sono rappresentate le principali località della Contea di Ronciglione, che nel 1537 fu annessa al ducato farnesiano di Castro, creato da papa Paolo III per il figlio Pier Luigi: Ronciglione, Caprarola, Fabrica e Isola Farnese. Su ognuna delle quattro cittadine spicca l'iscrizione con il nome che la identifica.

Le vedute, animate da vivaci scenette di genere, descrivono topograficamente il territorio circostante e la struttura della città. Si distinguono chiese, torri e castelli; nel riquadro che ritrae Caprarola, in particolare, si osserva l'imponente palazzo Farnese che domina sulla città. Il primo livello di lettura dei paesaggi dipinti è puramente estetico. La rappresentazione di paesaggi reali all'interno delle ville vanta una tradizione ben consolidata; occorre rilevare che, a partire dalla metà del XVI secolo, questa tipologia di decorazione fu utilizzata soprattutto per integrare con vedute dipinte il panorama reale che, come nel nostro caso, si poteva godere dalle logge (cfr. anche IV.3. *Capodimonte*, IV.4. *Marta*, IV.5. *Castro*, IV.6. *Canino*). Sul piano simbolico, in un'epoca di scontri politici e religiosi, Alessandro Farnese riaffermava la sovranità sui territori, conquistati grazie alle abili politiche promosse da Paolo III.


FABRICA


ISOLA

IV.11. ***Parma***

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

PARMA



IV.12. ***Piacenza***

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo collocato sopra l'affresco.

PIACENZA



Sopra le porte della loggia di Ercole sono raffigurate, entro lunette, le capitali del Ducato di Parma e Piacenza, principale dominio della famiglia Farnese.

Il ducato era stato creato nel 1545 da papa Paolo III Farnese per il figlio Pier Luigi. In seguito all'uccisione di quest'ultimo nel 1547 e alla morte del papa nel 1549, il nuovo pontefice Giulio III, appoggiato dall'imperatore Carlo V, tentò di estromettere i Farnese dal feudo. Ne seguì una guerra che si risolse a favore della famiglia Farnese, sostenuta dal regno di Francia; il dominio su Parma fu ripristinato nel 1552, mentre per la riconquista di Piacenza si dovette aspettare fino al 1556.

Un primo livello di lettura degli affreschi è quello meramente topografico. Le due città sono descritte con accuratezza nella loro composizione geografica e urbanistica. Si riconoscono da una parte il torrente Parma e dall'altra il fiume Po, e, in lontananza, si vedono palazzi, chiese e torri. Le due vedute vanno così a integrare lo spazio reale, goduto dalla loggia. Sul piano semantico gli affreschi hanno il valore di legittimare il controllo farnesiano su quei territori. La rappresentazione delle due città può essere rapportata alle lunette che raffigurano l'episodio del furto subito da Ercole e la sua conseguente vittoria, ottenuta grazie all'intervento di Giove: in modo analogo, infatti, dopo gli scontri che avevano interessato il ducato, il cardinale Alessandro si assicura che, grazie all'aiuto divino, la famiglia Farnese possa riaffermare il proprio potere su Parma e Piacenza.

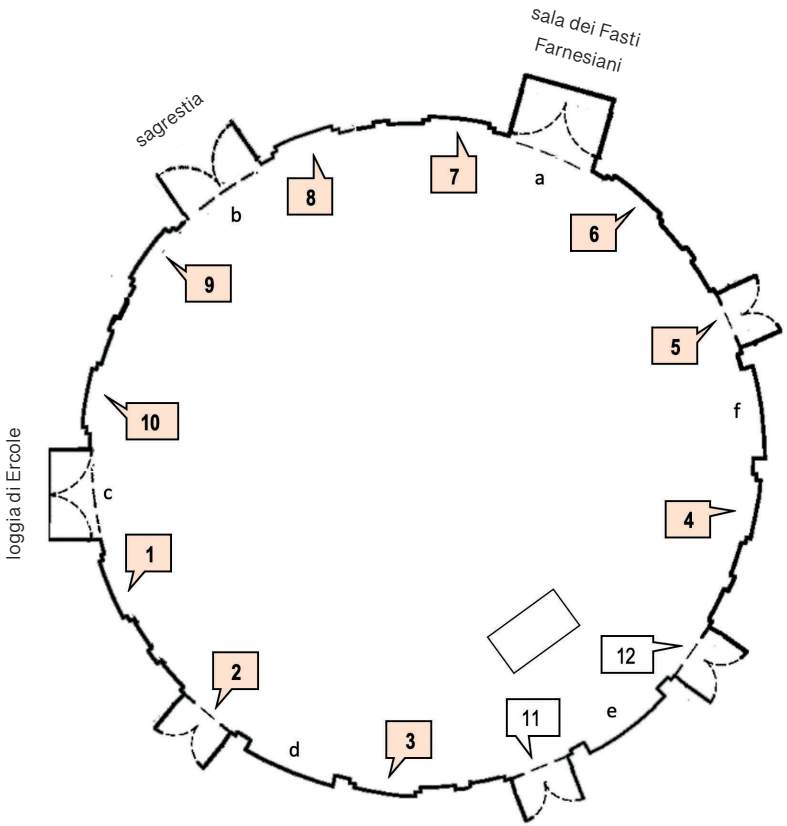
Le vedute di Parma e Piacenza, a volo d'uccello, furono realizzate intorno al 1572, come il resto degli affreschi delle pareti; esse derivano probabilmente da disegni eseguiti nel 1570 dal cartografo piacentino Paolo Ponzoni (o Bolzoni).


PARMA


PIACENZA

V. Cappella

Federico Zuccari e aiuti, 1566-1567



1. San Giovanni Evangelista
2. Sant'Andrea (vetrata)
3. San Giacomo Maggiore
4. San Taddeo
5. San Simone (vetrata)
6. San Matteo
7. San Bartolomeo
8. San Filippo
9. San Giacomo Minore
10. San Tommaso
11. San Pietro (vetrata)
12. San Paolo (vetrata)
13. San Lorenzo
14. San Gregorio Magno
15. Santo Stefano
16. San Giovanni Battista
17. Cristo in pietà con angeli
18. Le tre Marie

Alla morte di Taddeo Zuccari, nel 1566, il fratello Federico si candidò a succedergli nella decorazione del palazzo di Caprarola. Gli affreschi della cappella sono i primi dei quali egli si interessò, subito dopo essere stato arruolato dal cardinale Alessandro.

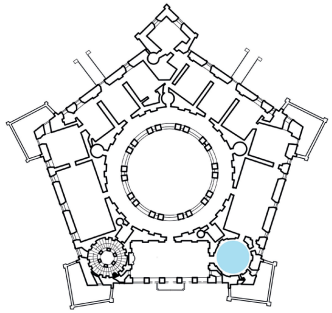
L'ambiente, circolare, è posto al piano nobile, in simmetria con la Scala Regia. L'invenzione architettonica spetta al Vignola, che predispose anche la partizione delle pareti con un sistema di finte architetture, suddividendo lo spazio attraverso lesene che inquadrano una serie di sei serliane di ordine dorico. La fase preparatoria per la decorazione della volta fu affidata, invece, ad Antenore Ridolfi, che elaborò lo schema per l'organizzazione degli spazi. Lo stesso schema è riecheggiato dal pavimento, la cui struttura geometrica, costituita da un mosaico di marmo e mattoni, è stata ideata dal Vignola. Entro i tondi della volta si inseriscono sette scene narrative tratte dall'Antico Testamento (al centro la *Creazione degli astri*, e intorno la *Creazione di Eva*, il *Diluvio universale*, il *Sacrificio di Isacco*, il *Passaggio del Mar Rosso*, *Samuele che unge David*, i *Tre guerrieri che portano a re David l'acqua dei pozzi di Gerusalemme*). I tondi, incorniciati e decorati da festoni di frutta, sono sostenuti e affiancati da più coppie di putti, mentre il resto della volta è ornato da una fitta decorazione a grottesche. Federico si occupò certamente della realizzazione dei disegni preparatori, ma il suo intervento diretto su questi affreschi risulta essere assai ridotto. L'esecuzione è stata affidata quasi esclusivamente agli artisti della bottega capeggiati e supportati da Ridolfi.

Sulle pareti, le sei arcate centrali delle serliane ospitano tre porte di accesso e tre scene maggiori affrescate. Le tre porte collegano la cappella con la loggia di Ercole, la sagrestia e la sala dei Fasti; esse sono sovrastate da lunette che ospitano rispettivamente i ritratti di san Lorenzo, san Gregorio Magno e santo Stefano, corredati dagli strumenti del loro martirio. Le tre scene maggiori raffigurano *Giovanni Battista nel deserto*, *Le Marie al sepolcro* e una *Pietà*. Quest'ultima è stata realizzata a fresco da Federico in sostituzione della tavola di Taddeo, *Il Cristo in pietà con angeli*, prevista già come pala d'altare ma da lui trattenuta in ricordo del fratello e oggi conservata in collezione privata.

Gli spazi rettangolari delle serliane, invece, ospitano i ritratti dei dodici apostoli, sovrastati da riquadri a monocromo con le scene del loro martirio. Otto degli apostoli sono dipinti a fresco entro finte nicchie, mentre gli altri quattro (Andrea, Pietro, Paolo e Simone) sono raffigurati sulle vetrate delle finestre, che filtrano la luce proveniente da un'intercapedine. A renderli riconoscibili, sono dipinte in basso grandi lastre con i nomi degli effigiati; non così per le vetrate con Pietro e Paolo, dove gli sportelli che si aprono verso l'intercapedine si allungano a invadere lo spazio altrove riservato alle iscrizioni. Le vetrate sono state eseguite da un tal Ruberto Fiammingo, già attivo come pittore per la famiglia Farnese, su probabile disegno di Federico Zuccari. Le figure degli apostoli realizzate a fresco mostrano una notevole qualità pittorica, evidente nei volti e nei colori delle vesti riccamente drappeggiate. In esse si riconosce più facilmente la mano di Federico. Due degli apostoli hanno le sembianze di omonimi artisti impegnati nella progettazione e nella decorazione del palazzo di Caprarola: nel san Taddeo si riconosce Taddeo Zuccari, nel san Giacomo maggiore Jacopo Barozzi da Vignola.

Il programma iconografico crea all'interno della cappella un microcosmo della Chiesa: gli apostoli raffigurati sulle pareti ne sostengono la storia, le cui origini si svolgono sul soffitto.

Bibliografia: Acidini Luchinat 1998-1999, II, pp. 13-20; Caron-Roy 2015, pp. 17-47.



V.1. *San Giovanni Evangelista*

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro azzurro, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con maschere grottesche al centro dei lati lunghi.

IOANNES





Entrando nella cappella dalla loggia, il primo apostolo raffigurato sulla destra è san Giovanni Evangelista. Il santo, giovane imberbe con lunghi capelli castani, indossa una tunica verde dalle intense lumeggiature gialle e un ampio panneggio rosso, tipico del manierismo di Federico Zuccari. È riconoscibile dai suoi attributi: uno, meno frequente nell'iconografia, è il calice da cui esce un piccolo serpente.

Esso allude a un episodio narrato dai testi apocrifi, che racconta come a Giovanni, mentre era a Efeso, sia stata offerta una coppa di vino avvelenato. Prima di bere, egli la benedisse e il veleno ne uscì sotto forma di serpentello verde. Gli altri due attributi identificano il suo ruolo di evangelista: il libro che tiene sotto il braccio sinistro e l'aquila raffigurata ai suoi piedi, simbolo dell'elevatezza spirituale del suo Vangelo, come elevate sono le quote che solo l'aquila tra i volatili riesce a raggiungere.

V.2. *Sant'Andrea*

Epigrafe dipinta, inclusa in un ottagono allungato azzurro, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con teste di putto al centro dei lati lunghi.

ANDREAS





Nella vetrata posta tra gli affreschi con san Giovanni Evangelista e san Giovanni Battista è ritratto sant'Andrea. L'apostolo è raffigurato all'interno di una finta cornice ovale circondata da fitte grottesche con mascheroni e arpie; ha lunghi capelli biondi e barba bianca, una tunica blu gli cade fino ai piedi, mentre un ampio tessuto verde gli circonda le spalle. Sulla spalla sinistra porta il peso della croce, strumento del suo martirio, mentre con la mano destra sembra rivolgersi all'osservatore. Sullo sfondo è rappresentato un paesaggio arido ma in lontananza si scorgono due palme e una città.

V.3. *San Giacomo il Maggiore*

Epigrafe dipinta, inclusa in un cartiglio mistilineo decorato con teste d'angelo al centro dei lati lunghi.

IACOBVS | MA





L'apostolo affrescato alla destra dell'altare è san Giacomo il Maggiore, fratello di Giovanni. Gli attributi iconografici che lo identificano sono il libro delle Sacre Scritture, simbolo dell'apostolato, e il bastone del pellegrino, caratterizzato da un panno bianco annodato all'estremità, usato per contenere e trasportare oggetti. L'apostolo ha le sembianze dell'architetto del palazzo, suo omonimo: Jacopo Barozzi da Vignola. L'uomo, sotto l'ampio panneggio giallo, sembra vestito secondo la moda cinquecentesca, con una casacca azzurra, forse come rimando ai colori della famiglia Farnese. Anche la barba, dal taglio particolarmente curato, rispecchia il costume contemporaneo, caratterizzandosi come elemento ripreso dal vero per il ritratto-omaggio al Vignola, ancora in vita durante la decorazione della cappella.

V.4. *San Taddeo*

Epigrafe dipinta, inclusa in un ottagono allungato azzurro, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con teste di putto al centro dei lati lunghi.

THADEVS





Il primo apostolo a sinistra dell'altare è san Taddeo. Il santo è vestito con una tunica azzurra e un ampio mantello rosso drappeggiato. Le lumeggiature ottenute con il bianco sul mantello sottolineano la corporatura del giovane, accentuando soprattutto la possanza delle sue gambe. Gli attributi iconografici sono il libro delle Sacre Scritture, elemento comune a tutti gli apostoli, e un'ascia, a simboleggiare il suo martirio.

Secondo quanto si apprende dalle fonti, diverse dai vangeli canonici, dopo aver realizzato un miracolo nella Colchide (attuale Georgia), san Taddeo fu martirizzato insieme a san Simone, ritratto nella vicina vetrata: colpiti dapprima con sassi e lance, furono entrambi finiti a colpi di ascia. Il giovane ha il volto e lo sguardo rivolti significativamente verso la porta che conduce alla sala dei Fasti Farnesiani: nei panni del santo è ritratto infatti l'omonimo artista Taddeo Zuccari, che al tempo della decorazione della cappella era da poco scomparso, all'età di soli trentasette anni; la sua fisionomia corrisponde esattamente all'autoritratto realizzato dallo stesso Taddeo nella sala adiacente solo pochi anni prima.

V.5. *San Simone*

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro azzurro, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con maschere grottesche al centro dei lati lunghi.

SIMON





Inquadrato nella vetrata posta tra l'affresco con san Matteo e quello con le Marie al sepolcro si trova l'apostolo Simone. Il santo è ritratto all'interno di una cornice ovale circondata da grottesche, mascheroni e arpie. Il giovane è raffigurato con lunghi capelli castani e barba incolta, e indossa una tunica verde sotto un ampio mantello blu. Sul fianco sinistro regge il libro delle Sacre Scritture, attributo di tutti gli apostoli, ma manca ogni rimando agli strumenti del suo martirio, avvenuto durante l'opera di evangelizzazione nell'attuale Georgia dove si trovava con l'apostolo Taddeo. Sullo sfondo è descritto un paesaggio desertico con rocce e un monte in lontananza.

V.6. *San Matteo*

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro azzurro, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con teste d'angelo al centro dei lati lunghi.

MATTHEVS





Il primo apostolo a sinistra entrando dalla sala dei Fasti è san Matteo. Il santo è raffigurato con barba e capelli bianchi che sembrano muoversi con il vento. Le colorate vesti, con un panneggio disteso, fasciano il corpo dell'apostolo lasciando alle lumeggiature bianche la definizione dei volumi.

San Matteo, che, prima di diventare seguace di Cristo, era il pubblicano di Cafarnao, è raffigurato con i suoi attributi iconografici: il libro, che in questo caso potrebbe essere sia il suo Vangelo sia il libro dei conti, e il sacchetto con i soldi delle tasse che era chiamato a riscuotere. Entrambi gli oggetti sono sostenuti dal braccio sinistro.

V.7. *San Bartolomeo*

Epigrafe dipinta, inclusa in un ovale verde, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con teste d'uomo al centro dei lati lunghi.

BARTHOLO*m*EVS





L'apostolo a destra entrando nella cappella dalla sala dei Fasti è san Bartolomeo. L'uomo, con capelli grigi e lunga barba, indossa ampie vesti colorate legate sul busto che ricadono pesanti sulla gamba piegata. Il santo è identificato anche grazie al suo attributo iconografico: il coltello. Secondo l'agiografia, infatti, san Bartolomeo venne scuoiato vivo per mano di pagani in Armenia, dove stava compiendo la sua missione di evangelizzazione. A differenza degli altri apostoli, il santo è raffigurato senza il libro delle Sacre Scritture. Un manoscritto anonimo conservato presso l'Archivio di Stato di Parma riconosce nei tratti dell'apostolo Bartolomeo il ritratto del poeta Lorenzo Gambara, che fu al servizio del cardinale Alessandro (Acidini Luchinat 1998-1999, II, p. 40 nota 26).

V.8. *San Filippo*

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro azzurro, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con maschere grottesche al centro dei lati lunghi.

PHILIPPVS





L'apostolo raffigurato alla destra della porta della sagrestia è san Filippo. Essendo stato crocifisso a Hierapolis, reca come attributo iconografico una croce astile che sostiene con la mano sinistra. Il libro delle Sacre Scritture è invece raffigurato a terra, a fianco del suo piede destro. L'apostolo è ritratto come un uomo anziano, con pochi capelli e una folta barba bianca. Le vesti che indossa sono ampie e voluminose. La tunica verde è coperta da un'ulteriore veste gialla, sopra la quale è posta una pesante stoffa rossa intensamente drappeggiata, quasi totalmente poggiata sul braccio sinistro. Secondo una memoria anonima dell'Archivio di Stato di Parma, il san Filippo della cappella sarebbe da identificare con il maestro di casa del cardinale Alessandro, Ercole Mariani (Acidini Luchinat 1998-1999, II, p. 40 nota 26).

V.9. *San Giacomo il Minore*

Epigrafe dipinta, inclusa in un riquadro azzurro, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con teste d'angelo al centro dei lati lunghi.

IACOBVS





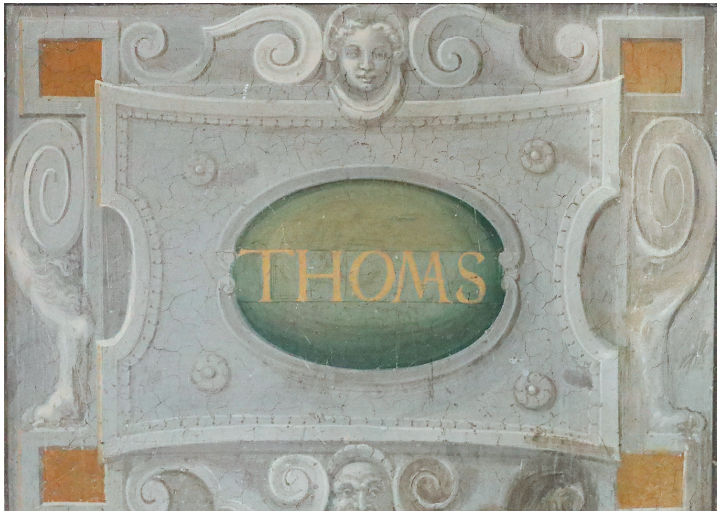
A sinistra della porta che immette nella sagrestia è raffigurato san Giacomo il Minore, giovane con barba e capelli lunghi. Indossa una larga veste azzurra con una stoffa rossa che, poggiata sulle spalle, ricade lungo tutto il corpo. Il pesante panneggio crea una netta distinzione tra zone d'ombra e zone lumeggiate. Pur rivolgendo lo sguardo verso la sala dei Fasti, con il gesto della mano sinistra sembra indicare in direzione della mensa d'altare. Con la mano destra sostiene il libro delle Sacre Scritture, unico simbolo presente nella raffigurazione, mentre manca il canonico attributo del bastone, con cui si rimanda al suo martirio.

V.10. ***San Tommaso***

Epigrafe dipinta, inclusa in un ovale verde, a sua volta inserito in un cartiglio mistilineo decorato con teste d'uomo al centro dei lati lunghi.

THOM*a*S



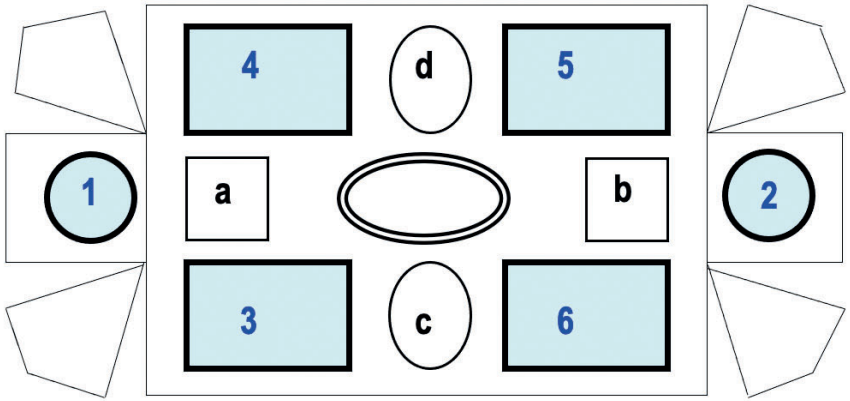


Entrando nella cappella dalla loggia, il primo apostolo raffigurato sulla sinistra è san Tommaso. Il giovane, dalla lunga barba castana, è vestito con una tunica viola, lumeggiata sul busto con i toni del giallo. Tiene davanti a sé un ampio panno azzurro drappeggiato con un intenso chiaroscuro. Manca la raffigurazione simbolica del libro delle Sacre Scritture, ma, con la mano destra, l'apostolo sostiene una lancia, attributo iconografico e strumento del suo martirio, avvenuto in India dove si era recato a svolgere l'opera di evangelizzazione.

VI. Sala dei Fasti Farnesiani

Taddeo Zuccari e aiuti, 1561-1563

parete con finestre



cappella

VOLTA

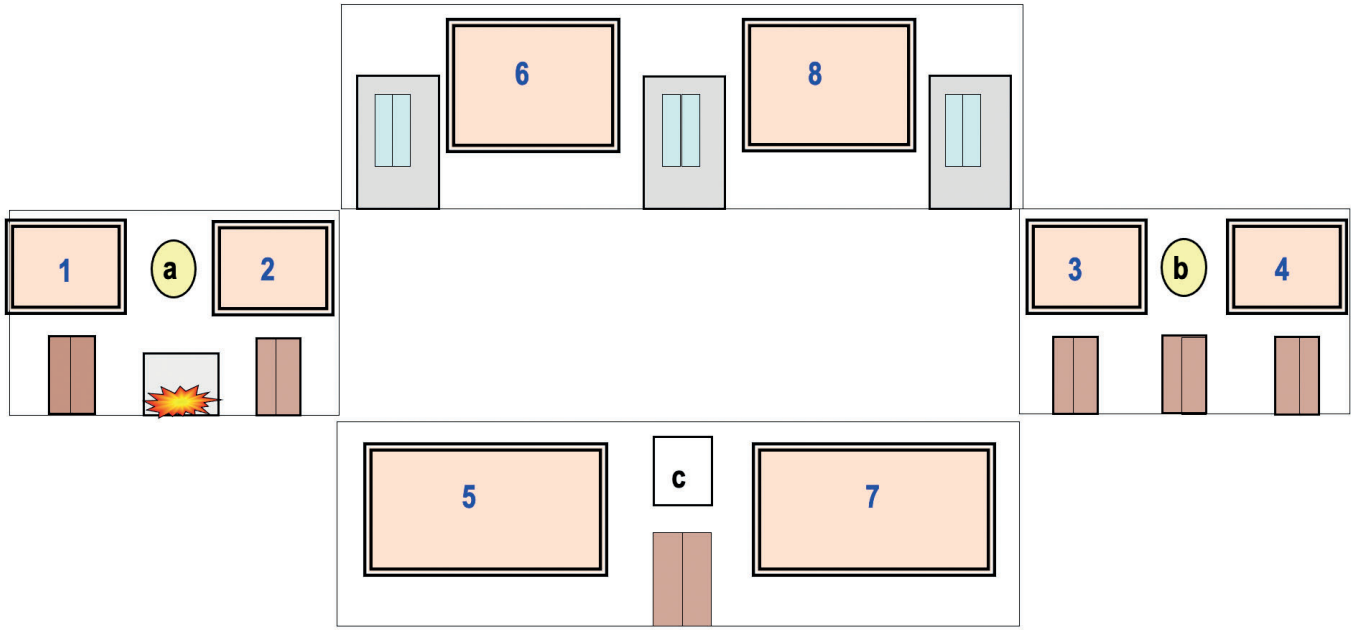
1. Pietro Farnese fonda Orbetello (1100)
2. Guido Farnese riporta la pace a Orvieto (1313)
3. Pietro Nicola Farnese libera Bologna (1361)
4. Pietro Farnese entra trionfalmente a Firenze (1362)
5. Ranieri Farnese è messo a capo dell'esercito fiorentino (1362)
6. Ranuccio Farnese è nominato capitano generale della Chiesa (1435)

a. Allegoria della Sovranità spirituale
b. Allegoria della Sovranità temporale
c. Allegoria della Fama
d. Allegoria del Valore

PARETI

1. Pier Luigi Farnese nominato gonfaloniere della Chiesa (1535)
2. Orazio Farnese nominato prefetto di Roma (1538)
3. Matrimonio di Ottavio Farnese con Margherita d'Austria (1539)
4. Matrimonio di Orazio Farnese con Diana di Francia (1552)
5. Francesco I riceve a Parigi l'imperatore Carlo V accompagnato dal cardinale Farnese (1540)
6. Alessandro Farnese incontra Carlo V a Worms (1544)
7. Le truppe pontificie partecipano alla guerra contro i luterani (1546)
8. Giulio III restituisce Parma a Ottavio Farnese (1550)

a. Ritratto di Enrico II di Francia
b. Ritratto di Filippo II di Spagna
c. Personificazione di Roma



Sito al piano nobile, in posizione simmetrica rispetto alla sala del Mappamondo, questo fastoso ambiente fungeva da sala di rappresentanza dell'appartamento estivo. In virtù della sua funzione pubblica, il programma decorativo è volto all'esaltazione dinastica e personale del committente, come nel salotto del palazzo Farnese di Roma o nella sala dei Cento Giorni alla Cancelleria, residenza romana del cardinale Alessandro.

Gli episodi rappresentati sono esibiti con solennità, datati e commentati da iscrizioni di gusto classico, con temi elaborati dallo storico e antiquario Onofrio Panvinio ed epigrafi – i cosiddetti elogi – dell'editore e umanista Paolo Manuzio. Le scene sono descritte nel dettaglio già da Vasari, che nel 1568 le dice «di mano di Taddeo Zuccaro e dei suoi giovani» (Vasari 1568, ed. 2017-2021, p. 97), fornendo così ulteriore conferma alla ben documentata paternità degli affreschi, realizzati dal pittore marchigiano e dalla sua bottega nel periodo compreso tra il 1561 e l'estate del 1563, forse con qualche intervento di completamento in anni successivi, specialmente per l'inserimento dei ritratti nelle scene parietali.

La volta, spartita probabilmente con l'aiuto di Antenore Ridolfi, presenta una serie di campi incorniciati e arricchiti da stucchi bianchi e dorati a rilievo. Al centro campeggia lo stemma farnesiano nella versione medievale con sedici gigli azzurri in campo oro, sovrastato da un elmo piumato con un unicorno come cimiero. L'antico blasone è posto a commento delle sei scene rappresentate nei riquadri principali che rimandano a episodi remoti – talvolta idealizzati – relativi alla fase di ascesa e di affermazione territoriale della famiglia Farnese (1100-1435). Ai lati dello stemma figurano le due imprese farnesiane del giglio di giustizia e della freccia che colpisce il bersaglio, mentre da oculi sfondati si affacciano quattro figure allegoriche: la Sovranità spirituale, la Sovranità temporale, la Fama e il Valore. Araldica, emblemi e allegorie comunicano in forma astratta e sintetica lo stesso messaggio contenuto nei riquadri con le storie, dove gli illustri antenati del cardinale sono sempre rappresentati in qualità di difensori della Chiesa o di potenze secolari ad essa leali e subordinate. Accanto alle scene di battaglia che li vedono protagonisti come condottieri sono rappresentate anche le scene della loro investitura, a sottolineare la legittimità del potere esercitato dalla famiglia.

Le pareti illustrano, in otto episodi, il periodo di massimo splendore della dinastia, coincidente col pontificato di Paolo III (1534-1549), quando i Farnese ricoprirono ruoli di grande rilievo grazie all'aiuto del pontefice e a una accorta politica matrimoniale. A commento delle scene, figurano da una parte (tra le due finestre) lo stemma farnesiano nella versione contemporanea a sei gigli, e dall'altra (nella parete di fronte) l'allegoria di Roma, con la lupa e i leggendari fondatori.

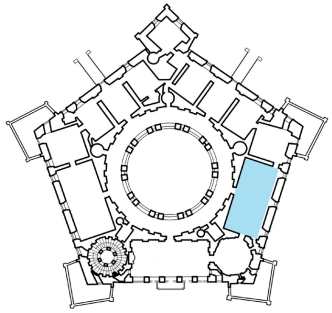
I grandi riquadri delle pareti lunghe sono dedicati all'esaltazione del committente. Il cardinale Alessandro vi compare principalmente nelle vesti di segretario di stato e di diplomatico mentre, al fianco dei più importanti sovrani, porta a termine in nome del papa delicate missioni volte a ristabilire la pace e l'unità nel mondo cristiano. Ma il riquadro raffigurante la restituzione di Parma ne sottolinea anche i meriti acquisiti in qualità di difensore degli interessi familiari.

Gli episodi rappresentati sulle pareti corte hanno come protagonisti i parenti più prossimi del cardinale. Da una parte, sono raffigurati il padre Pier Luigi e il fratello Orazio mentre ricevono prestigiosi incarichi da Paolo III, in continuità con le scene di investitura celebrate sulla volta; dall'altra, sono invece ricordati i matrimoni dei due fratelli, Ottavio e Orazio, grazie ai quali i Farnese si imparentarono con la famiglia imperiale degli Asburgo e con quella dei Valois. I ritratti di Filippo II di Spagna e di Enrico II di Francia, al centro delle pareti, costituiscono un omaggio ai sovrani di quei casati regnanti all'epoca della decorazione della sala.

Le scene sono illusionisticamente dipinte a simulare arazzi che ricadono in basso sopra un finto rivestimento marmoreo ornato da rilievi antichizzanti e inserti di marmi mischi. Sulle pareti brevi i trofei di armature romane rafforzano il legame con Roma e suggeriscono trionfo e vittoria. Preziose cornici lapislazzulo, cartigli e classiche grottesche nelle imbotti delle finestre compongono il tessuto connettivo delle pareti fra i finti arazzi.

Tutte le vicende storiche sono descritte con grande attenzione per i costumi e il cerimoniale, segni distintivi del rango e del potere, e per i tratti fisionomici dei personaggi. La sala è una vera galleria di ritratti che i contemporanei potevano facilmente riconoscere e che il pittore ha spesso mutuato da quadri eseguiti per i Farnese da Tiziano.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, pp. 97-102; Nasalli Rocca 1969, pp. 16-18; Partridge 1978; Robertson 1992, pp. 101-103; Bertini 1993; Kliemann 1993, pp. 55-67; Strinati, Walter 1995, p. 64; Acidini Luchinat 1998-1999, I, pp. 178-196.



VOLTA - VI.1. *Pietro Farnese fonda Orbetello (1100)*

Epigrafe dipinta su stucco, in seguito coperta da pellicola di vernice in parte ora sollevatasi; inclusa entro un cartiglio con cornice dagli elementi dorati e decorazioni a rilievo. Due angeli poggiano sui lati brevi della cornice. Sono presenti evidenti tracce delle linee guida. L'iscrizione riporta la forma *eusis*, lezione che non produce senso, mentre la tradizione storica trascrive *pulsis*, «respinti» (Sebastiani 1741, Balducci 1910), e *fusis*, «sconfitti» (Prenner 1748, Carabelli 1865). Lo spazio a disposizione sullo specchio epigrafico risulta insufficiente ad accogliere *pulsis*, mentre *fusis* è lezione accettabile nel contesto. Sebbene esista la possibilità che l'errore sia dovuto a un restauro, non si può escludere che esso fosse già presente nel testo originario dell'epigrafe e che i lettori successivi abbiano emendato per congettura.

· PETRVS · FARNESIVS · | HOSTIBVS · *sanctae* · ROMANAE · ECCLESIAE · FVSIS | AC · PROFLIGATIS · IN · VESTIGIIS · COSAE · | VVLCIENTIVM · ORBITELLVM · | VICTORIAE · MONVMENTVM · CONDIDIT · | ANNO · SALVTIS MC ·

Pietro Farnese, sconfitti e cacciati i nemici della Santa Romana Chiesa presso le rovine di Cosa dei Vulcenti, fondò Orbetello in ricordo della vittoria, nell'anno di grazia 1100

1. FARNESIVS] a *corr. su ras. di* e 2. FVSIS] in situ EVSIS; *pulsis* Sebastiani 1741, Balducci 1910; *fusis* Prenner 1748, Carabelli 1865



Stando all'iscrizione, il riquadro celebra la fondazione di Orbetello da parte di Pietro Farnese, che sarebbe avvenuta nel 1100.

La scena, circolare entro una cornice di stucco, rappresenta la battaglia che precedette la fondazione. I due gruppi che si confrontano sono posti su una diagonale, con il gruppo di destra in posizione avanzata e rialzata mentre il gruppo di sinistra è raffigurato più in basso, evidentemente in ritirata. I vincitori indossano abiti all'antica, con una lorica gialla e un manto azzurro che riprendono i colori farnesiani. L'atteggiamento di spietato accanimento identifica l'uomo a cavallo sulla destra con il condottiero Pietro Farnese. In primo piano giacciono due corpi senza vita, con armature rosacee e scudi decorati simili a quelli impugnati dai combattenti retrostanti: rappresentano «i nemici della Santa Romana Chiesa» citati dall'iscrizione e sconfitti dalle forze farnesiane. La superiorità numerica dell'esercito vincitore è enfatizzata dagli elmi e dalle numerose lance in secondo piano, simbolo di altrettanti soldati assorbiti dal turbinio del combattimento. La vivacità della battaglia si unisce alla solennità della celebrazione in una raffigurazione di eccezionale chiarezza narrativa raggiunta dall'artista Taddeo Zuccari. Sullo sfondo è rappresentato il paesaggio con una tale precisione topografica da rendere esplicita la localizzazione della città di Orbetello.

L'evento non è storicamente attestato ma viene descritto da Onofrio Panvinio nella *Vita* di Paolo III (Platina 1562, cc. 289*r*-301*r*). Secondo lo storico, durante il pontificato di Pasquale II, Pietro Farnese, capitano della cavalleria della Chiesa, restituì con il nome di Orbetello l'antichissima colonia di Cosa



fondata in seguito alla sconfitta degli Etruschi di Vulci nel 280 a. C.

Il soggetto, replicato anche nel salotto del palazzo romano di famiglia, mira a stabilire una continuità tra i Farnese e i Romani, sostenendo al contempo le rivendicazioni del cardinale Alessandro che, in quanto abate delle Tre Fontane, vantava diritti sulla cittadina di Orbetello, assegnata all'abbazia romana come donazione di Carlo Magno sulla base di un discusso diploma datato 805.

Bibliografia: Ardizio 1578, ed. 1920, p. 374; Sebastiani 1741, p. 45; Prenner 1748, tav. VIII; Carabelli 1865, pp. 17-18; Trasmondo Frangipane 1869, p. 66; Balducci 1910, p. 110; Partridge 1978, p. 499; Faldi 1981, p. 145; Kliemann, Rohlmann 2004, pp. 145 e 492.

VI.2. *Guido Farnese riporta la pace a Orvieto (1313)*

Epigrafe dipinta su stucco, in seguito coperta da pellicola di vernice in parte ora sollevatasi; inclusa entro un cartiglio con cornice dagli elementi dorati e decorazioni a rilievo. Due angeli poggiano sui lati brevi della cornice. Sono presenti evidenti tracce delle linee guida. L'iscrizione riporta la forma *electa*, «scelta», mentre la tradizione storica trascrive *eiecta*, «espulsa»: in situ è in effetti possibile scorgere una frattura nella continuità del tratto di base della L.

GVIDO · FARNESIVS | VRBISVETERIS PRINCIPATVM · CIVIBVS | IPSIS · DEFERENTIBVS · ADEPTVS · LABORANTI | INTESTINIS · DISCORDIIS · CIVITATI · SEDITIOSA · | FACTIONE · EIECTA · PACEM · ET · TRANQVILLITATEM · | · RESTITVIT · ANno MCCCXIII ·

Guido Farnese, ottenuta la guida di Orvieto, conferita dai cittadini, esiliando la fazione sediziosa restituisce pace e tranquillità alla città afflitta dalle discordie interne, nell'anno 1313

3. ADEPTVS] *suscepto* Prenner 1748 5. EIECTA] in situ ELECTA; *eiecta* Vasari 1568; *ejecta* Prenner 1748



La scena, raffigurata entro una cornice in stucco circolare sulla parete sud, descrive il momento in cui Guido Farnese, principe di Orvieto per volere dei cittadini, riporta la pace nella città dilaniata dallo scontro tra i guelfi della famiglia Monaldeschi e la «sediziosa fazione» ghibellina dei Filippeschi. L'evento è collocato dall'iscrizione nel 1313.

Guido Farnese è raffigurato al centro dell'immagine, seduto su un trono rialzato da un alto podio a indicarne l'autorità, sottolineata anche dallo scettro del potere e dal piede destro avanzato. Intorno al podio, numerosi dignitari sono in attesa di assistere al discorso dell'uomo in primo piano, pronto a proclamare, probabilmente, la nomina di Guido Farnese a principe di Orvieto. L'iscrizione gli attribuisce il titolo di principe per presentarlo come un condottiero al pari degli altri familiari nella volta. All'epoca dei fatti, però, Guido era vescovo della città. In virtù di tale ruolo ha celebrato la prima messa nella cattedrale ancora in costruzione e ha effettivamente presieduto all'incontro oggetto della rappresentazione, in cui furono decise le sorti dei ghibellini sconfitti. Il personaggio sulla sinistra, con la mano destra infilata in un astuccio, rimanda all'antica iconografia romana del *congiarum*, l'incaricato della distribuzione di monete al popolo, ed è identificabile forse con una figura vicina alla famiglia Farnese, di cui sembra mostrare la livrea.

La scena, pur ambientata in un interno, permette, attraverso un'ampia finestra, di vedere il panorama retrostante. Sulla linea dell'orizzonte si scorge la rupe sopra cui sorge Orvieto, identificabile anche dalla svettante torre del Moro. Mancano riferimenti alla cattedrale che, all'inizio del Trecento, non era ancora completata.



Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 98; Ardizio 1578, ed. 1920, p. 374; Prenner 1748, tav. IX; Sebastiani 1741, p. 47; Trasmondo Frangipane 1869, p. 65; Balducci 1910, p. 113; Partridge 1978, p. 501; Faldi 1981, p. 53; Kliemann, Rohlmann 2004, pp. 53 e 492.

VI.3. *Pietro Nicola Farnese libera Bologna (1361)*

Epigrafe dipinta su stucco, in seguito coperta da pellicola di vernice; inclusa entro un cartiglio mistilineo con motivi a dentelli dorati e decori fitomorfi sui lati brevi. La cornice è sormontata da un volto di angelo con ali. Sono presenti evidenti tracce delle linee guida.

PETRVS NICOLAVS · FARNESIVS | SEDIS · ROMANAE · POTENTISSIMIS HOSTIBVS | MEMORABILI · PRAELIO · SVPERATIS | IMMINENTI · OBSIDIONIS · PERICVLO | BONOMIAM LIBERAT · AN*no* · SAL*vtis* · MCCCLXI

2. SEDIS] *saedis* Vasari 1568 3. PRAELIO] *prelio* Vasari 1568

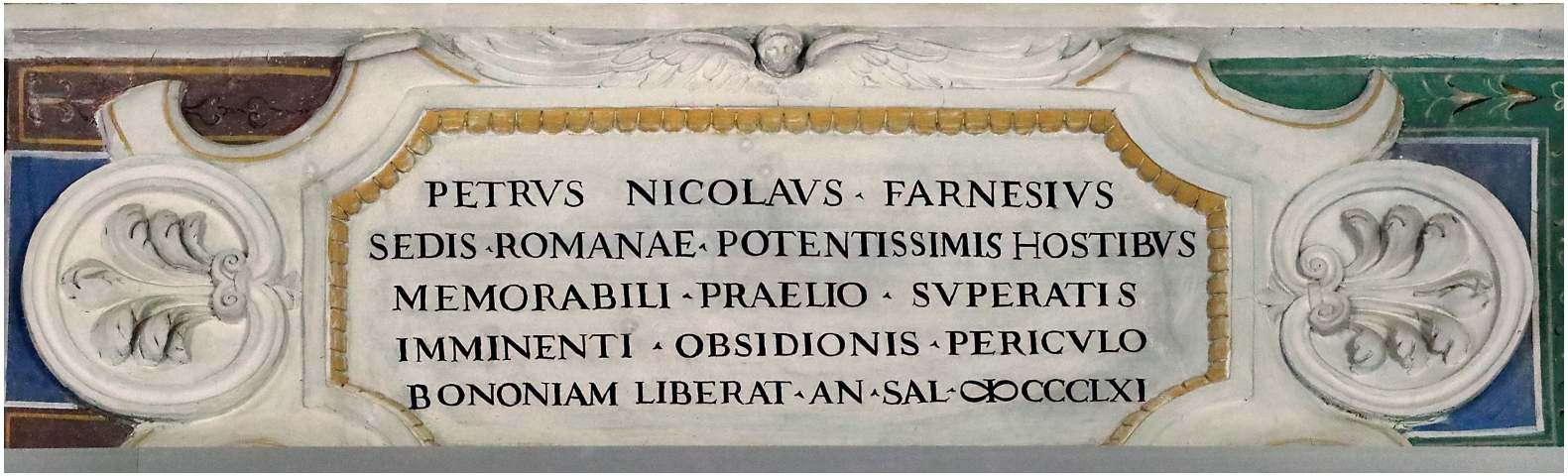
Pietro Nicola Farnese, vinti i potentissimi nemici della Sede romana, con una memorabile battaglia libera Bologna dal pericolo incombente dell'assedio, nell'anno di grazia 1361



Nella volta della parete est, entro una cornice in stucco decorata, è rappresentato Pietro Nicola Farnese che difende Bologna dai nemici della Chiesa. L'iscrizione colloca l'evento nel 1361.

Da sinistra, un folto schieramento di soldati, che occupa la maggior parte della scena, si avventa contro l'esercito dei «potentissimi nemici della Sede romana» – i Visconti –, mettendolo in fuga. I soldati all'attacco, capitanati da Pietro Nicola e sotto il comando del generale e legato pontificio cardinale Albornoz, brandiscono spade e due vessilli: in rosso il gonfalone papale, in giallo lo stemma medievale con nove gigli della famiglia Farnese. Il legame tra lo Stato Pontificio e la famiglia del condottiero viene così fortemente enfatizzato. Lo schieramento in ritirata sulla destra, raffigurato di spalle al seguito del vessillo verde, fa sventolare anche un'ampia bandiera bianca, simbolo di resa. I soldati nelle retrovie di entrambi gli schieramenti sono raffigurati simbolicamente attraverso le loro lance svettanti, mentre lo scontro in primo piano è reso nel dettaglio, con la rappresentazione di una coppia di duellanti e di due soldati caduti sotto le armi avversarie.

La battaglia è ambientata ai piedi di una collina su cui troneggiano chiese, edifici e soprattutto torri: si tratta indubbiamente della turrita Bologna. La compresenza, nell'elegante composizione, di personaggi vestiti all'antica e di altri che indossano armature contemporanee crea un parallelo storico con la



tradizione antica. Il protagonista di questa scena è, secondo le fonti, lo stesso Pietro raffigurato nella scena successiva, nominato nell'iscrizione con il nome completo per distinguere le scene ed evitare confusione.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 98; Ardizio 1578, ed. 1920, p. 374; Prenner 1748, tav. X; Sebastiani 1741, p. 48; Trasmondo Frangipane 1869, p. 65; Balducci 1910, p. 115 nota 3; Partridge 1978, p. 503; Faldi 1981, p. 53; Kliemann, Rohlmann 2004, pp. 53 e 492.

VI.4. *Pietro Farnese entra trionfalmente a Firenze (1362)*

Epigrafe dipinta su stucco, in seguito coperta da pellicola di vernice; inclusa entro un cartiglio mistilineo con motivi a dentelli dorati e decori fitomorfi sui lati brevi. La cornice è sormontata da un volto di angelo con ali. Sono presenti evidenti tracce delle linee guida.

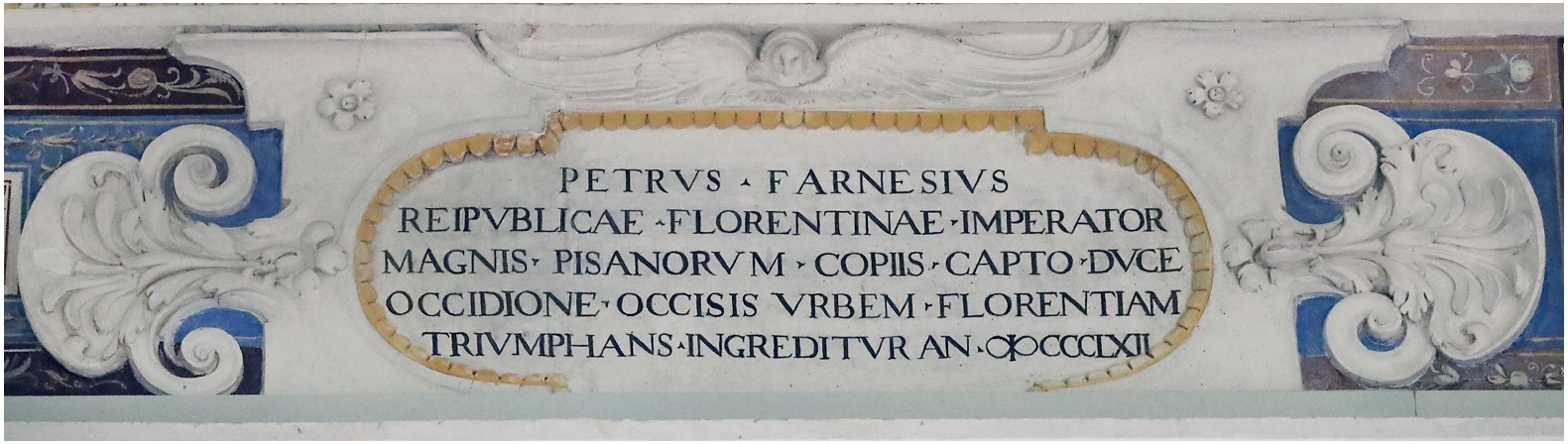
PETRVS · FARNESIVS | REIPVBLICAE · FLORENTINAE · IMPERATOR | MAGNIS · PISANORVM · COPIIS · CAPTO · DVCE | OCCIDIONE · OCCISIS VRBEM · FLORENTIAM | TRIVMPHANS · INGREDITVR AN*no* · MCCCLXII

Pietro Farnese, comandante della Repubblica fiorentina, catturato il comandante e uccisi molti pisani durante l'assedio, fa il suo ingresso trionfante a Firenze, nell'anno 1362

4. OCCIDIONE] *obsidione* Prenner 1748 5. TRIVMPHANS] *triunfans* Prenner 1748



La scena, particolarmente affollata di personaggi, racconta l'ingresso trionfale nella città di Firenze dell'esercito fiorentino comandato da Pietro Farnese, dopo la sconfitta dei pisani. I soldati in primo piano, sulla cima della collina che apre la vista sulla città di Firenze, sono vestiti all'antica. Il cavaliere che volge le spalle allo spettatore brandisce svettante il vessillo con il giglio della Repubblica di Firenze. Le numerose lance sulla destra annunciano l'arrivo di altrettanti soldati pronti a entrare trionfalmente in città. Al centro, ma in secondo piano, si svolge il fulcro della scena: Pietro Farnese, «comandante della Repubblica fiorentina», su un alto cavallo marrone, troneggia sui nemici catturati e legati, primo fra tutti il comandante delle truppe pisane. Pochi i nemici fatti prigionieri, perché, come spiega l'iscrizione, un gran numero di pisani venne ucciso durante l'assedio. Il resto del grandioso esercito fiorentino occupa il declivio della collina e riempie la scena di volti, elmi, lance, bandiere e strumenti musicali come il tamburo raffigurato in basso. Gli edifici sullo sfondo, dietro le mura aperte dall'ampia porta trionfale, rappresentano Firenze, seppur ad oggi non particolarmente riconoscibile. I fiorentini, grati per la vittoria ottenuta da Pietro, fecero costruire una statua equestre in suo onore, posta originariamente in Santa Maria del Fiore, oggi definitivamente perduta a seguito dell'alluvione che ha colpito Firenze nel 1966.



L'iscrizione dedicatoria del monumento nomina Pietro Nicola Farnese, a riprova del fatto che il comandante trionfante a Firenze è lo stesso capitano che ha liberato Bologna, protagonista della scena cronologicamente precedente.

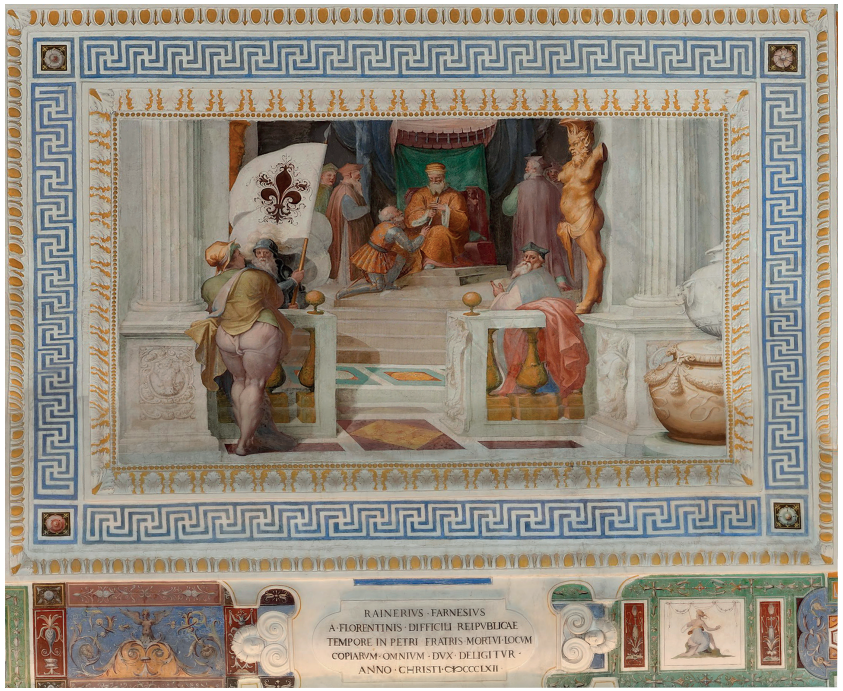
Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 98; Ardizio 1578, ed. 1920, p. 374; Prenner 1748, tav. XII; Sebastiani 1741, p. 50; Trasmondo Frangipane 1869, p. 66; Partridge 1978, p. 503; Faldi 1981, p. 53; Kliemann, Rohlmann 2004, pp. 53, 492.

VI.5. *Ranieri Farnese è messo a capo dell'esercito fiorentino (1362)*

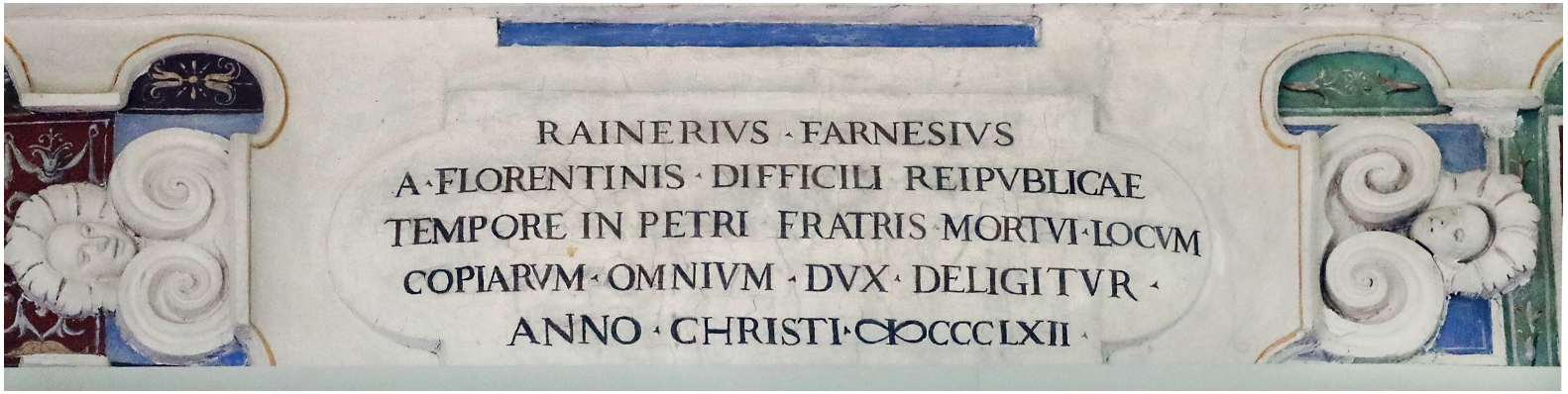
Epigrafe dipinta su stucco, in seguito coperta da pellicola di vernice; inclusa entro un cartiglio mistilineo con volute laterali arricciate e mascheroni. Sono presenti evidenti tracce delle linee guida.

RAINERIVS · FARNESIVS | A · FLORENTINIS · DIFFICILI REIPVBLICAE | TEMPORE IN PETRI FRATRIS · MORTVI · LOCVM | COPIARVM · OMNIVM · DVX · DELIGITVR · | ANNO · CHRISTI · MCCCLXII ·

Ranieri Farnese è scelto dai fiorentini come comandante di tutte le truppe in sostituzione del fratello Pietro, morto, in un tempo difficile per lo Stato, nell'anno di Cristo 1362



Il protagonista di questo riquadro è Ranuccio Farnese, chiamato Ranieri per evitare confusioni con l'omonimo nipote raffigurato nella scena cronologicamente successiva. La scena, che rappresenta il seguito storico di quella relativa all'ingresso trionfale di Pietro Farnese a Firenze, ritrae la nomina del condottiero a comandante dell'esercito fiorentino. L'evento viene datato dall'iscrizione al 1362, e raffigurato entro una cornice rettangolare sulla parete ovest. Il protagonista è l'anziano uomo d'armi con capelli e barba bianca, vestito con l'armatura e numerosi gigli a decorare la casacca, che, inginocchiandosi, riceve lo scettro del potere. La scena si svolge in un interno di chiara ispirazione classica; a suggerirlo sono le due olle tagliate dalla cornice destra, i satiri come telamoni, i pavimenti policromi in marmo, che prospetticamente accompagnano lo sguardo verso il fulcro dell'azione, e due grandi pilastri che incorniciano i protagonisti. Quattro cardinali assistono all'evento, mentre un quinto cardinale, collocato invece in primo piano, si rivolge all'osservatore indicando l'azione. Alla stessa altezza dei protagonisti svetta il gonfalone della Repubblica di Firenze, bianco con un grande giglio rosso, posto volutamente a catturare l'attenzione e a creare, anche graficamente, la relazione con la scena a fianco. Il vessillo è sorretto da un soldato rivolto verso l'osservatore, mentre il personaggio di spalle, sicuramente un rappresentante del popolo fiorentino, crea un legame tra la narrazione e lo spettatore, ispirandolo a seguire il suo esempio per diventare testimone



della storia farnesiana. Si può osservare nei personaggi un abbigliamento tipico medievale: l'armatura del soldato, i mantelli porpora dei cardinali poggiati sulla balaustra e i vestiti del dignitario seduto sul trono, che ricalcano esattamente quelli del vescovo di Orvieto Guido Farnese nel tondo della parete adiacente.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 98; Ardizio 1578, ed. 1920, p. 374; Prenner 1748, tav. XI; Sebastiani 1741, p. 50; Trasmondo Frangipane 1869, p. 66; Balducci 1910, p. 116; Partridge 1978, p. 503; Faldi 1981, p. 53; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492.

VI.6. *Ranuccio Farnese è nominato capitano generale della Chiesa (1435)*

Epigrafe dipinta su stucco, in seguito coperta da pellicola di vernice; inclusa entro una cornice rettangolare a rilievo, a sua volta inserita all'interno di un cartiglio mistilineo decorato con conchiglie e teste di cherubino sui lati brevi. La cornice è sormontata da un mascherone. Sono presenti evidenti tracce delle linee guida. L'iscrizione reca *muliere*, «donna», lezione che compromette l'intelligenza del testo, in luogo di *munere*, «dono»; l'errore è verosimilmente da imputare a un intervento di restauro. L'esame in situ conferma che lo spazio tra V ed E è congruo per accogliere una N; si scorgono inoltre tracce del tratto diagonale della lettera originale obliterata sotto una calcinatura.

RANVTIVS FARNESIVS | PAVLI · III · PAPAE · AVVS AB EVGENIO IV · *p*ontifice · *m*aximo | ROSAE · AVRAE MVNERE INSIGNITVS | PONTIFICII · EXERCITVS IMPERATOR | CONSTITVITVR · ANNO · CHRISTI · MCDXXXV

Ranuccio Farnese, avo di papa Paolo III, insignito del dono della rosa aurea dal pontefice massimo Eugenio IV, è nominato comandante dell'esercito pontificio, nell'anno di Cristo 1435

2. MVNERE] in situ MVLIERE; *munere* Vasari 1568, Prenner 1748



Sulla parete est, entro una cornice in stucco, è raffigurato Ranuccio Farnese, considerato uno dei capostipiti della famiglia passato alla storia come il Vecchio, che viene nominato gonfaloniere ovvero comandante dell'esercito pontificio nel 1435.

Il protagonista, vestito con l'armatura e una casacca dai colori giallo e blu della famiglia Farnese, è inginocchiato al cospetto di Eugenio IV che, benedicendolo, gli affida lo scettro del potere. Alle spalle di Ranuccio, un uomo in armi, con un sontuoso elmo piumato, sorregge il vessillo rosso del papa. A circondare il trono papale e il suo podio sono otto uomini che assistono alla scena: cinque vescovi e tre cardinali, questi ultimi identificati, attraverso confronti con i ritratti ufficiali, con Clemente VII, predecessore di Paolo III, Paolo II, in onore del quale il papa Farnese scelse il proprio nome, e Niccolò V, successore di Eugenio IV. Di particolare impatto è la ricchezza delle loro vesti. La scena si svolge in un interno ma un'ampia finestra apre verso l'esterno dove si scorge una collina sormontata da un tempio di ispirazione classica.

La nomina di Ranuccio a gonfaloniere non compare in documenti certi ma viene citata da Panvinio nella sua *Vita* di Paolo III (Platina 1562, cc. 289*r*-301*r*); non risale comunque al 1435, anno in cui a essere gonfaloniere di Santa Romana Chiesa era Francesco Sforza.



La data è stata probabilmente alterata per creare un collegamento tra la narrazione degli antenati nella volta e quella dei contemporanei nelle pareti. È possibile anche che si sia voluto dare risalto al 1435 perché in quell'anno Caprarola, esautorati i Prefetti di Vico, tornò a far parte dello Stato Pontificio. Vasari, dando un'errata lettura dell'iscrizione, colloca l'evento sotto il pontificato di Eugenio III.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 99; Ardizio 1578, ed. 1920, p. 374; Prenner 1748, tav. X; Sebastiani 1741, pp. 48-49; Trasmondo Frangipane 1869, p. 68; Balducci 1910, p. 119; Partridge 1978, p. 503; Faldi 1981, p. 54; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 54.

PARETI - VI.1. *Pier Luigi Farnese nominato gonfaloniere della Chiesa da Paolo III (1535)*

Epigrafe dipinta al di sopra dell'affresco, inclusa in un cartiglio mistilineo con cornice dorata a volute laterali e girali naturalistici.

PETRVS · LVISIVS · FARNESIVS · | A · PAVLO · III · PONTIFICE · MAXIMO · | ECCLESIASTICI · EXERCITVS · IMPERATOR · | CONSTITVITVR · ANNO · SAL*vtis* · MDXXXV ·

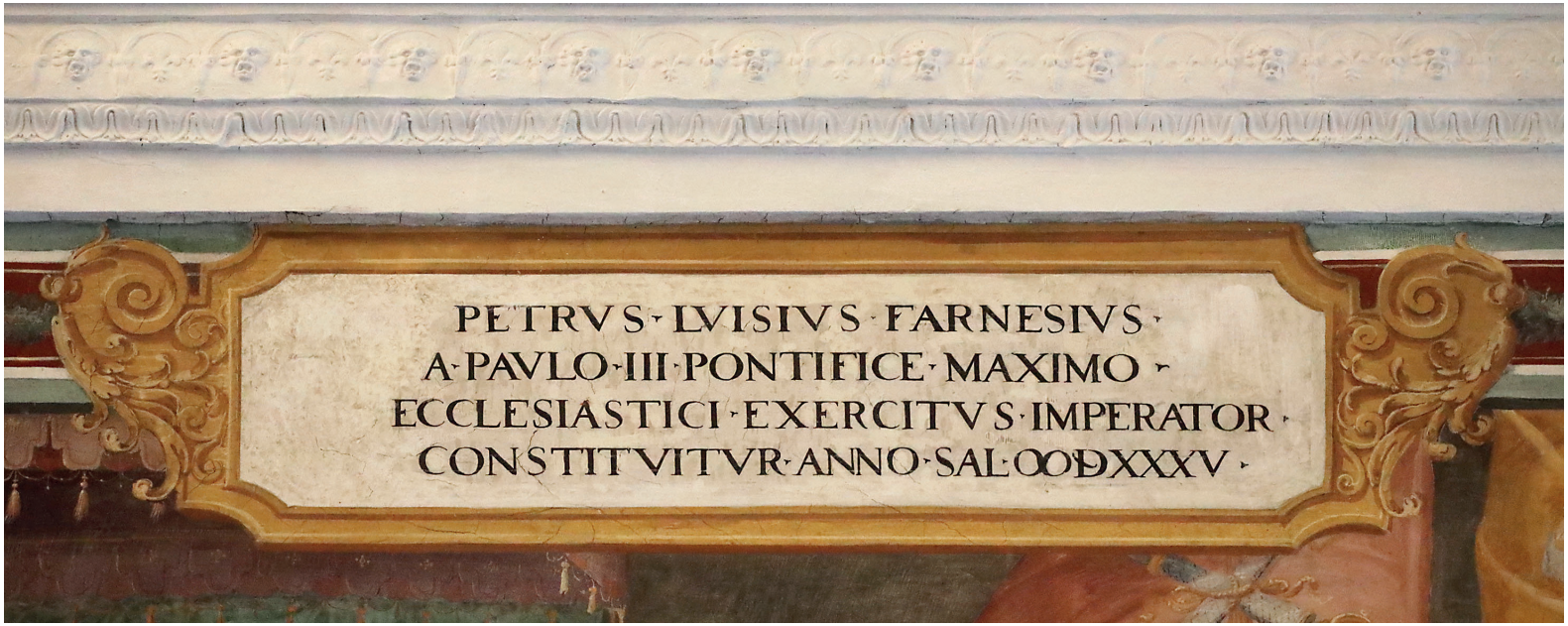
Pier Luigi Farnese è nominato comandante dell'esercito della Chiesa da Paolo III pontefice massimo, nell'anno di grazia 1535



Sulla parete nord della sala dei Fasti, in alto a sinistra del camino, è dipinta la prima scena cronologicamente collegata con la volta. Si tratta della nomina di Pier Luigi Farnese a comandante dell'esercito pontificio, conferitagli da Paolo III nel 1535. In realtà l'evento viene così anticipato di due anni, poiché l'investitura a gonfaloniere di Pier Luigi ebbe luogo nel 1537, ma l'alterazione della data è funzionale al collegamento della scena con quella sulla volta di medesimo soggetto, in cui Ranuccio Farnese è nominato gonfaloniere da Eugenio IV nel 1435.

Pier Luigi Farnese, in armatura – coerentemente col suo ruolo –, si inginocchia al cospetto del pontefice che gli consegna il bastone di comando. Il suo ritratto si ispira a un noto dipinto di Tiziano (Museo di Capodimonte).

Da dietro il trono papale due uomini tengono aperto il piviale del pontefice, a facilitarne i gesti: a sinistra, si riconosce Alessandro Farnese iuniore, figlio di Pier Luigi, che nel 1535 aveva appena quindici anni ma che qui vediamo adulto; a destra, il cardinale Guido Ascanio Sforza, anche lui nipote del pontefice per via materna. Accanto a quest'ultimo, altri due ecclesiastici assistono alla scena: a sinistra forse Cristoforo Madruzzo, a destra certamente Paolo Giovio. Alle spalle di Pier Luigi, suo figlio Ranuccio, che all'epoca aveva cinque anni, è ritratto dodicenne e abbigliato da cavaliere gerosolomitano, come in un altro celeberrimo dipinto di Tiziano (Washington, National Gallery). Sulla destra, due armati reggono lo stendardo dei Farnese e quello della Chiesa; se si trattasse, come sembra, di Giovanni Battista Castaldo, comandante delle truppe imperiali, e di Pietro Strozzi, comandante dell'esercito di Enrico II re di Francia,



diventerebbe palese la volontà del committente di presentare la propria famiglia come promotrice di pace tra le due potenze cristiane in guerra tra loro, qui unite nella difesa della Chiesa, un *leitmotiv* nell'intero programma decorativo.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 46; Balducci 1910, p. 119; Partridge 1978, p. 506; Bertini 1993, p. 39; Scarola 1995, pp. 23-24; Picca 1997, p. 71; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492.

VI.2. *Orazio Farnese nominato prefetto di Roma da Paolo III (1538)*

Epigrafe dipinta al di sopra dell'affresco, inclusa in un cartiglio mistilineo con cornice dorata a volute laterali e girali naturalistici.

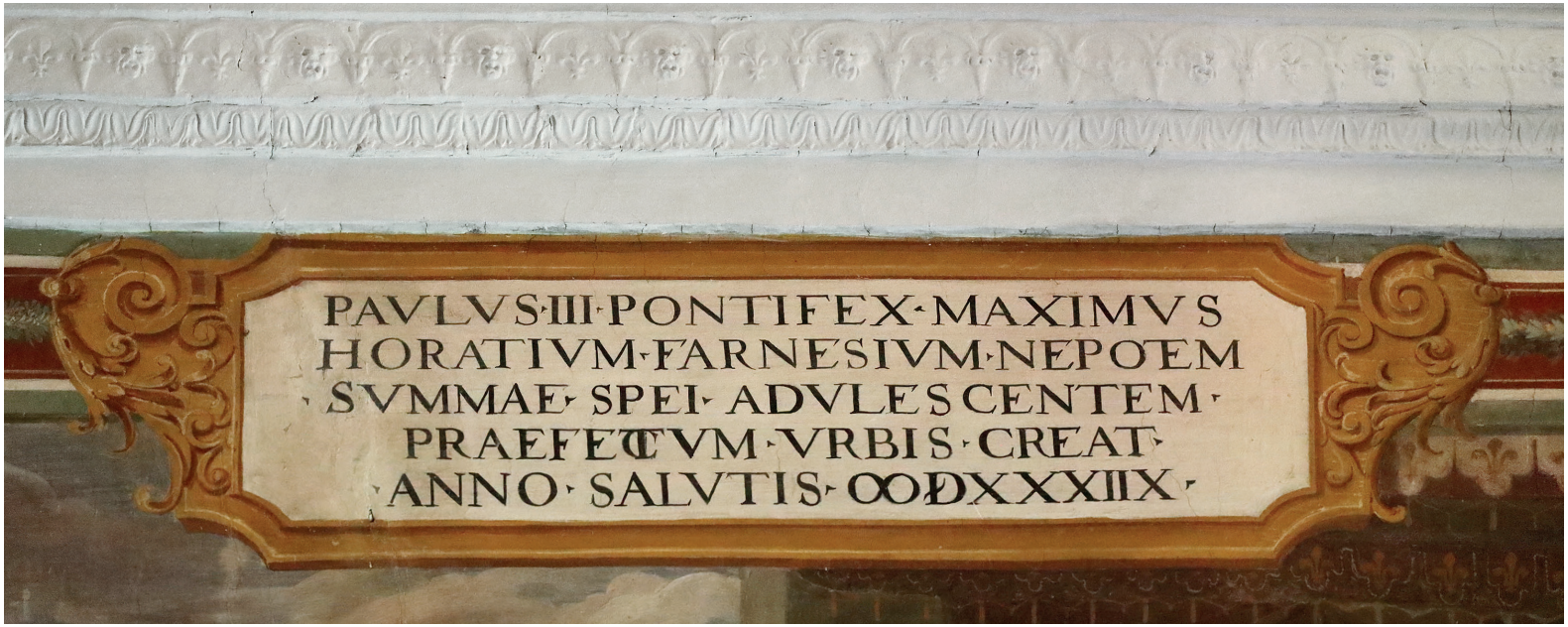
PAVLVS · III · PONTIFEX · MAXIMVS | HORATIVM · FARNESIVM · NEPOTEM | SVMMAE · SPEI · ADVLESCENTEM · | PRAEFECTVM · VRBIS · CREAT · ANNO · SALVTIS · MDXXXIIX ·

Paolo III pontefice massimo nomina prefetto della città il nipote Orazio Farnese, giovane di somma speranza, nell'anno di grazia 1538

3. ADVLESCENTEM] *adolescentem* Vasari 1568 4. MDXXXIIX] *1549* Vasari 1568



Sulla parete nord della sala, in alto a destra del camino, è raffigurata la scena della nomina a prefetto di Roma di Orazio Farnese, che l'iscrizione celebra nostalgicamente come «giovane di somma speranza». Quindicenne all'epoca dei fatti, Orazio morirà appena sei anni dopo. L'immagine è speculare all'affresco sulla stessa parete, che mostra la concessione della carica di gonfaloniere della Chiesa a Pier Luigi Farnese, padre di Orazio. L'iscrizione, posta in alto al centro, colloca l'evento nel 1538, ma sulla base di una voluta alterazione cronologica. A quella data, infatti, fu nominato prefetto dell'Urbe il duca Ottavio, fratello maggiore di Orazio, che invece assumerà l'incarico solo nel 1547. La deliberata confusione tra le due investiture risponde con ogni probabilità all'esigenza di organizzare cronologicamente e contenutisticamente le scene delle pareti. Sulla destra il papa Farnese, vestito con i preziosi paramenti liturgici bianchi, è seduto su un trono decorato con una grande arpia dorata, mentre compie un gesto di benedizione. Ai piedi del pontefice, Orazio, inginocchiato, riceve la nomina. Il giovane rampollo di casa Farnese è riccamente abbigliato di porpora e oro, con un copricapo poggiato a terra, a evocare la sontuosa divisa del governatore. Subito dietro i due protagonisti assiste alla scena un gruppo di tre persone in cui si riconoscono, da destra a sinistra, Ottavio Farnese, ripreso di profilo da un celebre ritratto di Tiziano (Napoli, Museo di Capodimonte), Pier Luigi Farnese e, infine, vestito in nero, Eurialo Silvestri, cameriere segreto di Paolo III. Dietro Orazio, un uomo in tunica bianca, probabilmente un cerimoniere, dà le spalle all'osservatore. Affacciati al di là di una grande apertura partecipano alla scena



quattro porporati, a rappresentare il collegio cardinalizio. Insieme alla nomina di Pier Luigi, questa scena fa mostra delle investiture in cui Alessandro Farnese seniore, salito al soglio pontificio, si era impegnato per assicurare l'ascesa al potere della propria famiglia, riconoscendole una sovranità sia nella sfera temporale che in quella spirituale.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 101; Sebastiani 1741, p. 46; Balducci 1910, p. 122; Bertini 1993, p. 34; Scarola 1995, pp. 24-25; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492.

VI.3. *Matrimonio di Ottavio Farnese con Margherita d'Austria (1539)*

Epigrafe dipinta al di sopra dell'affresco, inclusa in un cartiglio mistilineo con cornice dorata a volute laterali e girali naturalistici.

OCTAVIVS · FARNESIVS · CAMERINI · DVX | MARGARITAM · CAROLI · V · IMP*eratoris* · FILIAM | PAVLO · III · PONTIFICE · MAX*imo* · AVSPICE | SIBI · DESPONDET · ANNO · SAL*vtis* · MDXXXIX

Ottavio Farnese, duca di Camerino, sposa Margherita, figlia dell'imperatore Carlo V, con la protezione del pontefice massimo Paolo III, nell'anno di grazia 1539



Sul lato sinistro della parete sud della sala dei Fasti è raffigurato il matrimonio di Ottavio Farnese, duca di Camerino, e Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V, celebrato nel novembre del 1538.

L'iscrizione correlata alla scena sposta l'evento al 1539, creando una sequenza di lettura lineare con le altre scene della sala, organizzate cronologicamente e in base al tema ma evitando sovrapposizioni temporali. Due colonne ai lati fanno da quinte allo spazio in cui avviene l'episodio. Paolo III, abbigliato con il camauro e la mozzetta, officia le nozze tra il nipote e la figlia dell'imperatore, aiutando lo scambio delle fedi e facendosi intercessore del gesto di unione. Ai lati degli sposi assistono all'evento numerosi personaggi. Sulla destra, dietro Ottavio, ci sono cinque uomini in cui si riconoscono: Pier Luigi Farnese, suo padre, il cardinale Alessandro e Ranuccio Farnese, suoi fratelli, Bernardino Della Croce, tesoriere segreto del papa, in tunica nera, e, all'estremità, forse Annibal Caro. Dal lato di Margherita d'Austria, il personaggio ritratto accanto al pontefice è Eurialo Silvestri, cameriere segreto di Paolo III, mentre il gruppo di quattro donne alle spalle della sposa è variamente identificato: tradizionalmente in esse si riconoscono in primo piano Maria e Giovanna d'Asburgo, figlie di Carlo V, e, dietro di loro, Costanza Farnese, figlia di Paolo III, e Vittoria Farnese, figlia di Pier Luigi. Dietro la colonna sinistra si vede spuntare un bambino, probabilmente don Giovanni d'Austria, anche lui figlio naturale di Carlo V. I personaggi sono atteggiati in pose che riportano alla ritrattistica ufficiale dell'epoca, e indossano ricchi abiti in broccato e damasco perfettamente aderenti al loro status



sociale. La rappresentazione nel complesso è volta a raccontare l'evento ma è soprattutto tesa all'autocelebrazione della famiglia Farnese e alla sua unione con la dinastia imperiale.

Bibliografia: Ardizio 1578, ed. 1920, p. 375; Prenner 1748, tav. XXVI; Sebastiani 1741, p. 47; Partridge 1978, p. 510; Bertini 1993, p. 43; Scarola 1995, p. 25; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492.

VI.4. *Matrimonio di Orazio Farnese con Diana di Valois (1552)*

Epigrafe dipinta al di sopra dell'affresco, inclusa in un cartiglio mistilineo con cornice dorata decorata a volute laterali e girali naturalistici.

HENRICVS · II · VALESIVS · GALLIAE · REX | HORATIO · FARNESIO · CASTRI · DVCI | DIANAM · FILIAM · IN · MATRIMONIVM | COLLOCAT · ANNO · SALVTIS · MDLII

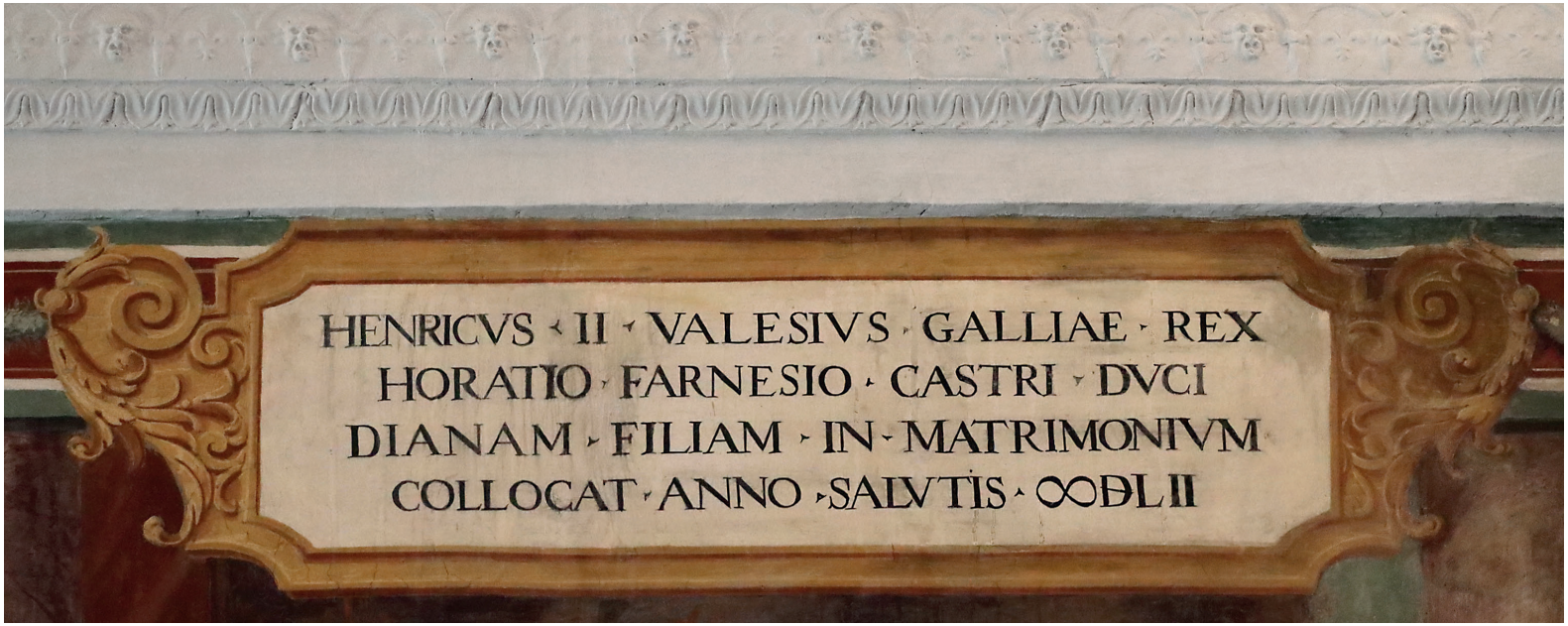
Enrico II di Valois, re di Francia, dà in moglie la figlia Diana a Orazio Farnese, duca di Castro, nell'anno di grazia 1552



Sul lato destro della parete sud della sala dei Fasti si trova l'affresco che, come indicato dall'iscrizione posta in alto, raffigura il matrimonio di Orazio Farnese, duca di Castro, e Diana di Francia, figlia naturale di Enrico II di Valois re di Francia, celebrato nel 1552.

Dietro a un colonnato in primo piano si svolge la scena, a cui partecipa un nutrito gruppo di persone. Al centro, in piedi tra i due sposi, è Enrico II, mostrato con lo sguardo rivolto verso la figlia, posizionata alla sua destra, mentre indica Orazio a cui la sta concedendo in sposa. Alle spalle di Orazio ci sono i suoi due fratelli: Alessandro, in abiti cardinalizi, e il duca Ottavio, di profilo dietro la colonna. Dietro al sovrano francese compaiono sua moglie, Caterina de' Medici, e, in posizione più defilata, sua zia e sua sorella, Margherita d'Angoulême e Margherita di Francia duchessa di Savoia. Tra le due colonne all'estremità sinistra dell'affresco sono ritratte due donne, identificate ora con due figlie di Enrico II ora con due dame di corte di Caterina de' Medici. Simmetricamente ad esse, a destra, è raffigurato il conestabile Anne de Montmorency, l'uomo barbuto, circondato probabilmente dai tre figli di Enrico che gli sono succeduti al trono: Francesco II, di cui si intravede il profilo, Enrico III, che compare dietro la colonna, e Carlo IX, raffigurato all'età di circa tredici anni.

Nell'affresco è quindi presente l'intera dinastia del sovrano francese, rappresentata secondo i canoni estetici delineati nella seconda metà del XVI secolo per i ritratti di corte. La raffigurazione è, dunque, concentrata sull'accuratezza



fisionomica e sulla rappresentazione degli elementi che definiscono il rango sociale della persona ritratta.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, pp. 100-101; Ardizio 1578, ed. 1920, p. 375; Sebastiani 1741, p. 48; Balducci 1910, p. 139; Partridge 1978, p. 510; Faldi 1981, p. 54; Bertini 1993, p. 35; Scarola 1995, p. 28; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 54.

VI.5. *Francesco I riceve a Parigi l'imperatore Carlo V accompagnato dal cardinale Farnese (1540)*

Epigrafe dipinta al di sopra dell'affresco, inclusa in un cartiglio mistilineo con cornice dorata decorata a volute laterali, girali naturalistici e mascheroni.

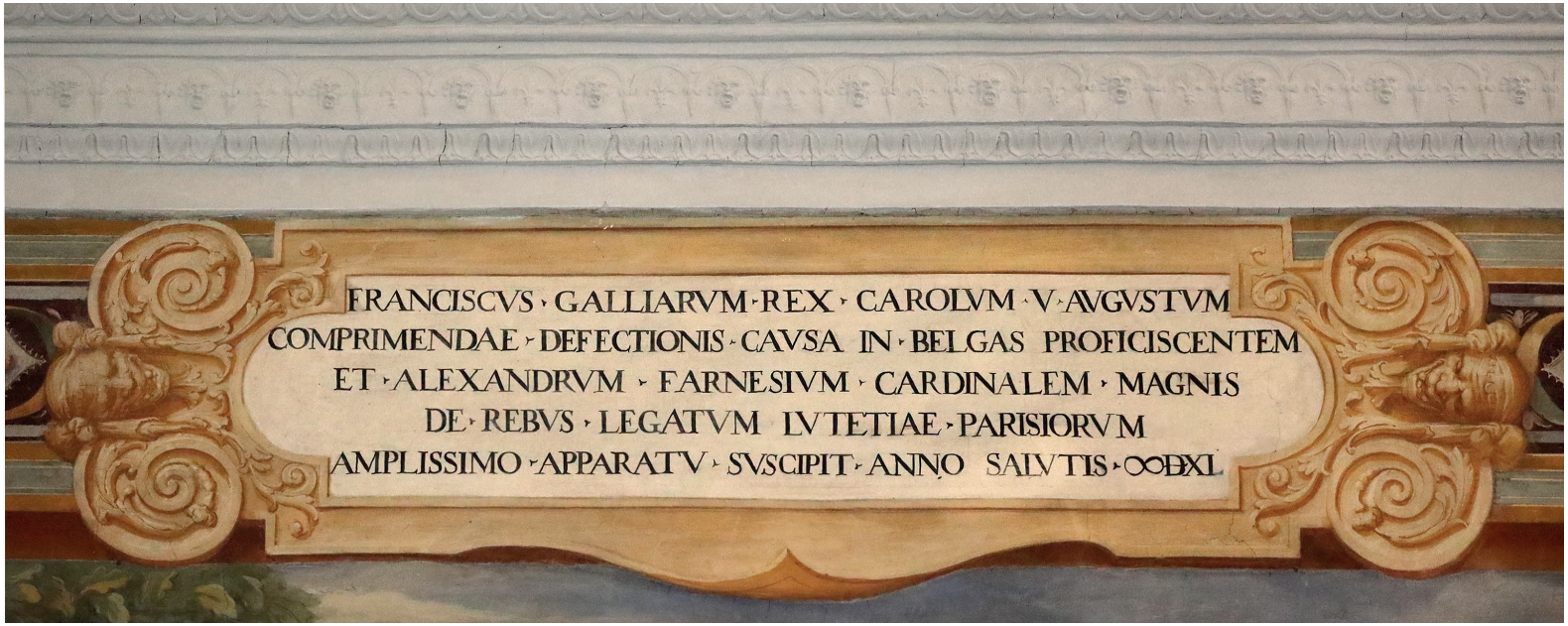
FRANCISCVS · GALLIARVM · REX · CAROLVM · V · AVGVSTVM | COMPRIMENDAE · DEFECTIONIS · CAVSA IN · BELGAS PROFICISCENTEM | ET · ALEXANDRVM · FARNESIVM · CARDINALEM · MAGNIS | DE · REBVS · LEGATVM LVTETIAE · PARISIORVM | AMPLISSIMO · APPARATV · SVSCIPIT · ANNO SALVTIS · MDXL

Francesco re di Francia accoglie a Lutezia [scil. *Parigi*] *con grandissimo sfarzo l'augusto Carlo V, in viaggio verso il Belgio per reprimere una ribellione, e il cardinale Alessandro Farnese in qualità di legato degli affari pubblici, nell'anno di grazia 1540*



Sulla destra della parete ovest della sala dei Fasti, di fronte alle finestre, si trova la scena in cui Francesco I re di Francia accoglie l'imperatore Carlo V e Alessandro Farnese a Parigi.

L'iscrizione, posta in alto al centro della scena, spiega come l'imperatore si stesse dirigendo verso le Fiandre, dove si apprestava a sedare una rivolta. All'incontro tra i due sovrani partecipa il cardinale Alessandro Farnese in qualità di legato pontificio. La scena si svolge presso le mura d'accesso della città, nelle quali si apre una porta sormontata dallo stemma dei Valois. Sotto il baldacchino, decorato con le armi di Francia, dell'Impero e dei Farnese, sono ritratti: al centro Francesco I a cavallo, accompagnato dai figli, Carlo e il futuro re Enrico II (tra di loro il cardinale Luigi di Guisa); all'estrema sinistra, accanto all'ultimo palo del baldacchino, Pietro Strozzi, comandante delle truppe francesi in Italia; a destra, a seguire il sovrano francese, l'imperatore Carlo V, vestito di nero, e il cardinale Alessandro Farnese, abbigliato con il galero e in sella a una mula; accanto al cardinale, Anne de Montmorency, conestabile di Francia, che regge una spada, e il vescovo di Parigi, cardinale Jean du Bellay, che sostiene la croce processionale. Il baldacchino è sorretto da tre paggi abbigliati con la livrea imperiale in cui sono riconoscibili i ritratti della famiglia Zuccari: in primo piano, Federico sulla sinistra e Taddeo sulla destra; in secondo piano probabilmente il loro cugino Antenore Ridolfi, anche lui pittore a Caprarola. Alle spalle del gruppo dei dignitari si accalca un grande esercito. Sulla destra in primo piano, a



guidare il corteo trionfale, c'è un guerriero a cavallo, ispirato probabilmente al modello di una moneta romana.

L'affresco esalta Alessandro che, da rappresentante della Chiesa, si fa promotore di dialogo e custode della pace tra le due potenze cristiane.

Bibliografia: Prenner 1748, tav. XVII; Sebastiani 1741, p. 49; Partridge 1978, pp. 513-514; Bertini 1993, p. 34; Scarola 1995, p. 25; Klieman, Rohlmann 2004, p. 494; González Tornel 2013, p. 229.

VI.6. *Alessandro Farnese incontra Carlo V a Worms (1544)*

Epigrafe dipinta al di sopra dell'affresco, inclusa in un cartiglio mistilineo con cornice dorata decorata a volute laterali, girali naturalistici e mascheroni.

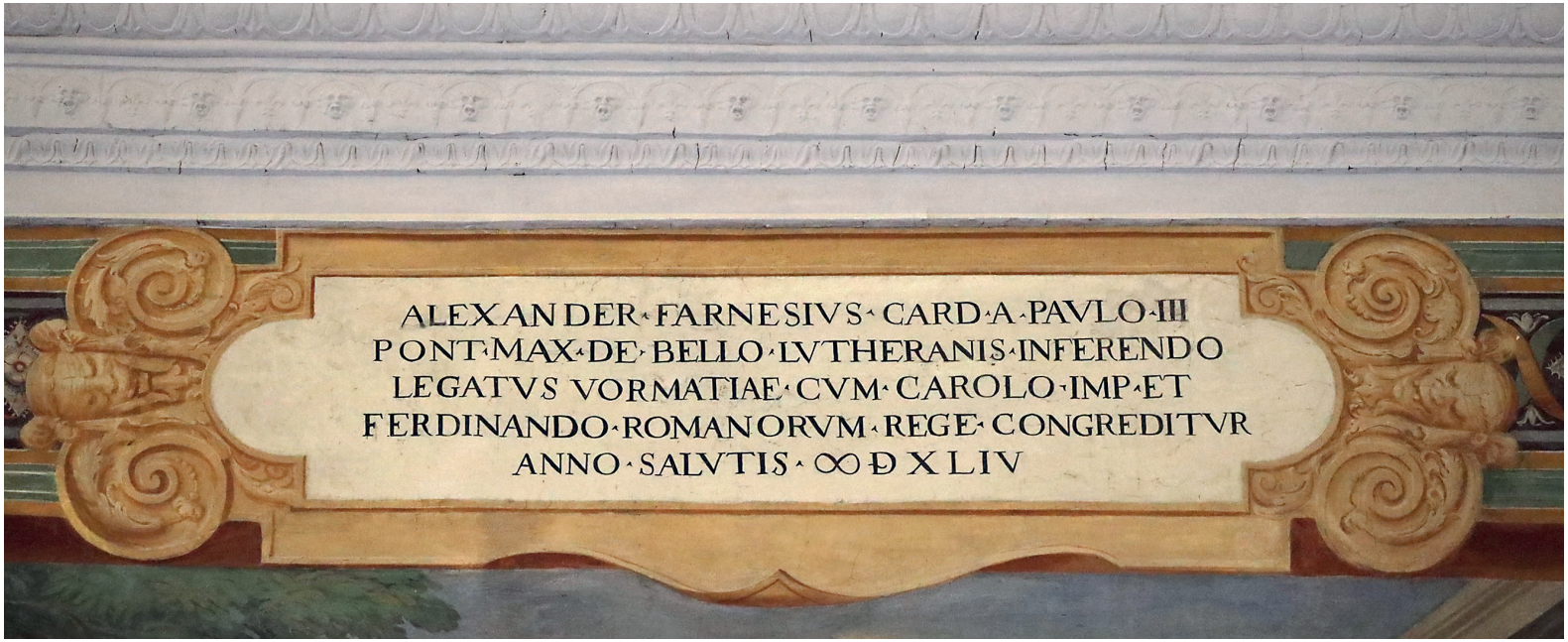
ALEXANDER · FARNESIVS · CARD*inalis* · A · PAVLO · III | PONT*ifice* · MAX*imo* · DE · BELLO · LVTHERANIS · INFERENDO | LEGATVS VORMATIAE · CVM · CAROLO · IMP*eratore* · ET | FERDINANDO · ROMANORVM · REGE · CONGREDITVR | ANNO · SALVTIS · MDXLIV

Il cardinale Alessandro Farnese, scelto dal pontefice massimo Paolo III per muovere guerra ai luterani, incontra a Worms l'imperatore Carlo e Ferdinando, re dei Romani, nell'anno di grazia 1544



Sulla sinistra della parete est della sala dei Fasti, tra le finestre, è raffigurato l'incontro avvenuto a Worms nel 1544 tra il cardinale Alessandro Farnese e l'imperatore Carlo V, a cui partecipa anche Ferdinando I, re dei Romani.

L'iscrizione soprastante chiarisce che il cardinale era stato inviato nella città tedesca in qualità di legato da Paolo III, per decidere insieme all'imperatore in merito alla guerra contro i luterani. La scena precede cronologicamente quella affrescata sulla parete opposta, dove si vede l'esercito cristiano muovere contro i principi luterani nel 1546. Sulla sinistra ci sono Carlo V, abbigliato di nero e con la catena del Toson d'oro, e Ferdinando I, futuro imperatore, riccamente vestito come d'uso per la carica che ricopre. Tra di loro compare Massimiliano II, figlio di Ferdinando, che gli succederà al trono nel 1564. I sovrani sono raffigurati a cavallo davanti alle porte della città, che riconosciamo essere tedesca dalle effigi che campeggiano sull'arco di accesso: lo stemma con l'aquila bicefala dell'Impero e lo scudo con la banda bianca della casa d'Austria. A loro si avvicina da destra il cardinale Alessandro Farnese, vestito con un mantello porpora, in sella a una mula. Gli animali che portano le alte cariche tengono una zampa alzata, in un gesto di regalità ripreso da modelli antichi e diventato un topos già nel Rinascimento. Gli altri personaggi non sono identificabili con certezza: nei due dalla lunga barba all'estrema sinistra sono stati recentemente riconosciuti i ritratti di Annibal Caro e del medico di corte Giovanni Papini (Giffi 2026). Rimane senza nome anche il familiare in livrea farnesiana, che qui guida la mula del cardinale e nella scena della parete di fronte si affaccia tra gli alberi alle porte di Parigi.



Intorno ai personaggi principali è ritratta una moltitudine di altre persone, alle spalle delle quali si vede la città e, in lontananza, il paesaggio. Nel complesso l'affresco celebra la figura diplomatica di Alessandro, presentato come protagonista indiscusso della scena e citato per primo dall'iscrizione.

Bibliografia: Ardizio 1578, ed. 1920, p. 374; Prenner 1748, tav. XVIII; Sebastiani 1741, p. 51; Trasmondo Frangipane 1869, p. 54; Balducci 1910, p. 130; Partridge 1978, p. 517; Bertini 1993, p. 35; Scarola 1995, p. 26; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492.

VI.7. *Le truppe pontificie partecipano alla guerra contro i luterani (1546)*

Epigrafe dipinta al di sopra dell'affresco, inclusa in un cartiglio mistilineo con cornice dorata decorata a volute laterali, girali naturalistici e mascheroni.

PAVLVS · IIII · PONTIFEX · MAXIMVS · CAROLO · V · IMP*eratore* · | CONTRA · LVTHERANOS · BELLVM · GERENTI | ALEXANDRO · FARNESIO · CARDINALE · LEGATO · ET | OCTAVIO · EIVS · FRATRE · PARMAE · ET · PLACENTIAE · PRINCIPE | COPIARVM DVCE · MAGNA · ITALORVM · AVXILLA · MITTIT | ANNO · SALVTIS · MDXLVI

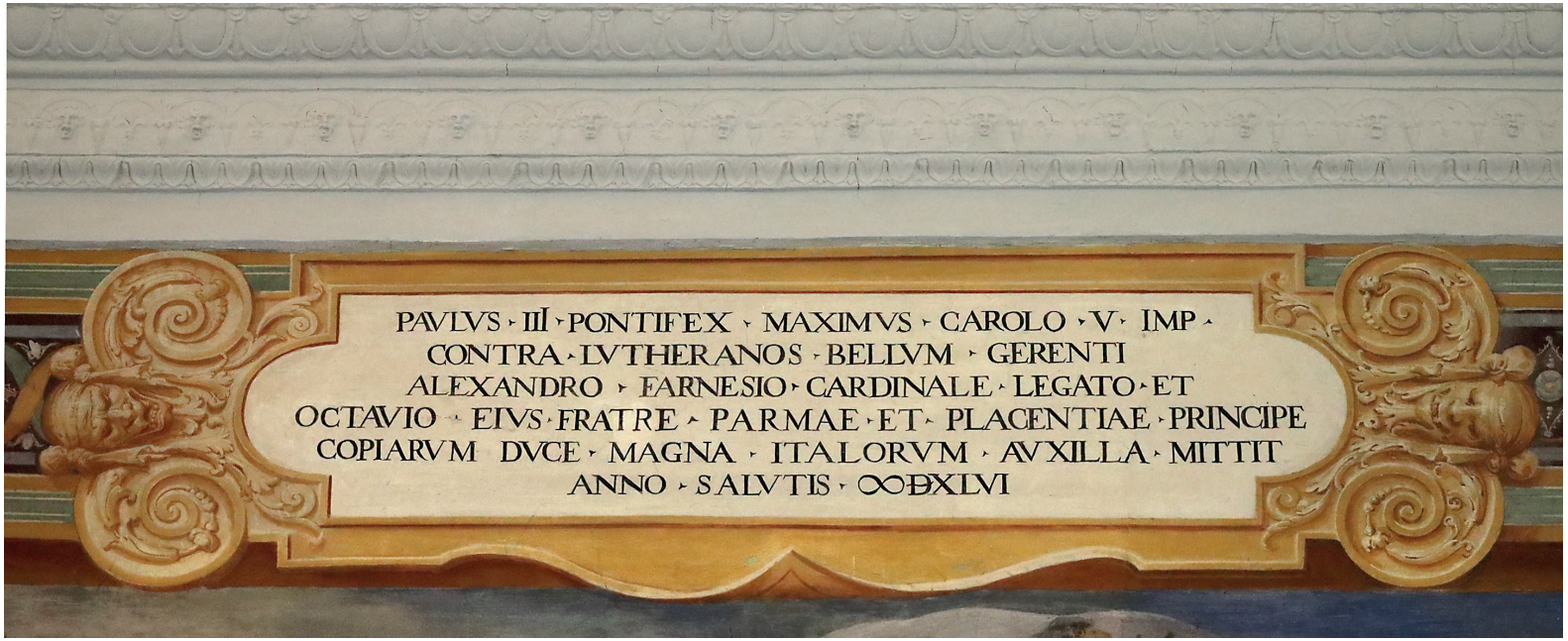
Paolo III pontefice massimo, insieme con Carlo V imperatore, incaricando di dirigere la guerra contro i luterani come capo dell'esercito Alessandro Farnese, cardinale legato, e suo fratello Ottavio, principe di Parma e Piacenza, manda grandi aiuti di truppe italiane, nell'anno di grazia 1546

3. CARDINALE] *cardinali* Prenner 1748 5. AVXILLA] *auxilia* Prenner 1748



Sul lato sinistro della parete lunga della sala, di fronte alle finestre, un grande esercito si muove verso lo spettatore.

L'iscrizione, posta in alto al centro, svela che si tratta delle truppe inviate da papa Paolo III in aiuto all'imperatore Carlo V che si apprestava a muovere guerra contro i luterani, nel 1546. A guidare l'esercito, al centro, si trova lo stesso Carlo V in abiti militari e a cavallo. Alla sua sinistra, leggermente defilato, troviamo il fratello Ferdinando I, mentre alla sua destra il figlio di quest'ultimo, Massimiliano II. Al di sopra delle teste dell'intera dinastia imperiale riunita sventolano lo stendardo della casa d'Austria e quello imperiale. Sulla sinistra, in abiti cardinalizi e a cavallo, è raffigurato Alessandro Farnese iuniore, nipote e legato pontificio di Paolo III presso l'imperatore. Sopra di lui svetta lo stendardo porpora dello Stato Pontificio. Speculare rispetto al cardinale è il fratello Ottavio Farnese, comandante delle truppe pontificie, il cui stemma è raffigurato sullo stendardo giallo. I cavalli dei protagonisti sono atteggiati in movenze da parata ufficiale, con la peculiare zampa alzata, ripresa da modelli antichi. Allo stesso modo, il corteo è accompagnato da due uomini abbigliati come i soldati dell'antica Roma, a mostrare lo spiccato interesse per l'antico e, simbolicamente, la continuità tra l'impero romano e la Chiesa cattolica. Le teste di alcuni personaggi sono rimaste allo stato preparatorio. Per la realizzazione dei volti, infatti, Taddeo Zuccari si serviva di ritratti che, in questo caso, probabilmente non sono giunti in tempo.



A suggerire che si tratta di una guerra il pittore inserisce, dietro la folta colonna di uomini, un campo militare dove sembra che stia avvenendo uno scontro tra due eserciti. Ancora più evidenti sono gli strumenti di artiglieria, posti quasi come una natura morta in primo piano sulla parte destra del dipinto, a sottintendere il secolare impegno militare della famiglia a protezione della Chiesa romana.

Bibliografia: Ardizio 1578, ed. 1920, p. 375; Prenner 1748, tav. XIX; Sebastiani 1741, p. 50; Partridge 1978, p. 519; Scarola 1995, pp. 11-36, in part. p. 27; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492.

VI.8. *Giulio III restituisce Parma a Ottavio Farnese (1550)*

Epigrafe dipinta al di sopra dell'affresco, inclusa in un cartiglio mistilineo con cornice dorata decorata a volute laterali, girali naturalistici e mascheroni. Vasari (1568, ed. 2017-2021, V, p. 703) riporta una diversa epigrafe a corredo dell'affresco: «Iulius III P[ontifex] M[aximus] Alexandro Farnesio auctore, Octavio Farnesio eius fratri Parmam ammissam restituit. Anno salutis 1550» (*Giulio III, pontefice massimo su iniziativa di Alessandro Farnese, restituisce Parma a Ottavio Farnese, suo fratello, che l'aveva perduta*).

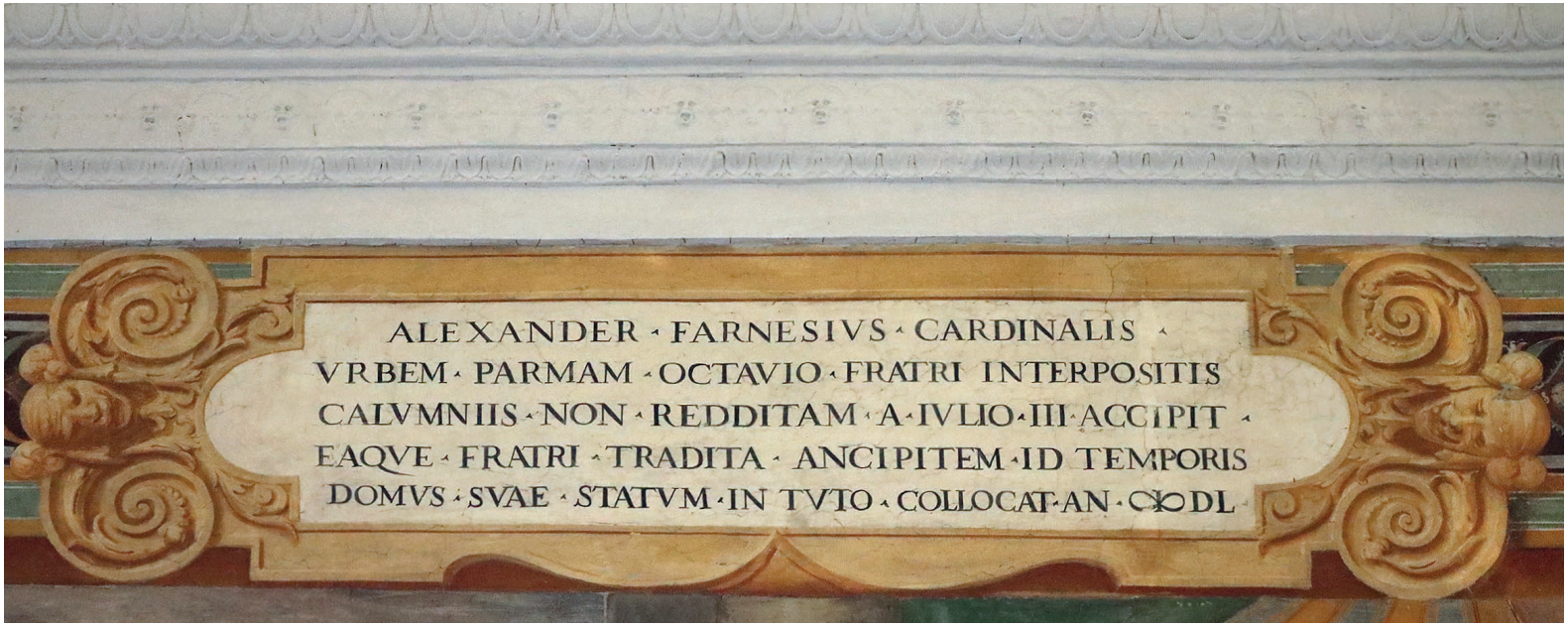
ALEXANDER · FARNESIVS · CARDINALIS · | VRBEM · PARMAM · OCTAVIO · FRATRI INTERPOSITIS | CALVMNIIS · NON · REDDITAM · A · IVLIO · III · ACCIPIT · | EAQVE · FRATRI · TRADITA · ANCIPITEM · ID TEMPORIS | DOMVS · SVAE · STATVM · IN TVTO · COLLOCAT · ANno · MDL

Il cardinale Alessandro Farnese riceve da Giulio III la città di Parma, negata al fratello Ottavio per interposte calunnie, e, consegnatala al fratello, mette al sicuro lo stato della sua famiglia tanto incerto in quel tempo, nell'anno 1550



Appena entrati nella sala dei Fasti dalla cappella, sulla destra, vi è la scena che mostra Giulio III nell'atto di restituire a Ottavio Farnese la città di Parma, che lo stesso Paolo III, creatore del ducato farnesiano, aveva reincorporato nello Stato della Chiesa per motivi politici.

L'interpretazione della narrazione è orientata dall'epigrafe posta in alto, che non pone l'accento sull'evento in sé, ma sulla mediazione attuata dal cardinale Alessandro nei confronti di Giulio III, da lui sostenuto in conclave ed eletto proprio grazie ai suoi favori, come sottolineava la prima versione dell'epigrafe stessa riportata da Vasari. La scena si svolge dietro una balaustra marmorea decorata con motivi antichizzanti. L'interesse per l'antico è esibito anche nei due vasi e nei piedistalli che li sorreggono, posizionati sulle due estremità dell'affresco, decorati con arpie e altri elementi vegetali e animali. Il pontefice, abbigliato con il piviale e il triregno, è seduto su un trono sormontato dallo stemma – Ciocchi del Monte – bianco con una banda rossa, decorato con i tre monti e le corone d'alloro dorate. Le stesse armi ornano il baldacchino che copre il papa. Di fronte a lui è il duca Ottavio, che sta ricevendo dalle mani del cardinale Alessandro il modello della città di Parma. Sulla figura di Alessandro e sul gesto che compie nei confronti del fratello è centrata tutta la composizione prospettica della scena, rendendo il cardinale il fulcro figurativo dell'episodio. Dietro Ottavio si trova il figlio, il principe Alessandro Farnese, il cui ritratto è basato su un dipinto di Sofonisba Anguissola (Dublin, National Gallery of Ireland). Alla scena assistono



numerosi personaggi la cui identificazione non è ancora chiara: si riconoscono certamente, all'interno del gruppo di cardinali sulla sinistra, Ippolito d'Este, di profilo, e Rodolfo Pio da Carpi, dalla lunga barba bianca.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 52; Prenner 1748, tav. XX; Trasmondo Frangipane 1869, p. 56; Balducci 1910, p. 148; Partridge 1978, p. 519; Scarola 1995, p. 27; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492.

VI.a. *Ritratto di Enrico II di Valois re di Francia*

Epigrafe dipinta sotto l'affresco, inclusa in una cornice rettangolare dorata, a sua volta inserita in un cartiglio mistilineo decorato con volute laterali a ricciolo in finto mosaico verde.

HENRICO FRANCORVM | REGI MAXIMO | FAMILIAE FARNESIAE | CONSERVATORI | [fregio]

A Enrico, re dei Franchi, il più grande protettore della famiglia Farnese



Al centro della parete nord della sala dei Fasti è affrescato il ritratto, posto in una finta cornice ovale, di Enrico II di Valois re di Francia, corredato da un'epigrafe sottostante che ne rivela l'identità. Il sovrano è ripreso di tre quarti, vestito con abito e mantello nero decorati da filamenti dorati. La posa quanto l'abbigliamento citano un dipinto di François Clouet. Al collo porta una ricca collana con la medaglia dell'ordine cavalleresco di San Michele, a capo del quale era lo stesso sovrano. Il ritratto corrisponde simmetricamente, sulla parete opposta, a quello di Filippo II re di Spagna.

La presenza dei due sovrani, che per decenni si erano scontrati in guerra, ostenta gli stretti legami che la famiglia Farnese, attraverso le abili politiche diplomatiche e matrimoniali (dipinte sulle pareti), aveva tessuto con i due casati più potenti d'Europa.

L'effige di Enrico II va inserita nel contesto della guerra di Parma, scoppiata nel 1551 tra i Farnese, appoggiati dalla Francia, e il papato di Giulio III, appoggiato da Carlo V. L'epigrafe descrive infatti il sovrano come «protettore della famiglia Farnese», riferendosi al trattato firmato il 27 maggio del 1551 tra Ottavio Farnese ed Enrico II, in cui il re s'impegnava a sostenere Ottavio e la famiglia.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 101; Ardizio 1578, ed. 1920, p. 373; Braun 1598, c. 61*v*; Roisecco 1745, p. 638; Prenner 1748, tav. XVII; Sebastiani 1791, p. 36; Balducci 1910, p. 139; Faldi 1981, p. 54; Picca 1997, p. 71; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492.


HENRICO FRANCORVM
REGI MAXIMO
FAMILIAE FARNESIAE
CONSER VATORI

VI.b. *Filippo II di Spagna*

Epigrafe dipinta sotto l'affresco, inclusa in una cornice rettangolare dorata, a sua volta inserita in un cartiglio mistilineo decorato con volute laterali a ricciolo in finto mosaico verde.

PHILIPPO · HISPANIARVM | REGI · MAXIMO · | OB · EXIMIA · IN · DOMVM | FARNESIAM · MERITA · | [fregio]

A Filippo, re delle Spagne, per i meriti straordinari verso la casa Farnese



Collocato sopra la porta che dà accesso alla cappella, al centro della parete sud, troviamo il ritratto di Filippo II re di Spagna. Il sovrano è posto in una finta cornice ovale ed è mostrato nella sua posa ufficiale. Indossa un abito nero simile a quello con cui lo ritroviamo ritratto in un dipinto attribuito alla scuola di Tiziano (Madrid, Museo del Prado). Al collo porta la collana dell'Ordine del Toson d'oro, di cui era il gran maestro. L'epigrafe sottostante spiega che il ritratto è una dedica al re per lo straordinario sostegno fornito alla famiglia Farnese.

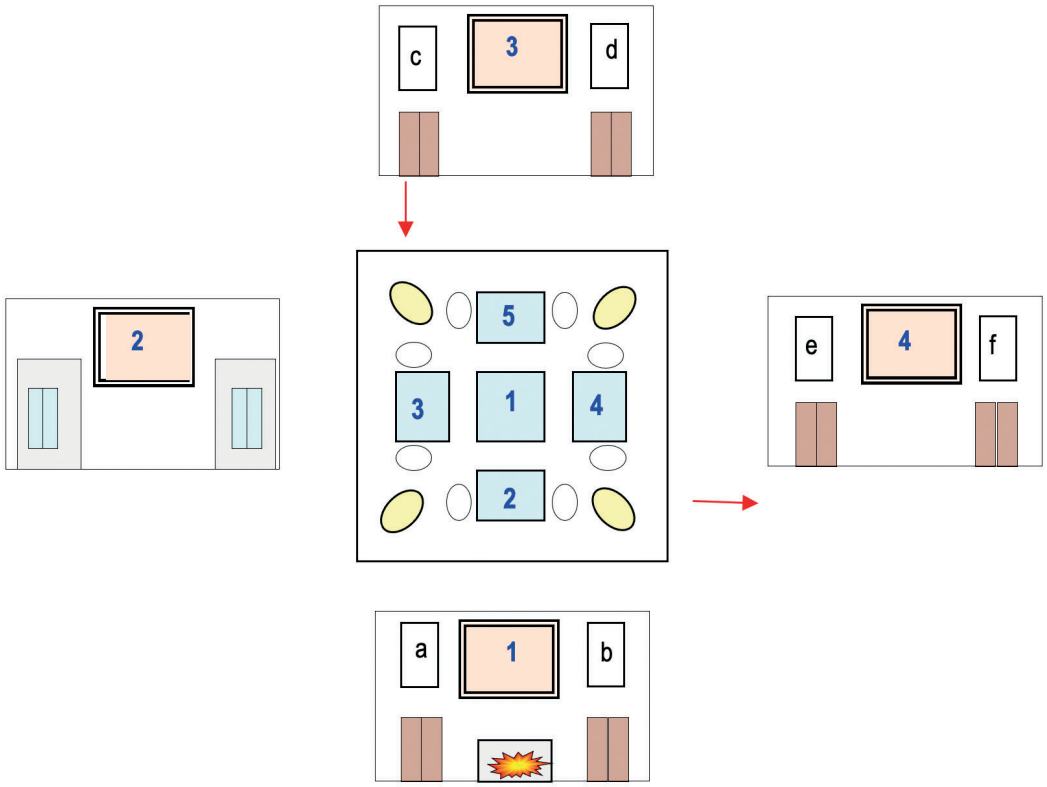
In effetti, i Farnese avevano ottenuto importanti riconoscimenti dalla Spagna, non ultima la restituzione della città di Piacenza nel 1556. I due ritratti, questo e quello sulla parete opposta con Enrico II di Francia, vanno collocati nel complesso sistema narrativo e semantico della sala, in cui hanno il compito di esibire i rapporti che i Farnese intrattenevano con le due grandi potenze – costruiti anche grazie a un'accorta politica matrimoniale – e, nello stesso tempo, di presentare la famiglia come pacificatrice tra le due grandi dinastie europee, tra loro in guerra.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 100; Ardizio 1578, ed. 1920, p. 373; Roisecco 1745, p. 638; Prenner 1748, tav. VI; Sebastiani 1791, pp. 36-37; Trasmondo Frangipane 1869, p. 44; Faldi 1981, p. 163; Balducci 1910, p. 139; Bertini 1993, p. 36; Acidini Luchinat 1998, I, p. 188; Kliemann, Rohlmann 2004, p. 492; Sogliani 2017, p. 109.


PHILIPPO · HI SPANIARVM
R EGI · MAXIMO ·
OB · EXIMIA · IN · DOMVM
FARNE SIAM · MERITA ·

VII. Anticamera del Concilio

Taddeo Zuccari e aiuti, 1561-1563



VOLTA

1. Incoronazione di Paolo III (1534)
2. Benedizione della flotta imperiale che salpa per Tunisi (1535)
3. Scomunica di Enrico VIII (1536)
4. Paolo III promuove la Lega santa (1538)
5. Sottomissione di Perugia (1540)

stemmi farnesiani

imprese farnesiane

PARETI

1. Omaggio di Carlo V (1535)
2. Paolo III nomina alcuni cardinali
3. Tregua di Nizza (1538)
4. Apertura del Concilio di Trento (1546)

Virtù fiorite durante il pontificato di Paolo III:

- **a.** Abbondanza
- **b.** Allegrezza (*Hilaritas*)
- **c.** Sicurezza
- **d.** Pace
- **e.** Religione
- **f.** Giustizia

L'anticamera del Concilio è l'ultima sala pubblica dell'appartamento estivo. Essa segue il salone di rappresentanza (la sala dei Fasti Farnesiani) e precede le camere private; fungeva così da filtro per coloro che dovevano essere ammessi nelle stanze più intime del cardinale. Il nome con cui è conosciuta rimanda da una parte a questa sua funzione e dall'altra a una delle scene dipinte al suo interno che ha come soggetto il Concilio di Trento, indetto da Paolo III.

La decorazione della sala è interamente dedicata al papa Farnese e prosegue l'esaltazione dinastica iniziata nell'ambiente precedente attraverso un programma iconografico elaborato dallo stesso Onofrio Panvinio fin dal 1561 – contestualmente a quello del salone – con il contributo di Annibal Caro e Fulvio Orsini. La realizzazione degli affreschi, eseguiti da Taddeo Zuccari e dagli aiutanti della sua bottega, deve collocarsi negli anni immediatamente successivi, entro il 1563.

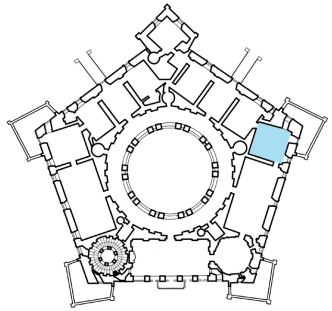
L'esaltazione di Paolo III si svolge per mezzo di nove riquadri che descrivono gli episodi salienti del suo pontificato (1534-1549), accompagnati da iscrizioni e distribuiti tra la volta e le pareti.

La volta, probabilmente scompartita da Antenore Ridolfi, presenta un ricchissimo ornato di stucchi e pittura. Ai quattro angoli compaiono alternati i due stemmi di casa Farnese, quello medievale seminato e l'evoluzione più recente con sei gigli ordinati in numero decrescente. Ad affiancare i riquadri principali figurano invece otto immagini simboliche, realizzate a mo' di cammei in stucco bianco su fondo blu; accanto alle classiche imprese farnesiane, tratte dal repertorio che caratterizza l'intera decorazione del palazzo, compare qui anche l'immagine di un capricorno, forse in omaggio a Cosimo de' Medici, che aveva dato rifugio al cardinale Alessandro durante un momento di disgrazia nei confronti di Giulio III. Al centro della volta spicca il riquadro con l'incoronazione del papa Farnese e l'avvio del suo pontificato, mentre le quattro scene laterali illustrano Paolo III nell'atto di adoperarsi per rinsaldare l'autorità della Chiesa di Roma, ora intervenendo nella lotta contro i turchi, ora scomunicando Enrico VIII o domando i rivoltosi di Perugia.

Sulle pareti, due coppie di scene opposte frontalmente descrivono ancora il papa nell'esercizio del potere, spirituale (*Apertura del Concilio di Trento* e *Paolo III nomina alcuni cardinali*) e temporale (*Tregua di Nizza* e *Omaggio di Carlo V*). Come quelle dipinte sulla volta, queste scene presentano un'impostazione tipicamente manierista, con una moltitudine di personaggi a incorniciare il fulcro dell'evento. Ai lati dei tre riquadri affrescati sulle pareti senza finestre campeggiano sei personificazioni, ritratte con grande evidenza plastica all'interno di finte nicchie. Sono le virtù fiorite al tempo di Paolo III, ideate dai consiglieri di casa Farnese sulla base delle iconografie utilizzate sulle antiche monete romane collezionate dal cardinale. Esse sono inserite nel sistema decorativo con la massima chiarezza espositiva, esaltando le qualità positive del pontefice ma senza mescolarsi alla narrazione dei fatti storici.

La rigida organizzazione delle scene per quadri riportati viene attenuata, sulle pareti, dalle illusionistiche colonne d'angolo con basi e capitelli corinzi, disegnate e dipinte dal Vignola.

Bibliografia: Robertson 1992, pp. 100-101; Acidini Luchinat 1998-1999, I, pp. 193-204; Mascilli Migliorini 2020, pp. 60-61.



VOLTA - VII.1. *Incoronazione di Paolo III (1534)*

Epigrafe dipinta e inserita al centro della volta, all'interno di quattro cartigli mistilinei con cornice dorata e volute laterali fogliate; i quattro cartigli sono disposti lungo ciascun lato dell'affresco.

PAVLVS · III | FARNESIVS | PONTIF*ex* · MAXIM*vs* | | DEO · ET | HOMINIBVS | APPRO- BANTIBVS | | SACRA · TIARA | SOLENNI · RITV | CORONATVR | | ANNO · SALVTIS | MDXXXIV | III · NON*as* · NOVEMB*ris*

Paolo III Farnese, pontefice massimo, è incoronato, con il favore di Dio e degli uomini, con la sacra tiara con rito solenne il 3 novembre, nell'anno di grazia 1534

5. APPROBANTIBVS] *adprobantibus* Trasmondo Frangipane 1869 6. TIARA] *thiara* Vasari 1568 7. SOLENNI] *solemni* Vasari 1568, Trasmondo Frangipane 1869



La scena centrale della volta raffigura un momento chiave nella storia della famiglia Farnese: l'ascesa al soglio pontificio di papa Paolo III, al secolo Alessandro.

Come si legge nell'iscrizione, il Farnese fu eletto nel 1534, quando aveva già sessantasei anni; ciò nonostante il suo fu un pontificato longevo (1534-1549). Il riquadro ha come centro prospettico il nuovo papa, collocato in posizione rialzata tra due ali di astanti. Il vecchio Paolo III, dai lunghi capelli e barba bianca, appare avvolto da un mantello oro e blu, i colori della famiglia Farnese, mentre è in attesa, con le mani giunte, della tiara che il cardinale alla sua sinistra sta per imporgli sul capo. Alle sue spalle, un altro cardinale sorregge la mitra che ha appena dismesso, mentre davanti a lui un diacono sostiene il libro delle Sacre Scritture. I dodici religiosi che partecipano al rito sacro sono sopraelevati su un podio con quattro gradini che li separano, idealmente e spazialmente, dal resto degli spettatori. Al di sotto del podio, numerosi personaggi affollano la scena. Squillano le trombe mentre donne, bambini e soldati in groppa a eleganti cavalli assistono all'incoronazione. Il condottiero in armatura, in sella al cavallo bianco in primo piano, tiene vicino a sé il vessillo papale. La scena si svolge in un interno: a suggerirlo il baldacchino sopra il podio e le imponenti colonne marmoree.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 102; Sebastiani 1741, p. 52; Cancellieri 1802, p. 92; Trasmondo Frangipane 1869, p. 69; Balducci 1910, p. 97; Faldi 1981, p. 54; Marini 1996, p. 47; Jong 2013, p. 117.


PAVLVS·III
FARNESIVS
PONTIF·MAXIM


DEO·ET
HOMINIBVS
APPROBANTIBVS


SACRA·TIARA
SOLENNI·RITV
CORONATVR


ANNO·SALVTIS
IↃXXXIV
III·NON·NOVEMB

VII.2. *Benedizione della flotta imperiale che salpa per Tunisi (1535)*

Epigrafe dipinta, inserita in un riquadro in stucco dalla cornice verde; il riquadro è a sua volta incluso in un cartiglio mistilineo.

PAVLVS · III · PONTIFEX MAXIMUS | CAROLVM · V · IMPERATOREM | AD · OPPVGNANDVM · TVNETEM | IN · AFRICAM · NAVIGANTEM | FAVSTIS · PRECIBVS · PROSEQVITVR | ANno · SALvtis · MDXXXV

Paolo III, pontefice massimo, accompagna con preghiere di buon auspicio l'imperatore Carlo V che salpa verso l'Africa per assalire Tunisi, nell'anno di grazia 1535



Subito sotto la scena dell'incoronazione si vede Paolo III che benedice la flotta imperiale in partenza verso Tunisi.

Come si legge anche nell'iscrizione, l'evento raffigurato si data al 1535. L'anno precedente, Barbarossa (Khair ad-dīn), ammiraglio della flotta ottomana, dopo aver guidato una devastante spedizione sulle coste tirreniche della penisola italiana, allora territorio dell'Impero, aveva posto sotto assedio anche Tunisi, particolarmente vicina ai possedimenti della Corona spagnola in Sicilia; di conseguenza, l'imperatore Carlo V aveva deciso di reagire con forza, volendosi difendere anche dall'alleanza antispagnola stipulata tra il sultano ottomano Solimano e il re di Francia Francesco I.

Nella raffigurazione di Caprarola, Carlo si accinge appunto a partire con il favore di Paolo III. Sotto un piccolo portico rialzato, sorretto da colonne marmoree e riccamente decorato con stoffe colorate, il papa appare seduto, con la tunica bianca e la mozzetta rossa. I cinque cardinali alle sue spalle indossano la stessa mozzetta con la berretta cardinalizia sul capo. Al di sotto della loggetta, una guardia del pontefice, vestita con i colori della famiglia Farnese, giallo e azzurro, rivolge lo sguardo all'osservatore. Le numerose navi schierate nel porto sono pronte per la partenza. Sull'albero della prima galea, al centro della scena, sventola il vessillo papale, mentre in lontananza si scorge la bandiera imperiale con l'aquila, subito sotto le architetture da cui altri personaggi assistono alla partenza. A far parte della ingente flotta voluta dall'imperatore ci sono numerose imbarcazioni genovesi, comandate dall'ammiraglio Andrea Doria e decorate con i colori della Repubblica: bianco e rosso.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 53; Prenner 1748, tav. III; Trasmondo Frangipane 1869, pp. 69-70; Balducci 1910, p. 100; Acidini Luchinat 1998-1999, I, p. 223; Jong 2013, p. 117.


PAVLVS·III·PONTIFEX·MAXIMVS
CAROLVM·V·IMPERATOREM
AD·OPPVGNANDVM·TVNETEM
IN·AFRICAM·NAVIGANTEM
FAVSTIS·PRECIBVS·PROSEQVITVR
AN·SAL·CIↃ·ƉXXXV

VII.3. *Scomunica di Enrico VIII (1536)*

Epigrafe dipinta, inserita in un cartiglio mistilineo in stucco con decorazioni a volute e mascheroni sui lati brevi; il cartiglio è a sua volta incluso in un riquadro a fondo verde.

HENRICO VIII · ANCLIAE · R*egi* | DEPRAVATAE · RELIGIONIS | CRIMINE · DAMNATO | DE · COLLEGII · SENTENTIA | IVS · REGIVM · ADIMIT | AN*no* · SAL*vtis* · MDXXXVI

[scil. *Paolo III*] *priva del potere regio Enrico VIII re d'Inghilterra, condannato per il reato di corruzione religiosa per sentenza del Collegio, nell'anno di grazia 1536*

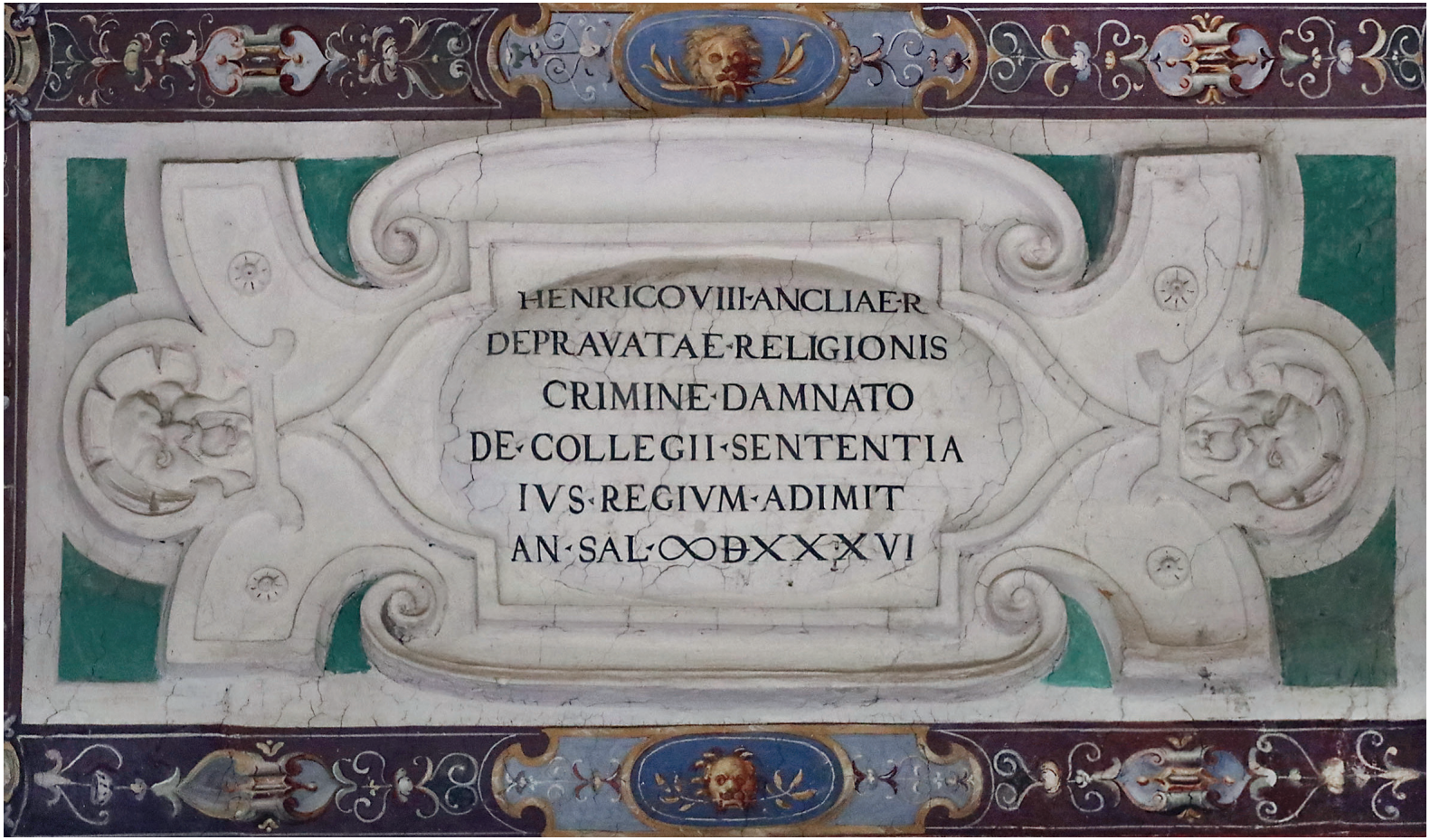


Affacciato a una balconata tra due eleganti colonne marmoree è raffigurato papa Paolo III che, con la bolla in mano, proclama la scomunica di Enrico VIII per aver commesso il reato di corruzione religiosa.

L'evento è datato dall'iscrizione al 1536 pur essendo avvenuto nel 1538. Il re d'Inghilterra, accompagnato da due ambasciatori, è inginocchiato al di sotto della balconata. Ad assistere alla scena ci sono sette cardinali intorno al pontefice e, nel prato sottostante, altri tre personaggi in atteggiamento deferente. All'estrema destra, in posizione sopraelevata, è raffigurato un uomo in piedi, mentre alle sue spalle si vede spuntare un bel ritratto di donna. Al centro della scena è posta, come fuga prospettica, una riproduzione del tempietto realizzato da Donato Bramante nel cortile della chiesa di San Pietro in Montorio a Roma. Nel paesaggio in secondo piano a sinistra si scorge, in lontananza e al di là del fiume, una scena di battaglia, con un gruppo di figure in piedi da cui svettano numerose lance, mentre altre giacciono insanguinate a terra.

Si tratta, probabilmente, di un'allusione alle numerose rivolte scoppiate in Inghilterra proprio nel 1536, a seguito delle prime soppressioni di monasteri e abbazie, che provocarono violente reazioni nel popolo dei fedeli.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 54; Prenner 1748, tav. VII; Trasmondo Frangipane 1869, p. 71; Balducci 1910, p. 102; Harprath 1978, p. 33; Acidini Luchinat 1998-1999, I, p. 223; *La raccolta di stampe Angelo Davoli* 2008, p. 379; Jong 2013, p. 117.


HENRICO VIII ANCLIAE R
DEPRAVATAE RELIGIONIS
CRIMINE DAMNATO
DE COLLEGII SENTENTIA
IVS REGIVM ADIMIT
AN SAL ∞ƆXXXVI

VII.4. *Paolo III promuove la Lega santa (1538)*

Epigrafe dipinta, inserita in un cartiglio mistilineo in stucco con decorazioni a volute e mascheroni sui lati brevi; il cartiglio è a sua volta incluso in un riquadro a fondo verde.

CAROLVM · IMP*eratorem* · ET | VENETOS · VT · TVRCAS | COMMVNI · SECVM · CLASSE | PERSEQUANTVR · CONSILIIS · ET | AVCTORITATE · PERMOVET | AN*no* · SAL*utis* · MDXXXVIII

[scil. *Paolo III*] *con saggezza e autorevolezza persuade Carlo V imperatore e i veneti a inseguire i turchi con una flotta comune insieme a lui, nell'anno di grazia 1538*

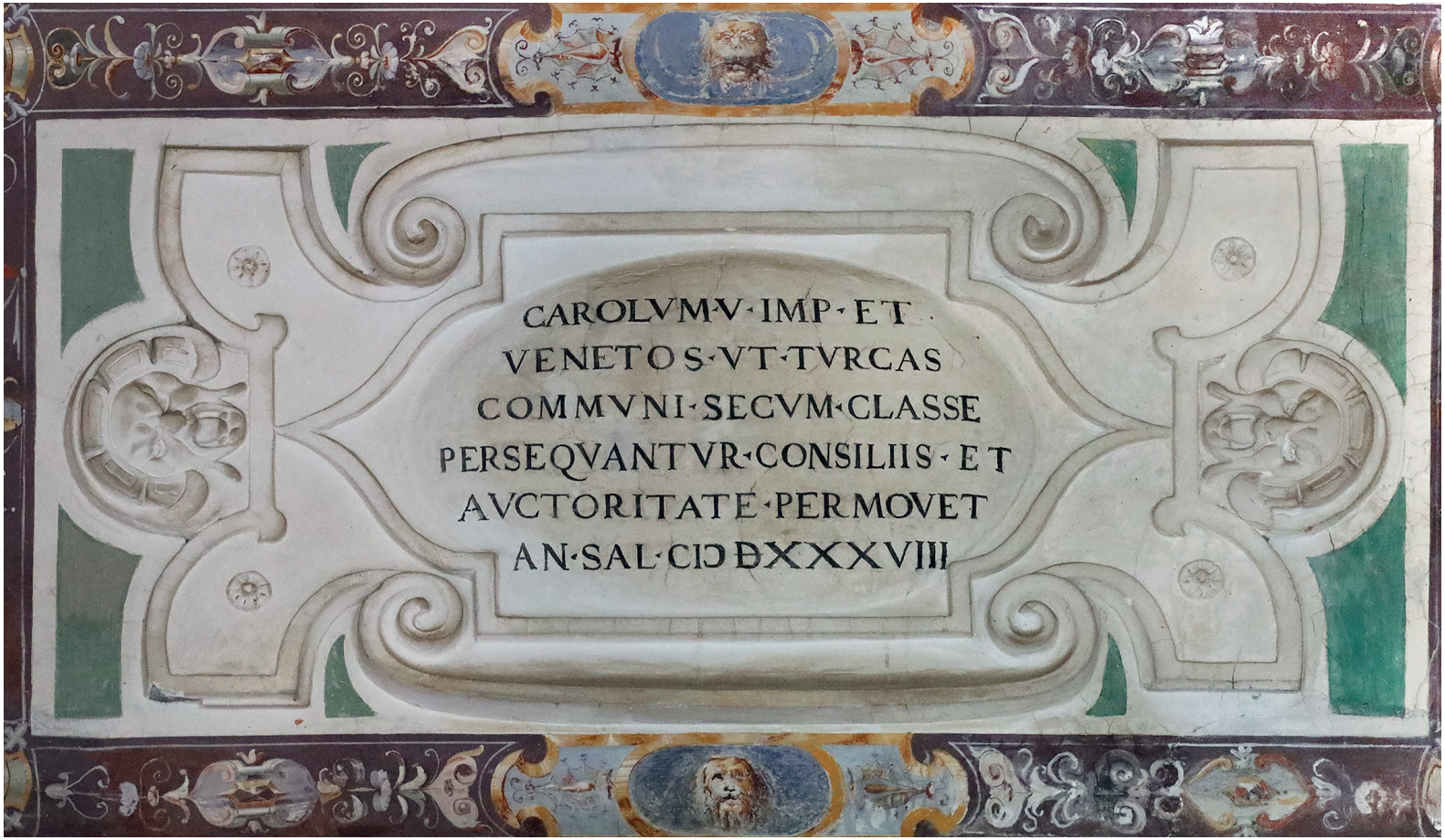


Tra il 1537 e il 1540 era in corso una nuova guerra tra l'impero ottomano, supportato dal re di Francia Francesco I, e la Repubblica di Venezia, sostenuta da Carlo V. Obiettivo dello scontro, ancora, il dominio sul Mediterraneo e l'Europa intera. Paolo III, tramite un'abile azione diplomatica, promuove la costituzione della cosiddetta Lega santa, che vede il papato al fianco del regno di Spagna e di Venezia nella lotta contro i turchi.

L'affresco mostra il papa in piedi tra due figure maschili, sotto le volte di un alto colonnato. Alla sua sinistra, l'uomo vestito con la casacca azzurra è l'imperatore Carlo V, mentre alla sua destra, con il corno ducale, tradizionale copricapo a punta, si trova il doge di Venezia. Numerosi altri personaggi, fra cui cardinali, sono rappresentati alle loro spalle. Fuori dal loggiato, sulle acque della laguna veneziana, sono ormeggiate numerose imbarcazioni, pronte a salpare. Sulla sommità di due delle navi in primo piano svetta il vessillo pontificio. Due personaggi collocati in primo piano sintetizzano la massa della popolazione accorsa a osservare la scena: un uomo che guarda in direzione del colonnato e una donna che si rivolge invece in direzione dello spettatore nella sala.

La battaglia verso cui la flotta si sta dirigendo sarà una clamorosa sconfitta: come si legge anche nell'iscrizione, la scena rappresentata è datata infatti al 1538, l'anno in cui l'ammiraglio ottomano Barbarossa ottenne una spettacolare rivincita nelle acque di Prevesa sbaragliando la flotta cristiana, che vedeva Andrea Doria a capo delle navi imperiali.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 56; Prenner 1748, tav. VIII; Trasmondo Frangipane 1869, p. 75; Balducci 1910, p. 106; Acidini Luchinat 1998-1999, I, p. 223.


CAROLVM·V·IMP·ET
VENETOS·VT·TVRCAS
COMMVNI·SECVM·CLASSE
PERSEQVANTVR·CONSILIIS·ET
AVCTORITATE·PERMOVET
AN·SAL·CIↃ ƆXXXVIII

VII.5. *Sottomissione di Perugia (1540)*

Epigrafe dipinta, inserita in un riquadro in stucco dalla cornice verde; il riquadro è a sua volta incluso in un cartiglio mistilineo.

PAVLVS · III · PONTIFEX · MAXIMUS | PERVSIAM · POST · DEFECTIONEM | AD · OFFICIVM · ATQUE | OBEDIENTIAM · COMPELLIT | ANNO · A · PARTV · VIRGINIS | M D XL

Paolo III, pontefice massimo, riconduce al dovere e all'obbedienza Perugia dopo la ribellione, nell'anno dal parto della Vergine 1540



La scena inquadrata subito sopra l'incoronazione del pontefice è l'ultima della volta in ordine cronologico. Raffigura Paolo III che, in tutta la sua benevolenza, riceve l'atto di sottomissione dei cittadini di Perugia dopo la cosiddetta guerra del sale.

L'evento è datato, anche dall'iscrizione, al 1540. In quell'anno, il papa, per far fronte alle ingenti spese richieste dalle lotte contro musulmani e protestanti, aumentò l'imposta sul sale anche per i perugini. Pur essendo formalmente nel territorio dello Stato Pontificio, Perugia vantava però un'autonomia comunale e si ribellò. La rivolta ebbe come conseguenza la risposta armata delle truppe papali che sconfissero i perugini e sottomisero la città, dove, per volere di Paolo III, fu costruita un'imponente struttura difensiva che prese il nome di Rocca Paolina, distrutta dopo l'annessione al Regno d'Italia proprio in quanto simbolo del potere pontificio. Sedata la rivolta, diversi perugini vennero condotti penitenti dal papa.

Nella raffigurazione, infatti, inginocchiati in segno di contrizione, si vedono tre uomini con la corda al collo, condotti dalle due guardie armate al cospetto del pontefice. Quest'ultimo, seduto sulla sedia gestatoria e trasportato da quattro paggi, li perdona, come si evince dal gesto benedicente della mano. Tre cardinali osservano l'evento, mentre numerosi spettatori, uomini a destra e donne a sinistra, fungono da quinte sceniche. La raffigurazione è ambientata in un ricco interno: i pavimenti sono in marmo policromo con disegni geometrici, mentre in secondo piano si scorge il tamburo di una cupola.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 55; Prenner 1748, tav. XII; Trasmondo Frangipane 1869, p. 73; Balducci 1910, p. 108; Acidini Luchinat 1998-1999, I, p. 223; Jong 2013, p. 117.


PAVLVS·III·PONTIFEX·MAXIMVS
PERVSIAM·POST·DEFECTIONEM
AD·OFFICIVM·ATQVE
OBEDIENTIAM·COMPELLIT
ANNO·A·PARTV·VIRGINIS
CIↃ Ð XL

Pareti - VII.1. *Omaggio di Carlo V a Paolo III (1535)*

Epigrafe dipinta alla base dell'immagine; inserita in una targa ovale, a sua volta inclusa in un cartiglio mistilineo dipinto in finto marmo e con decorazioni a volute.

CAROLVM · IMP*eratorem* · TVNETE · EXPVGNATO · E*t* | REGE · RESTITVTO · EX · AFRICA · REDEVNTEM | PATERNA · CHARITATE · PRO · DIVI · PETRI | MORE · MAIORVM · EXCIPIT | ANNO · CHRISTI · MDXXXV

[scil. *Paolo III*] *accoglie Carlo imperatore, di ritorno dall'Africa dopo aver espugnato e restituito al re Tunisi, con paterna carità, secondo l'usanza degli antenati di san Pietro, nell'anno di Cristo 1535*



L'episodio qui rappresentato segue cronologicamente quello descritto nel riquadro che lo sovrasta (volta, VII.4. *Paolo III promuove la Lega santa*), in cui il papa Paolo III benedice la flotta imperiale diretta a Tunisi. Ottenuta la vittoria sugli ottomani, l'imperatore Carlo V, di ritorno dall'Africa, sbarca in Sicilia e risale in trionfo tutta la penisola, annunciando il pieno controllo del Mediterraneo e la fine delle incursioni musulmane.

In questo riquadro, eloquentemente affiancato dalle personificazioni dell'Allegrezza (*Hilaritas*) e dell'Abbondanza, viene fotografato il momento in cui l'imperatore, giunto a Roma, rende omaggio al papa. I due protagonisti sono raffigurati sulla destra. Il papa, su un alto podio, è seduto su un trono caratterizzato da un grande stemma farnesiano con le insegne papali. L'imperatore, che indossa l'armatura, è inginocchiato ai suoi piedi mentre si appresta a compiere l'antico rituale del bacio della pantofola, a significare la sottomissione del potere temporale dell'Impero a quello spirituale della Chiesa.

Il fatto sembra non sia mai avvenuto, ma almeno la sua immaginaria rappresentazione in qualche modo riscatta l'umiliazione subita con il sacco di Roma. Sette cardinali circondano il pontefice e osservano la scena da vicino, mentre, ai piedi del podio, assiste all'evento una folla di uomini e cavalli riccamente abbigliati, su cui si innalza il vessillo pontificio con le chiavi di Pietro. I condottieri e i soldati armati sono riconoscibili dagli elmi piumati e dalle lance che svettano in secondo piano. Sullo sfondo è raffigurato il cantiere della nuova basilica di San Pietro, con il tamburo della crociera da cui si stanno innalzando i pilastri della cupola. Vi si intravede anche l'obelisco vaticano, con il globo sulla sommità, prima dei successivi spostamenti. La fase architettonica raffigurata rispecchia esattamente l'avanzamento dei lavori all'epoca della decorazione dell'anticamera.

Bibliografia: Sebastiani 1741, pp. 53-54; Prenner 1748, tav. V; Trasmondo Frangipane 1869, p. 71; Balducci 1910, p. 101; Marini 1996, p. LXVIII; Acidini Luchinat 1998-1999, I, p. 223; Jong 2013, p. 117.


CAROLVM V IMP TVNETE EXPVGNATO E
REGE RESTITVTO EX AFRICA REDEVNTEM
PATERNA CHARITATE PRO DIVI PETRI
MORE MAIORVM EXCIPIT
ANNO CHRISTI IↃↃDXXXV

VII.2. *Paolo III nomina alcuni cardinali*

Epigrafe dipinta alla base dell'immagine; inserita in una targa ovale profilata in oro, a sua volta inclusa in un cartiglio mistilineo dipinto con decorazioni a volute vegetali sui lati lunghi e conchiglie sui lati brevi.

PAVLVS · III · PONTIFEX · MAXIMVS | COLLEGIVM · CARDINALIVM · COOPTATIS | VIRIS · CLARISSIMIS · IN · HIS · QVATVOR | INPONTIFICATVM · PERPETVA · SERIE | SVCCESSVRIS ILLVSTRAT ·

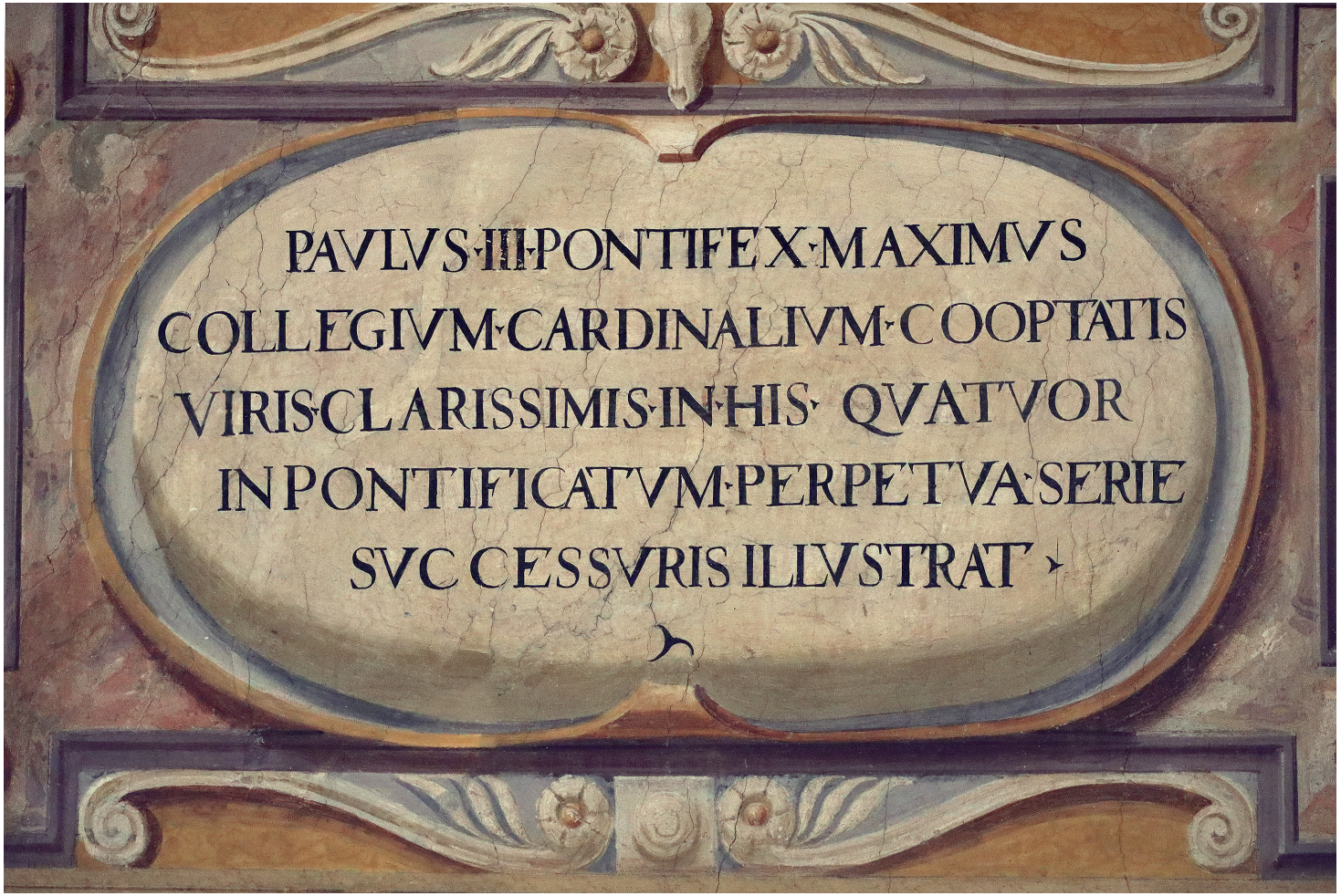
Paolo III, pontefice massimo, dà lustro al collegio cardinalizio scegliendo questi quattro uomini illustri, successori in serie perpetua al papato



La scena fra le due finestre, di dimensioni minori, raffigura papa Paolo III che nomina alcuni cardinali. L'iscrizione sottolinea come quattro di questi porporati gli siano succeduti, uno dopo l'altro, nel pontificato, mettendo così l'accento sulla saggezza di Paolo III, ispirato da Dio nelle scelte.

La scena rappresentata, funzionale alla comunicazione del messaggio, non corrisponde però a un evento reale, poiché la nomina dei quattro cardinali, qui ritratti insieme, è avvenuta nel corso di concistori diversi; è per questo che l'iscrizione evita di far riferimento a una data specifica. Nella scena si vede Paolo III che, seduto sul trono, si china per imporre il galero sul capo del primo cardinale, dietro il quale altri cinque vescovi, con ampie mantelle porpora drappeggiate, sono in attesa della nomina. Tra costoro sono identificabili, sulla base di ritratti certi, i quattro cardinali destinati al pontificato: Giovanni Maria Ciocchi del Monte, Marcello Cervini, Gian Pietro Carafa e Giovan Angelo Medici, che da papi prenderanno rispettivamente i nomi di Giulio III, Marcello II, Paolo IV e Pio IV. Ai lati del trono cinque cerimonieri, con libri e carte tra le mani, partecipano alla liturgia, mentre alle spalle del pontefice sono raffigurati quattro cardinali in posizione più defilata. La scena si svolge in un ambiente riccamente decorato, rivestito di marmi e parato con sontuosi tendaggi. Sulla parete di fondo si apre una finestra dalla quale si scorgono edifici di ispirazione classica, tipici dell'architettura romana.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 54; Prenner 1748, tav. II; Trasmondo Frangipane 1869, p. 72; Balducci 1910, p. 107; Jong 2013, p. 117.


PAVLVS·III·PONTIFEX·MAXIMVS
COLLEGIVM·CARDINALIVM·COOPTATIS
VIRIS·CLARISSIMIS·IN·HIS· QVATVOR
IN·PONTIFICATVM·PERPETVA·SERIE
SVCCESSVRIS·ILLVSTRAT·

VII.3. *Tregua di Nizza (1538)*

Epigrafe dipinta alla base dell'immagine; inserita in una targa ovale, a sua volta inclusa in un cartiglio mistilineo dipinto in finto marmo e con decorazioni a volute.

CAROLVM V · IMP*eratorem* · ET · FRANCISCVM | VALESIVM · GALLIARVM · REGEM | MAGNIS · EVROPAE · CALAMITATIBVS | DISSIDENTES · NICAEAE · FOEDERE | CONIVNGENS · IN · GRATIAM · REDVCIT | ANNO · SALVTIS · MDXXXIIX

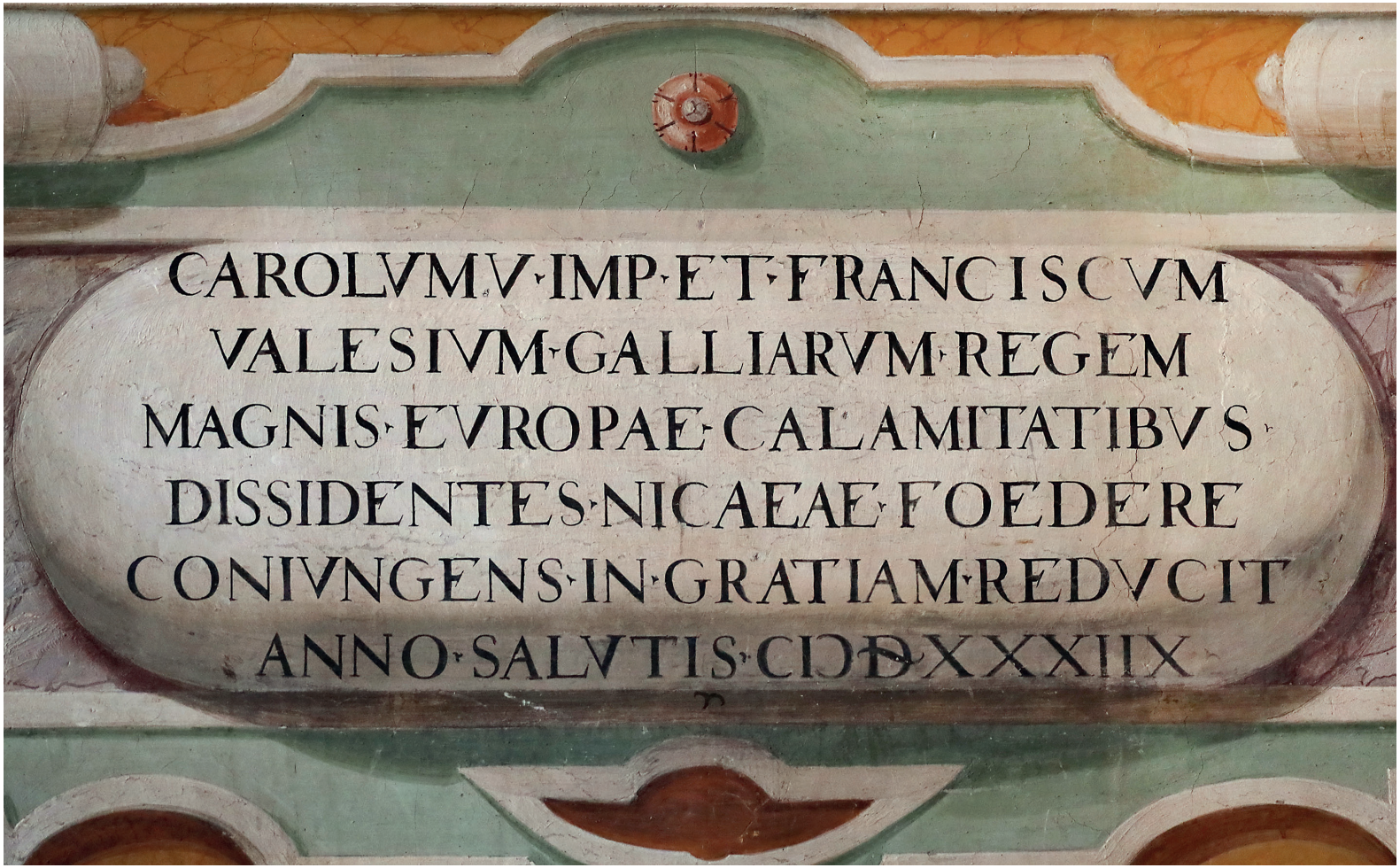
[scil. *Paolo III*] *riconcilia Carlo V imperatore e Francesco di Valois re di Francia, che si combattevano con grandi disgrazie per l'Europa, unendoli in concordia con la tregua di Nizza, nell'anno di grazia 1538*



Sulla parete sud è raffigurato un evento che vede ancora una volta protagonista Paolo III come mediatore di pace tra i sovrani europei in guerra. Il riquadro illustra la cosiddetta tregua di Nizza, che seguì a un trattato stipulato nel 1538 tra l'imperatore Carlo V e il re di Francia Francesco I. I due sovrani, in realtà, non si incontrarono mai faccia a faccia ma, grazie alla mediazione del papa, acconsentirono a una pace che, però, doveva rivelarsi più che mai instabile.

L'affresco mostra i due contendenti che si stringono la mano, Carlo V a destra e Francesco I a sinistra, e tra di loro il papa Paolo III, artefice della riappacificazione. Le figure ieratiche dei protagonisti sono circondate da altri cinque personaggi, tra cui si riconosce il figlio di Carlo V, il futuro Filippo II, anche lui, come il padre, con il collare dell'Ordine del Toson d'oro. In netta contrapposizione al gruppo con i protagonisti, che occupa la metà destra dell'affresco, numerosi altri personaggi, riccamente abbigliati, sono disposti più liberamente sulla sinistra; tra loro si riconoscono i figli di Francesco I. Altrettanto riccamente sono bardati i cavalli dei due sovrani, ritratti in primo piano, condotti da due belle figure di palafrenieri. Sullo sfondo, il realistico fondale marino precisa la localizzazione dell'evento evocando la costa francese della città di Nizza. A rimarcare l'importanza dell'evento nel pontificato di Paolo III sono poste ai lati della scena le personificazioni della Pace e della Sicurezza.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 53; Prenner 1748, tav. X; Trasmondo Frangipane 1869, p. 74; Balducci 1910, p. 105; Jong 2013, p. 117.


CAROLVM·V·IMP·ET·FRANCISCVM
VALESIVM·GALLIARVM·REGEM
MAGNIS·EVROPAE·CALAMITATIBVS
DISSIDENTES·NICAEAE·FOEDERE
CONIVNGENS·IN·GRATIAM·REDVCIT
ANNO·SALVTIS·CIↃDXXXIIIX

VII.4. *Apertura del Concilio di Trento (1546)*

Epigrafe dipinta alla base dell'immagine; inserita in una targa ovale, a sua volta inclusa in un cartiglio mistilineo dipinto in finto marmo, con decorazioni a volute vegetali sui lati lunghi e conchiglie sui lati brevi.

PAVLVS · III · PONTIFEX · MAXIMVS | CONSTITVENDAE · CHRISTIANE | DISCIPLINAE · CAVSA | TRIDENTI · CONCILIVM · CELEBRAT | ANNO SALVTIS · MDXLVI ·

Paolo III, pontefice massimo, convoca il Concilio di Trento al fine di definire la dottrina cristiana, nell'anno di grazia 1546

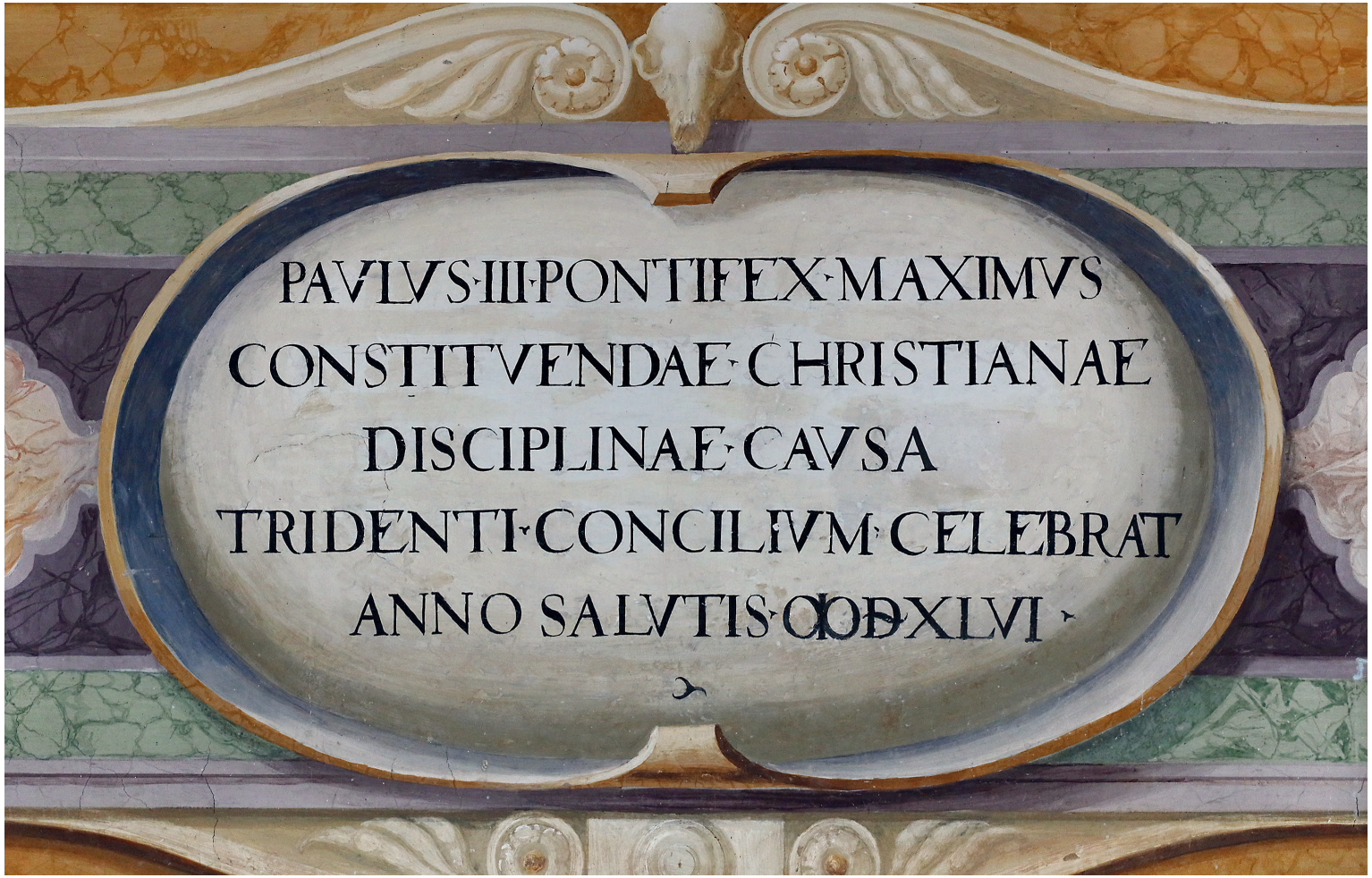


La scena più importante, che dà il nome alla sala, è posta sulla parete davanti alle finestre per poter ricevere la maggior quantità di luce.

L'episodio raffigurato è l'apertura del Concilio di Trento, evento particolarmente rilevante del pontificato di Paolo III. Il papa però appare solo in alto a sinistra, in una scena cronologicamente precedente all'apertura, ritratto nel momento in cui nomina i legati pontifici da inviare a Trento. Il resto della scena, ambientata in un interno senza copertura, è affollato di personaggi: si tratta di figure di spicco della cristianità, impegnate nelle discussioni dottrinarie tese a far fronte alla riforma protestante. I cardinali, contraddistinti dalla mitra bianca, siedono nei pressi dell'altare su cui troneggia l'ostensorio con il corpo di Cristo. Gli alti prelati sono assistiti da segretari che trasportano rotoli e tomi, come la figura maschile in primo piano sulla destra. Specularmente a questa figura, sulla sinistra, i tre uomini che vestono l'abito benedettino e domenicano testimoniano il contributo dato al concilio dai vari ordini monastici. La luce, diffusa dal sole in un ambiente a cielo aperto, e l'espediente dell'ostensorio come fulcro della scena sono un omaggio di Taddeo Zuccari alla *Disputa del Sacramento* di Raffaello nelle stanze Vaticane. Anche lì, come in questo caso, l'edificio in costruzione sullo sfondo allude alle dispute e alle argomentazioni volte alla strutturazione della dottrina cristiana. La scena è fiancheggiata dalle personificazioni di Giustizia e Religione, valori profondamente legati al concilio.

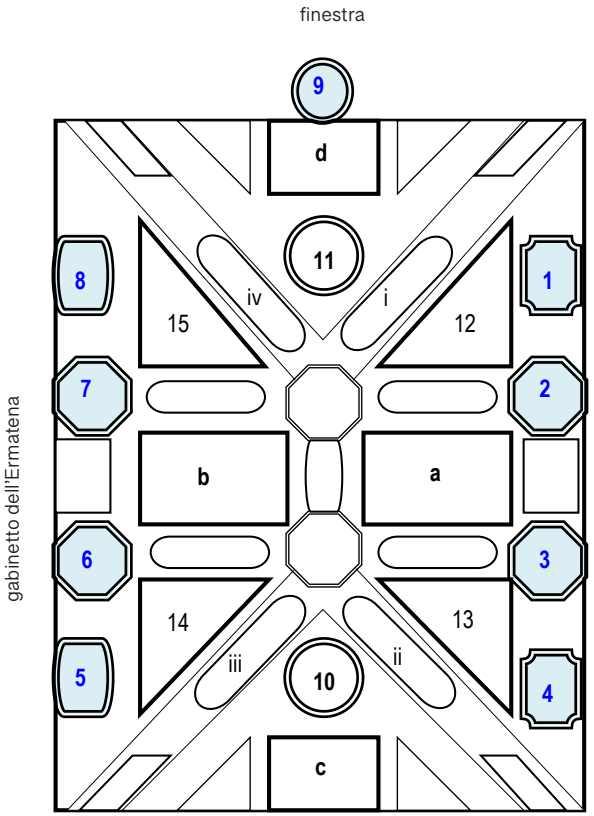
L'affresco commemora in qualche modo anche la riapertura dello stesso concilio, avvenuta il 1° gennaio 1562 dopo un'interruzione di dieci anni, in stretta concomitanza con la decorazione della sala. Forse non è un caso che il fulcro della composizione sia costituito dall'ostensorio, poiché, tra le prime nuove sessioni, si affrontò proprio il tema dell'Eucarestia.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 57; Trasmondo Frangipane 1869, p. 75; Balducci 1910, p. 108; Jong 2013, p. 117.


PAVLVS·III·PONTIFEX·MAXIMVS
CONSTITVENDAE·CHRISTIANAE
DISCIPLINAE·CAVSA
TRIDENTI·CONCILIVM·CELEBRAT
ANNO SALVTIS·CIↃDXLVI·

VIII. Stanza della Solitudine o dei Filosofi

Taddeo Zuccari e aiuti, 1565-1566



a. La solitudine dei pagani
b. La solitudine dei cristiani

Antichi legislatori
c. Minosse
d. Numa Pompilio

Autori che hanno trattato il tema della solitudine e personaggi che ad essa si sono dedicati
1. Cicerone
2. Catone
3. Bayazid II
4. Euripide
5. Seneca
6. Carlo V
7. Aristotele
8. Menandro
9. Diocleziano
10. Diogene
11. Celestino V

Filosofi anacoreti di quattro nazioni diverse
12. Gimnosofisti - indiani
13. Iperborei – "settentrionali"
14. Esseni – giudei
15. Druidi – galli

Imprese farnesiane
i. Pegaso
ii. Nave degli Argonauti
iii. Giglio di giustizia
iv. Freccia che colpisce il bersaglio

La stanza della Solitudine o dei Filosofi è così chiamata per il tema degli affreschi, perfettamente in linea con il topos, diffuso dopo la conclusione del Concilio di Trento, della solitudine come modello di vita elevata e austera. Il programma iconografico, particolarmente adatto a un ambiente come questo che aveva la funzione di studio, è stato elaborato da Annibal Caro con l'aiuto di Onofrio Panvinio, sulla scia del *De vita solitaria* di Petrarca. Da una lettera del 15 maggio 1565, in cui i due eruditi discutono dei dettagli, si evince che a quella data la volta era già scompartita; le pitture, invece, saranno realizzate subito dopo da Taddeo Zuccari, con l'aiuto della bottega.

Gli affreschi ricoprono interamente la volta, divisa geometricamente dal pittore in vani di quattro diverse grandezze: «maggiori, minori, piccoli e minimi».

Due dei riquadri maggiori, posti al centro del soffitto, esemplificano gli opposti modi di vivere la solitudine in ambito cristiano e in ambito pagano. Sono ritratti da una parte Cristo, san Giovanni Battista e san Paolo che escono dall'isolamento per darsi alla predicazione, e dall'altra alcuni filosofi che aspirano alla solitudine ma come fine ultimo. Gli altri due riquadri maggiori sono posti nelle lunette, al centro delle pareti corte, e raffigurano due antichi legislatori: Minosse e Numa Pompilio.

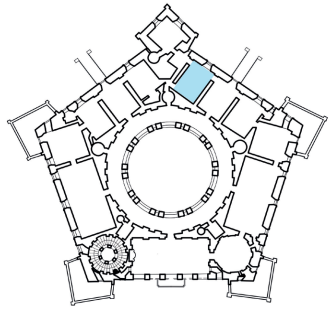
All'interno dei quattro vani minori, di forma triangolare, sono raffigurati quattro gruppi di filosofi asceti provenienti da diverse parti del mondo: i Gimnosofisti, gli Iperborei, gli Esseni e i Druidi.

In numero maggiore sono i vani piccoli, diciassette, di diverse forme, ottagonali o mistilinei; essi ospitano i ritratti di coloro che hanno trattato teoricamente della solitudine o che ad essa si sono realmente dedicati. Sono poeti, filosofi ed eremiti, e quei sovrani, come Carlo V o Diocleziano, che hanno abdicato per dedicarsi alla vita contemplativa. Nove di questi personaggi sono accompagnati da iscrizioni che, suggerite da Caro, ne condensano le esperienze o il pensiero, facilitandone l'identificazione. Gli altri ritratti, privi di motto, riguardano probabilmente figure scelte tra quelle indicate da Caro, ma restano comunque difficilmente riconoscibili.

Ultimi a essere presi in considerazione nella lettera dell'iconografo sono i vani minimi, dove, «non potendo metter figure umane» a causa delle ridotte dimensioni, dovranno essere ospitati, a titolo simbolico, degli animali. Tra quelli raffigurati da Taddeo, il passero solitario o la lepre, per alludere alla solitudine, l'aquila o l'elefante, a indicare la contemplazione e l'elevazione della mente, e il pellicano, simbolo del sacrificio di sé.

Per gli ulteriori «ornamenti», che comunque Caro lasciava all'invenzione del pittore, Taddeo preferì ricorrere alle imprese farnesiane piuttosto che «agli istrumenti da solitari, e studiosi» suggeriti dal letterato.

Bibliografia: Caro ed. 1957-1961, III, pp. 237-240; Acidini Luchinat 1998-1999, I, p. 212; Robertson 1992, p. 104; Trani 2023, pp. 145-148.



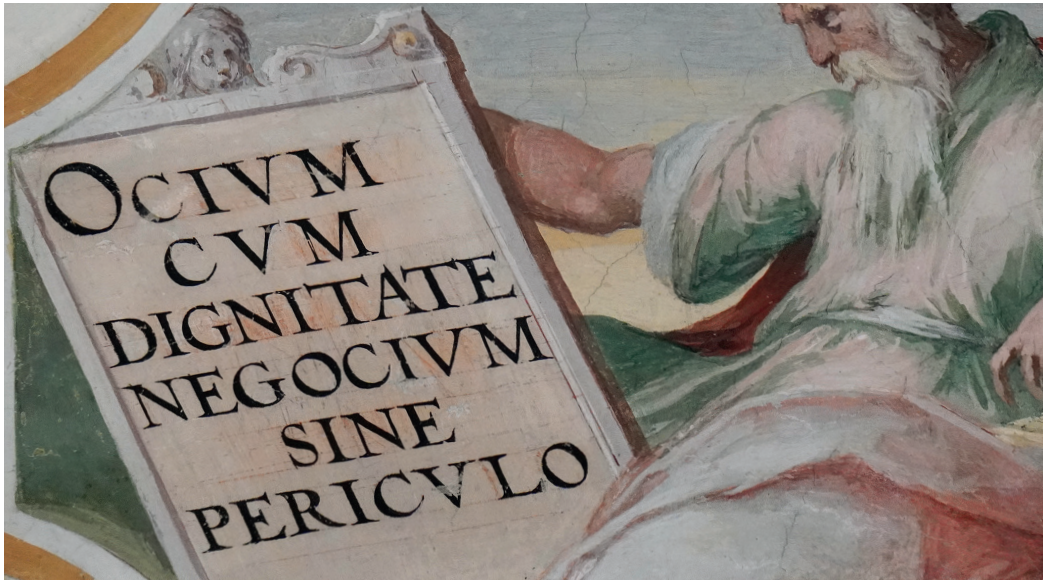
VIII.1. *Cicerone*

Epigrafe dipinta all'interno del ritratto, inclusa in una tavola in finto marmo sormontata da decorazioni a volute e una testa d'angelo.

OCIVM | CVM | DIGNITATE | NEGOCIVM | SINE | PERICVLO* Otium *con dignità,* negotium *senza pericolo*

*Cic., *De orat*. II, 1,1





«Nel settimo [*scil.* vano] farei M. Tullio, pur [*scil.* in abito] da Senatore, con un volume all'antica rinvolto all'ombilico, che pendesse, con queste lettere: OTIUM CUM DIGNITATE, NEGOTIUM SINE PERICULO» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 239). Così Annibal Caro suggerisce di inserire Cicerone tra i grandi autori che hanno parlato della solitudine. Taddeo Zuccari raffigura il politico e scrittore romano all'interno di una cornice mistilinea in stucco, ma senza rispettare alla lettera le istruzioni dell'iconografo. Egli appare seduto a terra – «a giacere», come consigliava il Caro per adattare la figura allo sviluppo del vano –, ma non indossa l'abito da senatore e non presenta alcun *rotulo* iscritto. Il motto è inciso su una tavola che tiene tra le gambe, verso la quale rivolge lo sguardo austero.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 712; Sebastiani 1741, p. 73; Trasmondo Frangipane 1869, p. 91; Balducci 1910, p. 90; Faldi 1981, p. 55; Marini 1996, p. 49.

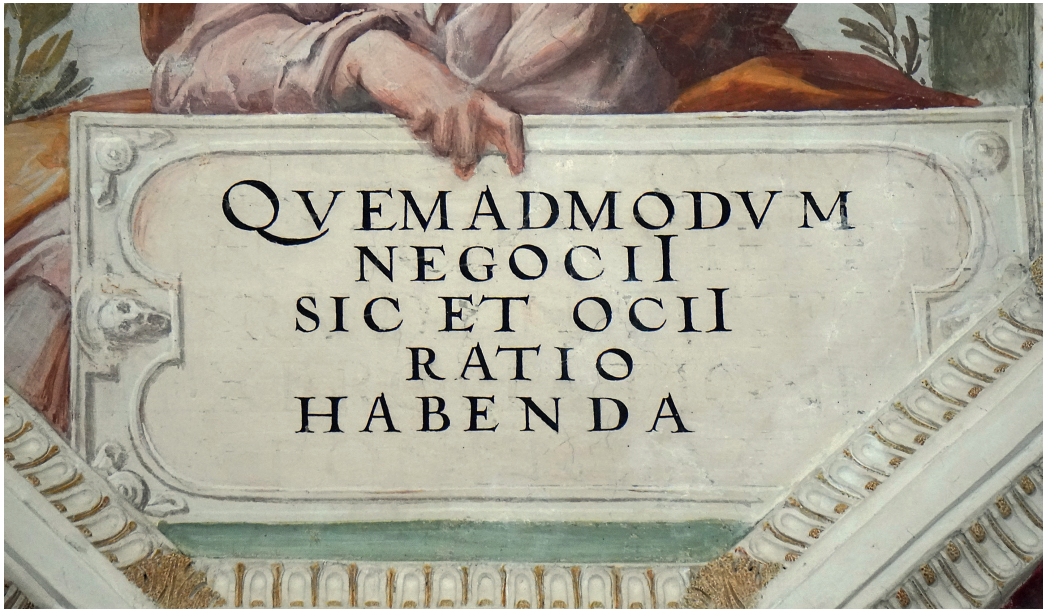
VIII.2. *Catone*

Epigrafe dipinta all'interno del ritratto, inclusa in una tavola rettangolare in finto marmo con mascheroni sui lati brevi.

QVEMADMODVM | NEGOCII | SIC ET OCII | RATIO HABENDA* *Come bisogna aver cura del* negotium, *così dell'*otium

*Cic., *Planc.* 27,66





Entro una cornice ottagonale in stucco è raffigurato, seduto a terra, il grande politico e scrittore Catone. Contrariamente a quanto avrebbe voluto Annibal Caro, non veste l'abito da senatore ma è abbigliato come un filosofo. La lunga barba bianca e la mano sul mento in atteggiamento pensante lo caratterizzano ulteriormente come uomo saggio. Al momento non è dato sapere se Taddeo accolse il consiglio di Caro, che nella lettera a Panvinio proponeva di rifarsi, per il ritratto dell'illustre romano, a una «effigie tenuta per sua» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 239). Il pittore seguì invece alla lettera l'indicazione relativa al motto, che si sarebbe dovuto rappresentare come inciso su una tavola.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 712; Sebastiani 1741, p. 73; Trasmondo Frangipane 1869, p. 91; Balducci 1910, p. 90; Faldi 1981, p. 55; Marini 1996, p. 49.

VIII.3. *Bayazid II*

Epigrafe dipinta all'interno del ritratto, inclusa in una lastra con volute laterali.

ANIMVM A NEGOCIO | AD OCIVM REVOCAVIT *Volse l'anima dal* negotium *all'*otium





Dentro una cornice ottagonale in stucco è raffigurato un personaggio vestito all'orientale con il turbante in testa – evidentemente un sultano – non presente nel programma iconografico di Annibal Caro. Ha il capo rivolto lateralmente e tra le braccia sostiene una lastra accompagnata dal motto «Animum a negocio ad ocium revocavit». La rappresentazione di un sultano in un ciclo decorativo farnesiano riflette senza dubbio la posizione di Paolo Giovio, uno dei protagonisti della cerchia intellettuale dei Farnese, che nei suoi scritti aveva rivoluzionato i tradizionali criteri di giudizio nei riguardi degli Ottomani, mettendo in luce anche le loro caratteristiche positive. Lo stesso Giorgio Vasari, sulla scia di Giovio, aveva espresso ammirazione soprattutto per Solimano il Magnifico, tanto da credere di riconoscerlo nel personaggio raffigurato a Caprarola. Considerando però il tema iconografico, sembra più plausibile l'interpretazione fornita da Aurelio Orsi, secondo cui il sultano raffigurato sarebbe Bayazid II (si veda Baumgart 1935, p. 124). Bayazid, infatti, era particolarmente apprezzato per la sua filosofia e anche lui, come l'imperatore Carlo V e Diocleziano, scelse di ritirarsi dalla vita attiva abdicando.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 712; Sebastiani 1741, p. 73; Trasmondo Frangipane 1869, p. 91; Balducci 1910, p. 90; Faldi 1981, p. 55; Marini 1996, p. 49.

VIII.4. *Euripide*

Epigrafe dipinta all'interno del ritratto, inclusa in una tavola rettangolare sormontata da volute laterali e mascherone.

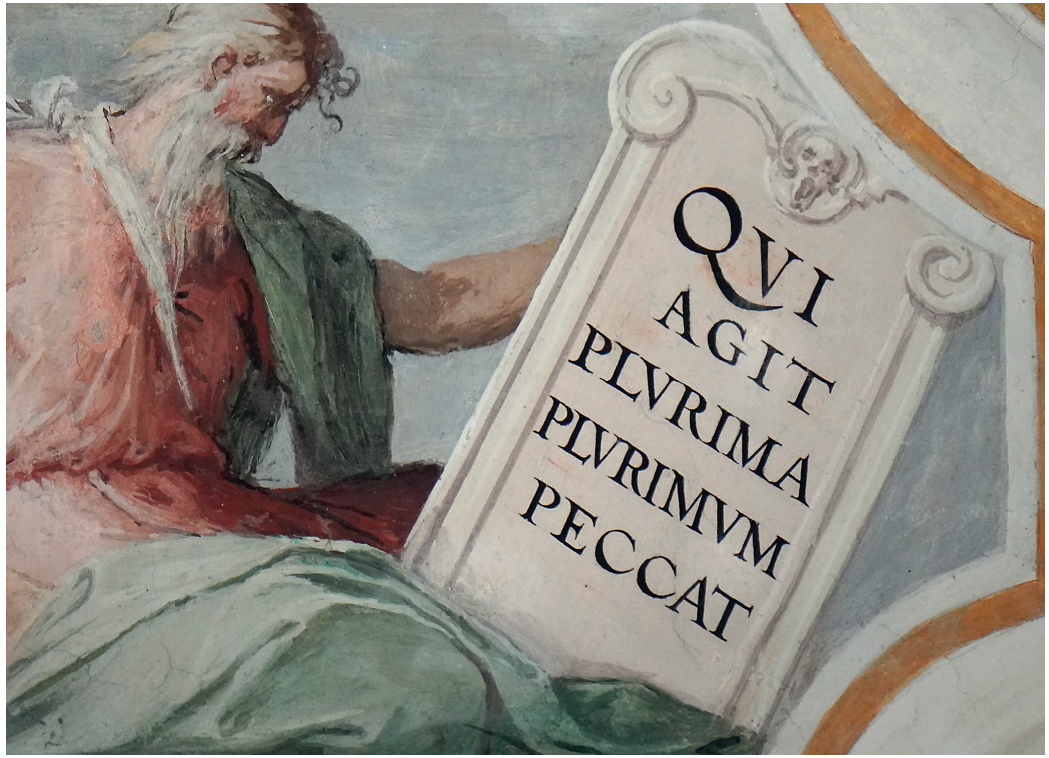
QVI | AGIT | PLVRIMA | PLVRIMVM | PECCAT* *Chi fa moltissime cose sbaglia moltissimo*

*Stob. 16.13



Dentro una cornice mistilinea è raffigurato, seduto, l'antico tragediografo greco Euripide. Anche per lui, come per Catone, Annibal Caro suggeriva la possibilità di rifarsi, per il ritratto, a raffigurazioni preesistenti, nello specifico «l'effigie cavata da certi termini antichi» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 239). Qui Euripide è dipinto mentre con la mano sinistra tiene la lastra con l'iscrizione, poggiandola tra le gambe coperte da ampi panneggi; il volto è piegato, e lo sguardo è concentrato sulle parole incise nella tavola.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 712; Sebastiani 1741, p. 73; Trasmondo Frangipane 1869, p. 91; Balducci 1910, p. 90; Faldi 1981, p. 55; Marini 1996, p. 49.



VIII.5. *Seneca*

Epigrafe dipinta all'interno del ritratto, inclusa in una tavola rettangolare sormontata da una testa d'angelo appena abbozzata; visibili le linee guida.

PLVS | AGVNT | QVI | NIHIL | AGERE | VIDENTVR* *Fa più chi sembra non fare nulla*

*Sen., *Ep. ad Luc.* I, 8



All'interno di una cornice in stucco di forma ovale è raffigurato, disteso, Seneca. Come da indicazione di Annibal Caro, l'uomo è presentato «in abito di filosofo», con un'ampia tunica e il tipico copricapo. «Non sapendo di dove cavar l'effigie» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 239), i suoi tratti devono essere stati rappresentati facendo esclusivo ricorso ai tradizionali attributi iconografici dei pensatori, quali la lunga barba bianca che gli pende dal volto. L'atteggiamento dell'uomo è rilassato e pensante, come suggerisce la posa della mano sinistra. Il volto e lo sguardo sono rivolti alla lastra, sostenuta con il braccio destro, sulla quale si legge l'iscrizione, evidente riferimento al pensiero dell'autore latino che all'*otium* dedicò un'intera opera (*De otio*).



Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 712; Sebastiani 1741, pp. 72-73; Trasmondo Frangipane 1869, p. 91; Balducci 1910, p. 90; Faldi 1981, p. 55; Marini 1996, p. 49.

VIII.6. *Carlo V*

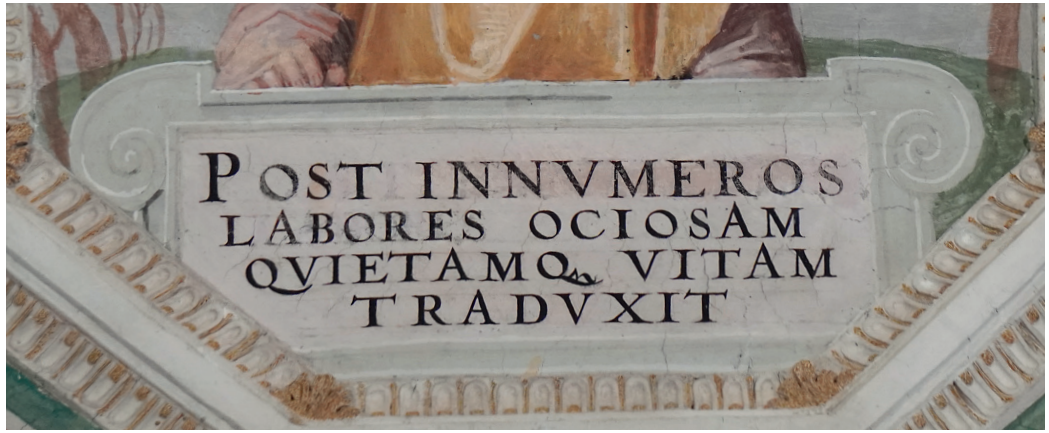
Epigrafe dipinta all'interno del ritratto, inclusa in una lastra in finto marmo con volute laterali.

POST INNVMEROS | LABORES OCIOSAM | QVIETAMQUE VITAM | TRADVXIT*

Dopo innumerevoli fatiche passò a una vita lontana dagli impegni pubblici e tranquilla

*Cic., *Sen.* 82





Dentro una cornice ottagonale è raffigurato l'imperatore Carlo V. La postura diritta e salda sottolinea la sua regalità, direttamente richiamata dalla corona che gli poggia sul capo e dai drappi di stoffa disposti a mo' di baldacchino, che gli conferiscono importanza. Il sovrano poggia la mano destra sulla lastra con l'iscrizione che, pur evidenziando la sua scelta di rinunciare al trono per dedicarsi all'*otium*, non tralascia di richiamare le innumerevoli imprese da lui compiute. Annibal Caro aveva elencato Carlo V tra «quelli che si sono dati alla solitudine» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 239) al fianco di coloro che hanno parlato di essa, e, consigliando di ritrarre un imperatore, aveva proposto di scegliere tra l'antico Diocleziano e il moderno Carlo V. In realtà, la realizzazione del programma ha previsto l'inserimento di entrambi i personaggi: Diocleziano è ritratto da solo nello strombo della finestra, mentre Carlo V, ricordato forse anche per i suoi legami con la famiglia Farnese, fronteggia il sultano turco.

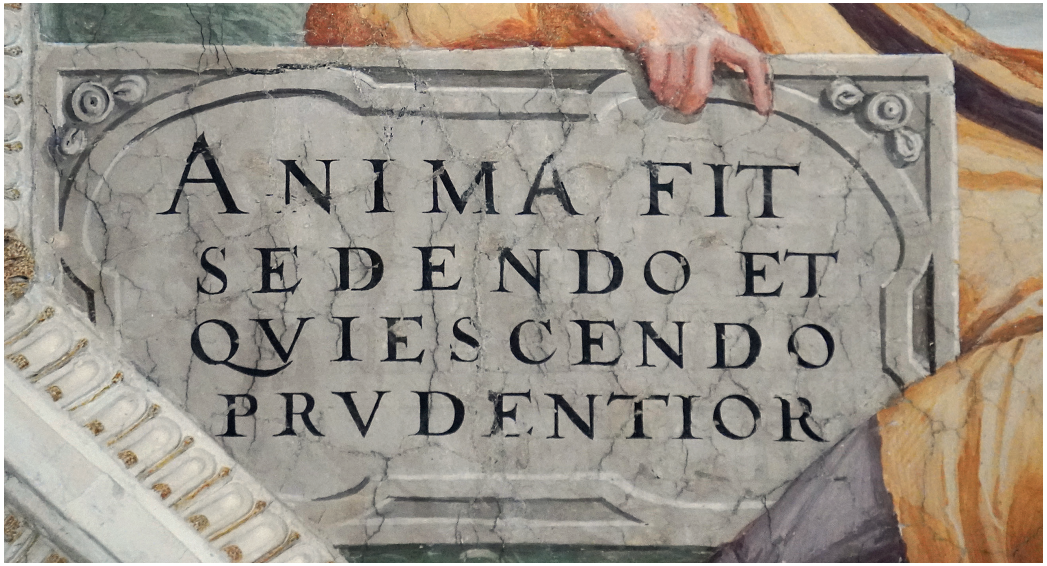
Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 712; Sebastiani 1741, p. 72; Trasmondo Frangipane 1869, p. 91; Balducci 1910, p. 90; Faldi 1981, p. 55; Marini 1996, p. 49.

VIII.7. *Aristotele*

Epigrafe dipinta all'interno del ritratto, inclusa in una lastra rettangolare con motivi floreali laterali.

ANIMA FIT | SEDENDO ET | QVIESCENDO | PRVDENTIOR *Fermandosi e riposando, l'anima diviene più consapevole*





All'interno della cornice ottagonale in stucco è raffigurato un uomo seduto a terra vestito di una lunga tunica gialla. Si tratta di Aristotele, che Caro vuole «in quell'abito che lo fanno ora, o finto, o vero che sia» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 238). I capelli che escono dal copricapo e la lunga barba bianca sono il classico espediente iconografico per la raffigurazione di uomini saggi. Il viso è rivolto lateralmente, e lo sguardo è pensieroso e diretto verso la linea dell'orizzonte. Nella mano sinistra il filosofo tiene un rotolo che, evidentemente, rimanda ai suoi scritti, mentre con la mano destra sorregge e indica una lastra con la massima rappresentativa del pensiero aristotelico.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 712; Sebastiani 1741, p. 72; Trasmondo Frangipane 1869, p. 91; Balducci 1910, p. 90; Faldi 1981, p. 55; Marini 1996, p. 49.

VIII.8 *Menandro*

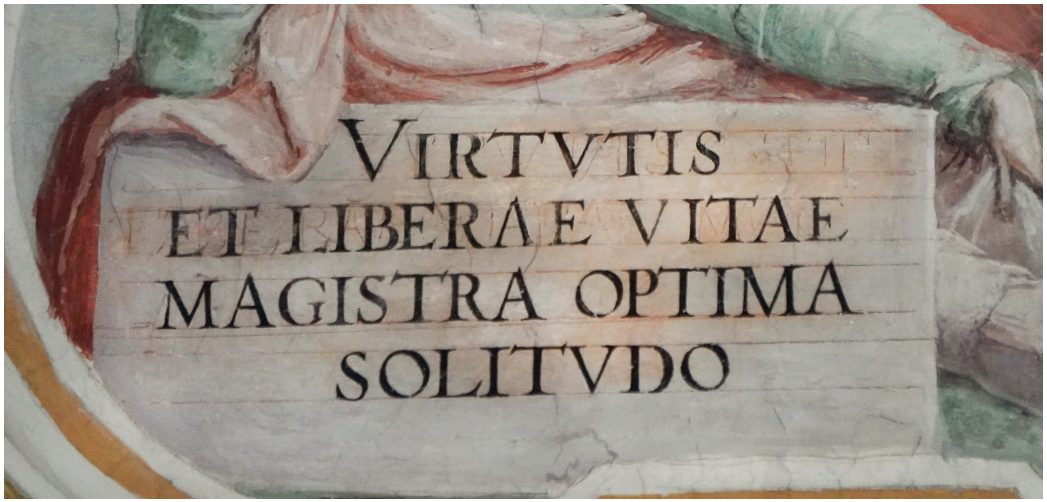
Epigrafe dipinta all'interno del ritratto, inclusa in una tavola rettangolare; visibili le linee guida e le tracce di alcune parole precedentemente incise. Il testo inciso testimonia una diversa disposizione delle parole nello specchio epigrafico e un successivo ripensamento del decoratore.

VIRTVTIS | ET LIBERAE VITAE | MAGISTRA OPTIMA | SOLITVDO* *La solitudine è ottima maestra della virtù e della vita libera*

*Stob. 15.5

1. VIRTVTIS] t *corr. su* v *incisa*; s *corr. su* i *incisa* 2. ET LIBERAE VITAE] et *corr. su* be *inciso*; lib *corretto su* rae *inciso*; it *corr. su* m *incisa*





Menandro viene raffigurato all'interno di una cornice mistilinea, rispettando esattamente il dettato dell'iconografo Annibal Caro. Il commediografo, infatti, è vestito «in abito greco comico» ed è presentato disteso per adattarlo alla conformazione della cornice, «con una maschera appresso» raffigurata ai suoi piedi (Caro ed. 1957-1961, III, p. 239). Menandro si appoggia con forza alla lastra su cui è inscritta la massima, che fa riferimento a un tema ben affrontato da Menandro nella sua commedia più famosa, l'unica pervenutaci per intero, *Il misantropo*. Nell'opera, il protagonista Cnemone, che vive in solitudine per sfuggire all'egoismo del mondo, scopre infine i valori dell'amicizia e dell'aiuto reciproco. È possibile che Annibal Caro, quindi, abbia inserito la figura del commediografo greco nel sistema decorativo come invito a perseguire un modello di solitudine che non si traduca in rifiuto della società.

Bibliografia: Vasari 1568, ed. 2017-2021, V, p. 712; Sebastiani 1741, p. 72; Trasmondo Frangipane 1869, p. 91; Balducci 1910, p. 90; Faldi 1981, p. 55; Marini 1996, p. 49.

VIII.9. *Diocleziano*

Epigrafe dipinta nello strombo della finestra, inclusa nella cornice di un tondo a fondo rosso.

IMP*erator* · CAES*ar* · DIOCLETIANVS ·

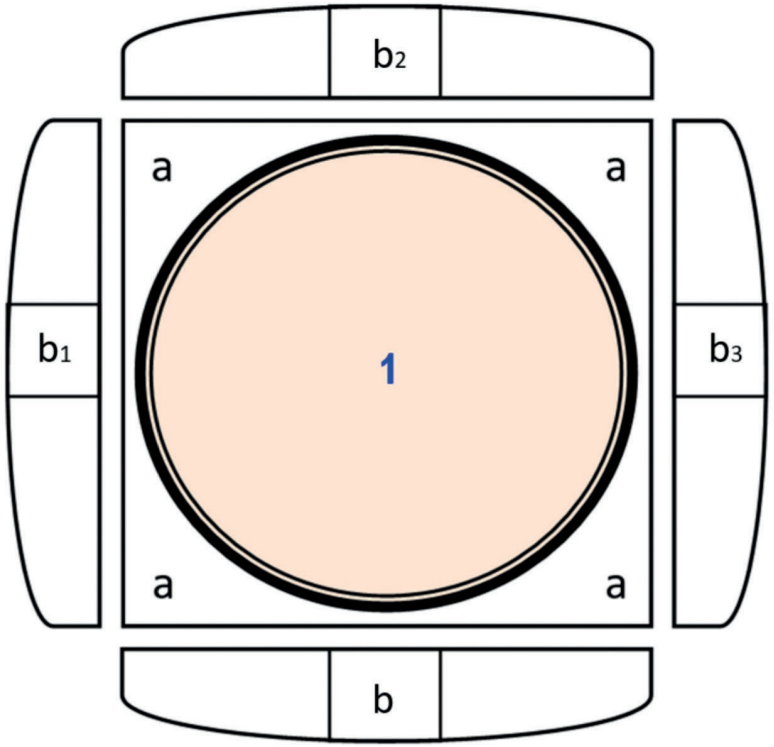


Nell'intradosso dell'unica finestra presente nella stanza è raffigurato in un tondo monocromo il busto dell'imperatore Diocleziano, identificato dall'iscrizione che segue il perimetro circolare dell'immagine. Il busto mostra Diocleziano così come appare negli antichi rilievi e nelle monete, di profilo, con lo sguardo assorto, la barba che gli copre le guance e il capo coronato di alloro, a indicare la sua saggezza e il massimo potere raggiunto. Diocleziano, dopo aver apportato sostanziali interventi alla struttura politica e sociale dell'impero romano, nel 305 d.C. scelse di abdicare abbandonandosi all'*otium* nel lussuoso palazzo di Spalato (nell'attuale Croazia).


IMP · CÆS · DIOCLETIANVS ·

IX. Gabinetto dell'Ermatena

Federico Zuccari e aiuti, 1566



1. Ermatena
a. Strumenti delle scienze e delle arti
b. Paesaggio con rovine
b.1 Paesaggio marino con Ulisse e le sirene
b.2 Paesaggio con Serapeo
b.3 Paesaggio fantastico

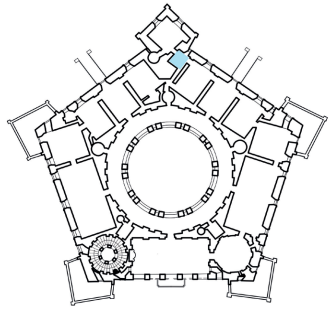
Le fonti confermano che questo piccolo ambiente, adiacente alla stanza della Solitudine o dei Filosofi, era lo studiolo privato del cardinale Alessandro. La posizione appartata e le dimensioni ridotte ne fanno, infatti, uno spazio particolarmente intimo e riservato. Nell'organizzazione generale degli spazi del palazzo, inoltre, esso fungeva sia da snodo architettonico che da snodo tematico, collegando tra loro le stanze dei due appartamenti dedicate al tema del lavoro intellettuale.

La decorazione, circoscritta alla volta, è stata realizzata da Federico Zuccari subito dopo la morte del fratello Taddeo, a partire dall'inverno 1566. Ricchi ornamenti in stucco spartiscono il soffitto e definiscono, oltre ai pennacchi, un grande medaglione centrale. Dagli scambi epistolari risulta che la suddivisione degli spazi era stata pensata, già mentre era ancora in vita Taddeo, da Antenore Ridolfi, al quale probabilmente si deve anche la sua realizzazione.

Nei pennacchi sono rappresentati strumenti scientifici e musicali, come rimando simbolico al mondo del sapere, oppure, secondo alcune interpretazioni, come riferimento alle invenzioni di Ermes e Atena, protagonisti del medaglione centrale. Al centro delle lunette d'imposta della volta sono dipinti, entro riquadri, dei paesaggi antichizzanti che rinviano ai temi decorativi della sala. In uno di essi si riconosce il Serapeo di Villa Adriana, in un altro la scena di Ulisse con le sirene, chiaro omaggio al desiderio di conoscenza. Nel grande tondo al centro del soffitto troneggiano le immagini di Ermes e Atena, che appaiono intimamente uniti, con i busti fusi in una zona imprecisata sotto il mantello bianco e giallo a creare un'unica figura androgina, con due gambe e due piedi soltanto, ieraticamente seduta su una roccia. L'iscrizione in greco, nel cartiglio in basso, ratifica questa fusione designando con un unico termine la duplice divinità rappresentata: *Hermathena*, simbolo dell'unione di eloquenza e sapienza, che devono reciprocamente completarsi. La dea Atena è raffigurata con tutti i simboli sacri che la rappresentano: vestita con un peplo color lilla e armata, con l'elmo piumato sul capo, lo scudo con Medusa ai suoi piedi e la lancia sostenuta con la mano sinistra. Sempre ai suoi piedi è visibile una civetta, simbolo della dea e della sua sapienza. Ermes è invece raffigurato a petto nudo, con il capo coperto dal petaso, suo caratteristico cappello alato, mentre, a equilibrare visivamente la lancia di Minerva, nella sua mano destra è rappresentato il caduceo, bastone alato con due serpi attorcigliate, qui simbolo dell'eloquenza, propria del messaggero degli dei; il piede destro è poggiato su una tartaruga, a ricordo del mito secondo cui con il suo carapace Ermes costruì per primo una lira, che poi diede in dono ad Apollo.

L'invenzione di questa figurazione, assimilabile a un *monstrum,* deriva dalla lettura di due passi di Cicerone, uno tratto dalle *Lettere ad Attico*, in cui l'autore descrive l'erma posta a decorazione della sua accademia di retorica, un altro dal *De inventione*, dove compare il concetto della giustapposizione tra eloquio e ragione. La scelta di raffigurarla nel palazzo, invece, spetta probabilmente allo stesso cardinale Alessandro, come rimando al suo ruolo di protettore dell'Accademia Bocchiana o *Hermathena* di Bologna, nata sotto l'egida di Paolo III. L'iconografia innovativa della creatura, frutto del colto entourage farnesiano, ben si sposa con l'accurata esecuzione del pittore. Le figure solenni, realizzate attraverso un movimento pittorico fluido e sicuro, fanno sì che questo dipinto possa essere considerato uno dei vertici artistici più alti raggiunti da Federico Zuccari nel palazzo di Caprarola.

Bibliografia: Acidini Luchinat 1998-1999, II, pp. 22-24; Parlato 2000; Robertson 1992, p. 108.



IX.1. ***Ermatena***

Epigrafe dipinta all'interno della scena, inclusa in un cartiglio affiancato da due sfingi sui lati brevi; visibili le tracce delle linee guida.

ΕΡΜΑΘΗΝΑ



IX.2. ***Alfabeto greco***

Epigrafe dipinta all'interno della scena, inclusa in un cartiglio; visibili le tracce delle linee guida.

Α · Β · Γ · Δ · Ε || Ζ · Η · Θ · Ι · | Κ · Λ · Μ · Ν || Ο · Π ·

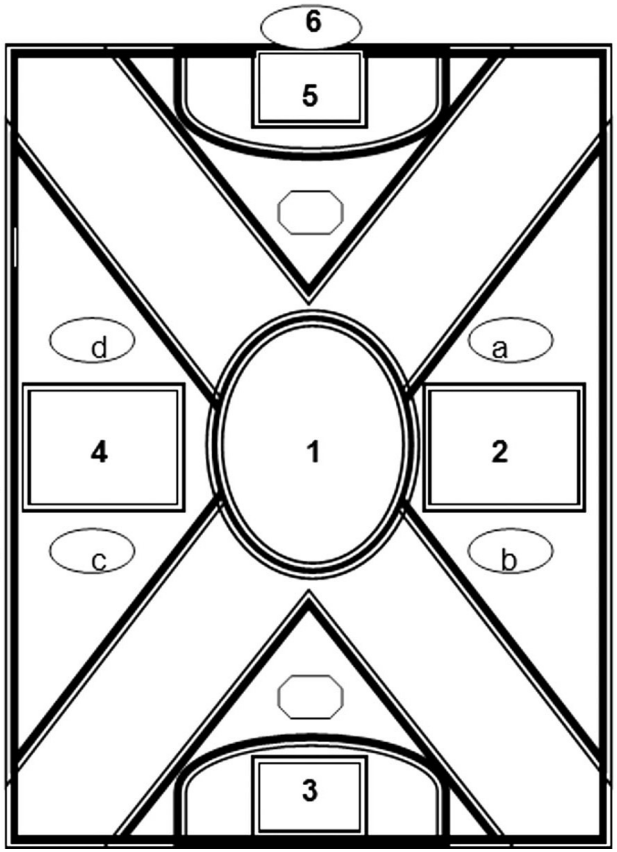



ΕΡΜΑΘΗΝΑ


Α·Β·Γ·Δ·Ε
Κ·Λ·Μ·Ν
Ο·Π

X. Stanza della Penitenza

Jacopo Zanguidi (il Bertoja), 1569-1571



1. Esaltazione della Croce
2. Visione di sant'Antonio
   - **a.** Sant'Arsenio
   - **b.** San Macario d'Egitto
3. San Paolo primo eremita
4. San Pambo rifiuta i doni offertigli
   - **c.** San Giovanni Battista
   - **d.** San Pior
5. San Macario d'Alessandria
6. Sant'Ilarione sul letto di morte

La stanza, posta in fondo all'appartamento invernale, è stata considerata a lungo una sala da pranzo; utilizzata più tardi come personale camera da letto dal cardinale Odoardo, in origine doveva invece ricoprire la funzione di studio, come la stanza della Solitudine o dei Filosofi nell'altro appartamento. I due ambienti si corrispondono, infatti, non solo in pianta, ma anche per i soggetti trattati dalla decorazione. Il tema della vita solitaria, lì illustrato intorno al 1565 da Taddeo Zuccari sulla scorta delle indicazioni letterarie di Annibal Caro, viene qui ripreso a qualche anno di distanza e affrontato da un punto di vista totalmente cristiano, perfettamente in linea con il nuovo clima della Controriforma sopravvenuto con il pontificato di Pio V (1565-1572).

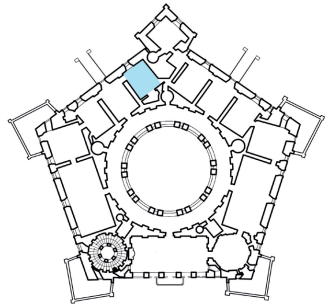
Gli affreschi, realizzati intorno al 1570 da Jacopo Zanguidi, propongono come modello di virtù figure di eremiti, monaci e anacoreti, identificabili grazie alla recente scoperta del programma iconografico, un memoriale di Guglielmo Sirleto rintracciato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 7031, cc. 308*v*-311*v*), di cui il dotto prelato calabrese, esperto di testi biblici e patristici, fu prefetto a partire dal 1570.

Al centro della volta si apre un grande ovale con l'*Esaltazione della Croce*, rappresentata con uno scorcio virtuosistico. Nei quadranti definiti da cornici in stucco sono inseriti riquadri con scene di vita eremitica: i due che fiancheggiano l'ovale centrale rappresentano san Pambo, che rifiuta i doni offertogli da una donna, e sant'Antonio, che ha la visione del demonio, entrambi affiancati da singole figure di santi collocate entro ricercate incorniciature. Gli altri due riquadri riguardano san Paolo primo eremita, colto dalla morte in atteggiamento di preghiera, e san Macario di Alessandria, intento a mortificare sé stesso. Nello strombo della finestra, infine, sant'Ilarione sul letto di morte completa il programma decorativo. Iscrizioni in latino e in greco sono poste a commento di ognuna delle figurazioni.

I soggetti, proposti da Sirleto sulla scorta degli scritti dei Padri della Chiesa, intendono dunque incoraggiare un modo di vivere frugale e austero tramite gli esempi di coloro che per primi sperimentarono la preghiera, il digiuno e la mortificazione della carne come mezzi per assomigliare a Cristo. Essi tendono, però, anche a riaffermare le posizioni cattoliche in risposta alle istanze dei luterani, ribadendo l'importanza delle buone opere, contro la dottrina della giustificazione per sola fede, e il valore del monachesimo, fortemente messo in discussione dai protestanti.

Bertoja dà vita a scene d'intonazione favolistica che si distaccano dalla severità dei contenuti, e le pone all'interno di un partito decorativo ricercato e vivace, con largo impiego di stucchi, emblemi e motivi ornamentali. Tra le grottesche si rintracciano leoni, tigri e leopardi che evocano i pericoli della vita nel deserto, e arpie, sfingi e grifoni che rimandano alle tentazioni.

Bibliografia: De Grazia 1991, pp. 81-83; Partridge 1995a; Marini 1996, pp. 71-72.

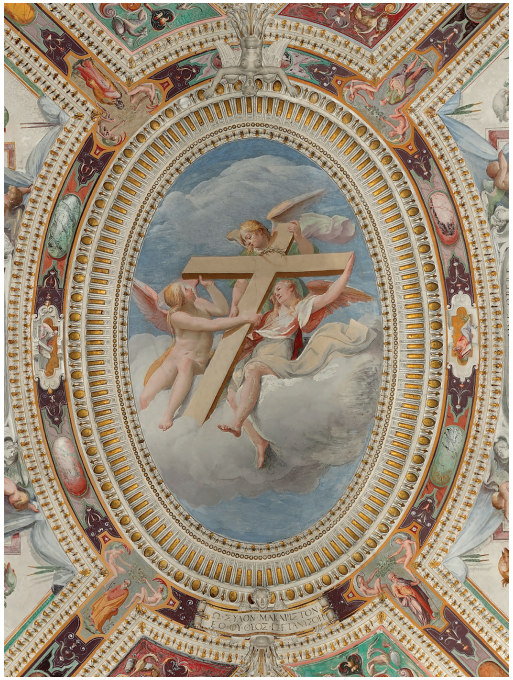


X.1. *Esaltazione della croce*

Epigrafe dipinta all'interno di un cartiglio in stucco con cornice dorata, retto da un angelo.

Ω · ΣΥΛΟΝ · ΜΑΚΑΡΙΣΤΟΝ · | ΕΟ · ΦΥ · ΘΕΟΣ · ΕΣΕΤΑΝΥΣΟΗ ·⋆ *O legno benedetto, su cui Dio si è disteso*

⋆ Soz., *Hist. eccl.*, II, 1.10



«Mi parebbe stesse bene depignere nel mezzo della stanza una croce come quella che si han proposta tutti quelli che han fatto vita solitaria perché la vita monastica come eremitica non era altro che la professione di abnegare se stesso et portar la croce di Christo» (Sirleto 1570, ed. 1995, p. 164). Sirleto motiva così il suo suggerimento iconografico, e prosegue proponendo a commento della croce un'iscrizione in greco – considerata all'epoca una profezia pagana della venuta di Cristo – che inneggia al legno benedetto al quale egli fu appeso.

Bertoja recepisce le indicazioni dell'autore del programma e dipinge la croce al centro della stanza, all'interno di un oculo sfondato, come una visione celeste che incombe illusionisticamente sullo spazio; sorretta da tre angeli adagiati su nuvole, essa appare vuota, sormontata dalla sola corona di spine, quasi a voler sottolineare il concetto espresso da Sirleto secondo cui l'imitazione di Cristo ricercata dagli eremiti equivale al sostituirsi a lui sulla croce.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 76; Trasmondo Frangipane 1869, p. 93; Balducci 1910, p. 87; Partdrige 1995a, p. 167.


Ω Σ ΥΑΟΝ ΜΑΚΑΡΙΣΤΟΝ
Ε Ο ΦΥ ΘΕΟΣ ΕΣΕΤΑΝΥΣΟΗ

X.2. *Visione di sant'Antonio*

Epigrafe dipinta all'interno di un cartiglio ovale decorato sui lati brevi da due angeli.

ANTONI · EXI · ET · VIDE ·*

Antonio, esci e guarda!

*Ev., *V. Ant.*, 66



Il riquadro dipinto nella volta, dalla parte del camino della stanza, rappresenta un episodio che Sirleto attinge da una *Vita di Antonio* del IV secolo, scritta in greco da Atanasio di Alessandria e tradotta in latino da Evagrio di Antiochia, che sostanzialmente riguarda la visione da parte dell'eremita di un essere terribile – il demonio – intento a impedire l'ascesa delle anime al cielo.

Bertoja costruisce la scena per contrapposti, con il demonio, vigoroso e potente, che si staglia sopra una città vista in lontananza, e Antonio, vecchio e fragile, inserito in un incombente paesaggio roccioso. Il pittore si è concesso una certa libertà nella rappresentazione dell'eremita, che Sirleto consigliava di raffigurare così: «vecchio in modo che mostri il numero di cento et cinque anni; il suo vestito sarà una melote, cioè pelle di pecora. Bisogna dipingerlo in modo che mostri nel volto una hilarità grande, et con la barba bianca et lunga» (Sirleto 1570, ed. 1995, pp. 162-163). L'Antonio ritratto da Bertoja è vecchio, ha una lunga barba bianca, ma il suo volto non reca alcun segno di ilarità, apparendo atteggiato piuttosto a un'espressione tra l'attonito e l'estasiato; inoltre, non indossa una pelle di pecora ma una tunica che rimanda al saio dei monaci.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 77; Trasmondo Frangipane 1869, p. 94; Balducci 1910, p. 87; Partridge 1995a, p. 167.


ANTONI·EXI·ET·VIDE

X.2.a. ***Sant'Arsenio***

Epigrafe dipinta all'interno di uno scudo rotondo incorniciato in alto da un mascherone e in basso da una ghirlanda di fiori e frutta sostenuta da due putti.

BEATVS · ES · | ABBA · ARSENI · | QVIA · SEMPER · MORTIS · HORAM | ANTE · OCVLOS · HABVISTI · | [fregio]*

* *Vit. Pat.*, V, 3.5

Beato tu sia, abate Arsenio, perché hai sempre avuto davanti agli occhi l'ora della morte

Negli ovali che fiancheggiano il riquadro con sant'Antonio sono ritratti due dei più significativi rappresentanti del monachesimo egiziano del IV secolo, Arsenio e Macario d'Egitto. A sinistra è Arsenio, noto per aver ricevuto da Dio il dono del pianto e per le sue meditazioni sulla morte, rappresentato in piedi, in forme statuarie, mentre contempla un teschio e nell'atto di asciugarsi le lacrime.

Bertoja lo dipinge così, interpretando liberamente le indicazioni di Sirleto, che lo avrebbe voluto invece seduto e intento a lavorare intrecciando cesti: «s'ha a depignere di bellissimo aspetto col capo et barba canuta, di bella statura ma asciutto però, con la barba lunga fin al ventre, di età di novanta cinque anni. Et s'ha a depignere sedendo et lavorando con le sue mani le sporte et avendo nel seno un panno grande come una tovaglia per le lagrime che di continuo li correvano dalli occhi» (Sirleto 1570, ed. 1995, p. 164). I cesti sono qui raffigurati a terra, ai piedi dell'eremita. L'ovale con il ritratto di Arsenio è inserito all'interno di un partito decorativo caratterizzato da finte tessere musive dorate, che ricorre in maniera analoga anche nell'ovale simmetrico con san Macario e negli altri due della parete opposta. Alla sommità della cornice, un putto alato sostiene un globo dorato con i gigli farnesiani, fiancheggiato da due figure di spalle che inneggiano suonando lunghe trombe; alla base, altri due puttini sorreggono una ghirlanda entro cui giace una sfera con l'iscrizione a commento della scena.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 77; Trasmondo Frangipane 1869, p. 94.




BEATVS·ES·
ABBA·ARSENI·
QVIA·SEMPER·
MORTIS·HORAM
ANTE·OCVLOS
HABVISTI

X.2.b. *San Macario d'Egitto*

Epigrafe dipinta all'interno di uno scudo rotondo, incorniciato in alto da un mascherone e in basso da una ghirlanda di fiori e frutta sostenuta da due putti.

IESVS · IVDEX · ET · TESTIS · EST | OMNIUM | [fregio]* *Gesù è giudice e testimone di tutti*

* Ger 29:23

In alto, attorno al capo di san Macario:

ΠΑΙΔΑΡΙΟΓΕΡΩΝ* *Anziana giovinezza*

* Pal., *Hist. Laus.*, 17

1. ΠΑΙΔΑΡΙΟΓΕΡΩΝ] in situ ΠΑΙDΑΡΙΟΓΕΡΩΝ



In posizione simmetrica rispetto a sant'Arsenio (X.2.a.) è ritratto san Macario, «il quale ha da essere depinto vecchio et in modo che demostri una grandissima estenuatione nel viso et nel resto del corpo» (Sirleto 1570, ed. 1995, p. 163).

L'eremita è raffigurato sì con il volto emaciato, ma con un fisico vigoroso, come l'altro. È la scritta in greco, che gli circonda il capo come un'aureola, che sottolinea il contrasto tra il corpo dell'asceta, corrotto dalla vecchiaia, e lo spirito, sempre vitale e continuamente rigenerato proprio grazie alla negazione della carne. L'iscrizione principale posta a commento della figura rimette a Cristo il giudizio sul modello di vita prescelto e sembra essere uno di quei pensieri che affliggono la vecchiaia ai quali Sirleto allude nel suggerire una seconda massima, non riprodotta: «Quot annos in solitudine versor et ab omnibus honoror; et in hac aetate affligunt me cogitationes meae» (*ibid.*). La ricca decorazione che circonda questo, come gli altri tre ovali della stanza, si caratterizza anche per la presenza di animali, come la lonza di dantesca memoria (*Pd* XXII, 49), o di esseri fantastici, quali le sfingi, che rimandano al mondo del peccato e delle tentazioni.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 77; Trasmondo Frangipane 1869, p. 94; Balducci 1910, p. 87; Partridge 1995a, p. 167.


IESVS·IVDEX·
ET·TESTIS·EST
OMNIVM

X.3. *San Paolo primo eremita*

Epigrafe dipinta al di sotto dell'affresco, all'interno di un cartiglio ovale con motivi decorativi dorati e volute laterali fogliate.

HVIC · SENI · NUDO · | QVID · VNQVAM · DEFVIT · | *Cosa è mai mancato a questo vecchio nudo?*
[fregio]*
* Gir., *V. Pauli*, 17



«Huic seni nudo quid unquam defuit?». Con questa domanda retorica san Girolamo accompagnava il racconto della vita di san Paolo primo eremita, sottolineando come al vecchio asceta, che pur non possedeva nulla, non sia mai mancato niente di importante.

Allo stesso testo agiografico di Girolamo attinge Sirleto anche quando fornisce le indicazioni per la rappresentazione del santo, puntualmente accolte dal pittore. Doveva apparire come un vecchio di centotredici anni, coperto da una tunica di foglie di palma e atteggiato così come lo aveva trovato sant'Antonio nel momento in cui si era recato a fargli visita: inginocchiato all'ingresso della sua grotta, con il capo eretto, le mani giunte e il corpo ormai esanime.

Il fatto che qui l'eremita preghi di fronte a un altare con tanto di crocefisso e corporale ha fatto pensare che l'episodio voglia anche ribadire il valore della celebrazione della messa, disconosciuto dai protestanti.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 78; Trasmondo Frangipane 1869, p. 95; Balducci 1910, p. 87; Partridge 1995a, p. 167.


HVIC SENI NVDO
QVID VNQVAM DEFVIT

X.4. *San Pambo rifiuta i doni offertigli*

Epigrafe dipinta all'interno di un cartiglio ovale decorato sui lati brevi da due angeli.

NVLLVM DIEM · SINE · OPERE · | PRAETERMISI · PANEM · AB · ALIQVO | DATVM · GRATIS · NON COMEDI*

Non ho lasciato passare un giorno senza lavorare, non ho mangiato il pane dato da qualcuno gratuitamente

*Pal., *Hist. Laus.*, 10

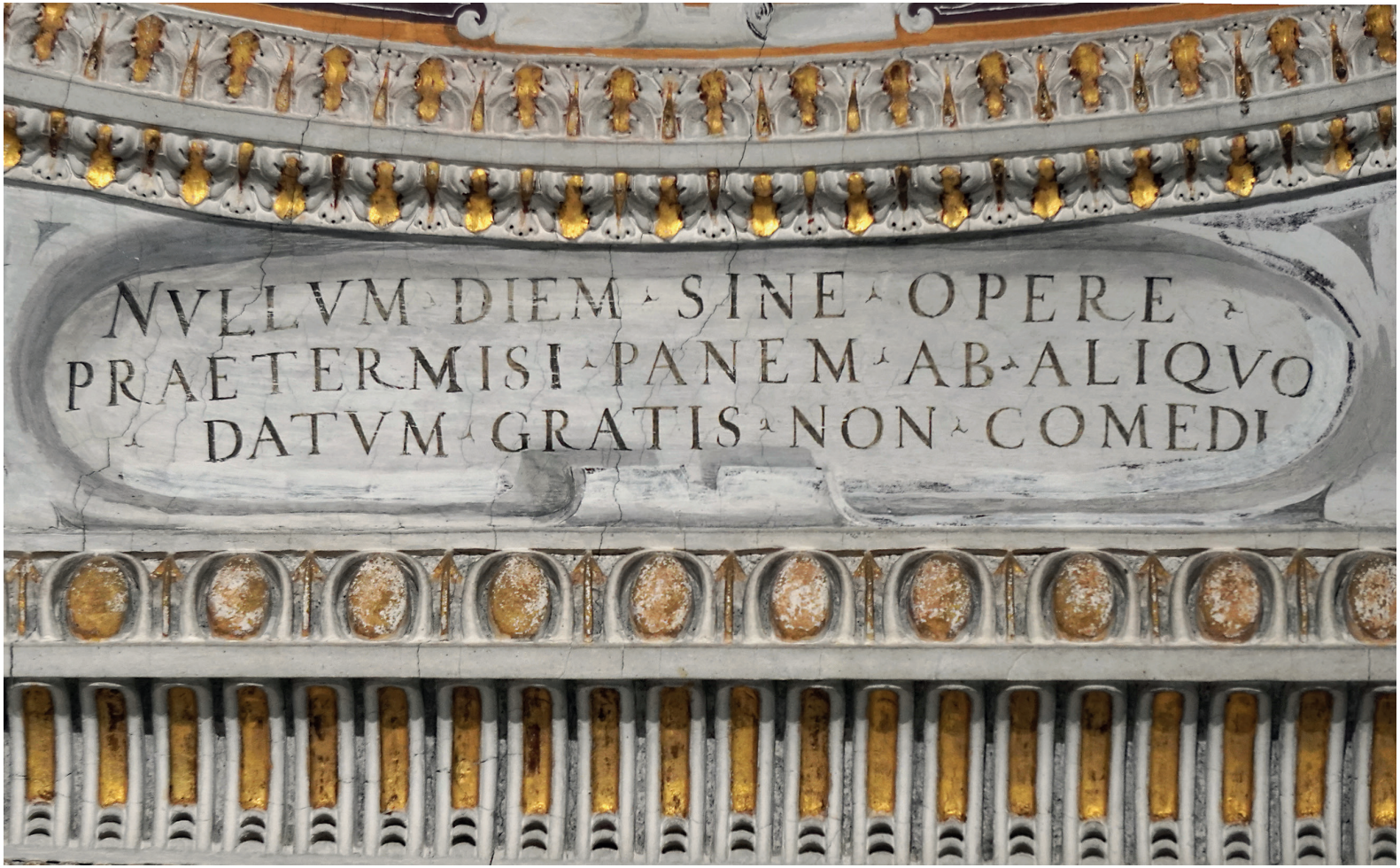


Uno dei riquadri posti a lato dell'*Esaltazione della croce* (X.1) mostra un vecchio eremita seduto davanti a una grotta e una donna che gli offre una sporta carica di vasi d'argento. Si tratta di san Pambo, discepolo di sant'Antonio abate, e di santa Melania seniore, patrizia romana, vedova, nota per aver fondato un monastero nei pressi di Gerusalemme.

Secondo le indicazioni del cardinal Sirleto, il pittore avrebbe dovuto rappresentare il momento in cui Pambo benedice Melania per il dono ricevuto e, rifiutandolo per sé stesso, prega san Teodoro di distribuirlo ai fratelli in Libia. La scena realizzata da Bertoja, invece, è priva del terzo protagonista e appare commentata da un'iscrizione che Sirleto propone come opzionale e che sottolinea come la scelta di vivere in povertà sia comunque legata alla fatica dell'autosostentamento e non alla semplice dipendenza dagli altri.

L'episodio, così come proposto, sembrerebbe voler confutare la posizione di Lutero nei confronti dei monaci, visti come un inutile fardello della terra, pigri e inattivi sotto il pretesto del voto di povertà.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 76; Trasmondo Frangipane 1869, p. 94; Balducci 1910, p. 86; Labrot 1970, p. 100; Partdrige 1995a, p. 167.


NVLLVM DIEM SINE OPERE
PRAETERMISI PANEM AB ALIQVO
DATVM GRATIS NON COMEDI

X.4.c. *San Giovanni Battista*

Epigrafe inserita all'interno di uno scudo rotondo, incorniciato in alto da un mascherone e in basso da una ghirlanda di fiori e frutta sostenuta da due putti.

VOX | CLAMANTIS | IN DESERTO* *La voce di colui che grida nel deserto*
* Is 40:3

1. CLAMANTIS] in situ OLMANTIS; *clamantis* Sirleto 1570, Sebastiani 1741, Trasmondo Frangipane 1869

In un cartiglio posto attorno alla croce di san Giovanni Battista:

ECCE | AG‹NVS› | | DEI* *Ecco l'agnello di Dio*
* Gv 1,29:36



Ai lati della scena con san Pambo e santa Melania (X.4) sono raffigurati, entro due ovali, san Giovanni Battista e san Pior. San Giovanni Battista, ritratto in qualità di precursore della tradizione eremitica, è rappresentato nell'atto di predicare, con lo sguardo austero rivolto verso il riquadro con san Paolo (X.3) e la mano destra che sembra indicare una cartella, dipinta come se fosse poggiata sul cornicione in stucco della volta, con l'impresa farnesiana dell'unicorno che purifica l'acqua (cfr. XII.1.7.). Con la mano sinistra sostiene, ostentandola, una rudimentale croce astile intorno alla quale è avvolto un cartiglio con l'iscrizione «Ecce agnus Dei». Sopra l'ovale che circonda il Battista, un puttino alato sorregge un globo dorato con i gigli azzurri dei Farnese, mentre due figure di spalle suonano lunghe trombe. Sotto, altri due puttini dai panneggi svolazzanti sostengono una ghirlanda che inquadra una sfera su cui corre la classica iscrizione «Vox clamantis in deserto», con le parole – malamente reintegrate nel corso di un restauro ottocentesco – tratte dalla profezia di Isaia e al Battista riferite dai Vangeli.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 76; Trasmondo Frangipane 1869, p. 94; Balducci 1910, p. 86; Sirleto 1570, ed. 1995, p. 167.


VOX
OLMANTIS
INDESERTO

X.4.d. *San Pior*

Epigrafe inserita all'interno di uno scudo rotondo, incorniciato in alto da un mascherone e in basso da una ghirlanda di fiori e frutta sostenuta da due putti.

ΟΥΧ · ΩΣ | ΕΡΓΩΙ ΑΛΛ · ΩΣ · | ΠΑΡΕΡΓΩΙ*

* *Eccl. Hist.*, pp. 1328-1329

Non come un'occupazione principale, ma come un'occupazione secondaria

Il riquadro con san Pambo e santa Melania (X.4) è affiancato da due ovali con i ritratti di san Giovanni Battista, a sinistra, e san Pior, discepolo di sant'Antonio abate, a destra. Secondo Sirleto, san Pior si sarebbe dovuto rappresentare «in forma d'uno che camini et magni tenendo del pane in una mano et nell'altra cinque olive» (Sirleto 1570, ed. 1995, p. 164).

In effetti Bertoja lo descrive come un giovane colto nell'atto di camminare, vestito di una tunica che lascia scoperta una spalla e svolazza assecondando il suo movimento; con la mano destra tiene un ramo con cinque olive e con la sinistra si porta alla bocca del pane, voltandosi indietro. Anche lui, come Giovanni Battista, sembra volgere lo sguardo verso un unicorno farnesiano dipinto sul cornicione. La cornice con il ritratto dell'eremita è inserita in un partito decorativo analogo a quello che circonda gli altri tre ovali, ma il globo dorato tra le braccia del puttino alato alla sua sommità appare qui privo dei gigli farnesiani. L'iscrizione a commento della scena, come negli altri tre casi, corre ai piedi della cornice, assecondando la rotondità della sfera bianca che la accoglie. Poiché Sirleto spiegava che Pior camminava «per non sentir delectatione nel magnare» (*ibid.*), la scritta sottolinea come l'azione del mangiare debba essere considerata cosa non di primaria ma di secondaria importanza.

Bibliografia: Sebastiani 1741, pp. 76-77; Trasmondo Frangipane 1869, p. 94; Balducci 1910, p. 86; Partdrige 1995a, p. 167.




ΟΥΧ·ΩΝ
ΕΡΓΩΙ ΑΛΛ·ΩΝ
ΠΑΡΕΡΓΩΙ

X.5. *San Macario d'Alessandria*

Epigrafe dipinta al di sotto dell'affresco, all'interno di un cartiglio ovale con motivi decorativi dorati e volute laterali fogliate.

VEXANTEM · ME · VEXO | [fregio]* *Maltratto chi mi maltratta*

*Iac. Var., *Leg. Aur.*, 18,25



La scena ritratta sopra la finestra rappresenta san Macario di Alessandria che cammina trasportando sulle spalle un cesto di sabbia, con l'intento – spiega l'iscrizione – di mortificare sé stesso. Sirleto immaginava l'eremita come «di breve statura, spano [*scil.* senza barba], havendo solo un poco di peli nelle labra et in cima del mento perché per la troppa astinentia non gli eran nati peli nella barba con tutto che hebbe vivuto longamente» (Sirleto 1570, ed. 1995, p. 163).

Bertoja, invece, non rinuncia alle forme aggraziate e lo rappresenta forte e vigoroso, con una barba fluente, mentre si incammina significativamente verso un sentiero tortuoso dando le spalle ai segni della cultura classica, un tempio in rovina con una statua pagana.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 77; Trasmondo Frangipane 1869, p. 94; Balducci 1910, p. 86; Labrot 1970, p. 100; Partdrige 1995a, p. 167.


VEXANTEM·ME·VEXO

X.6. *Sant'Ilarione*

Epigrafe dipinta nello strombo della finestra, inclusa all'interno di un ovale dalla cornice.

[fregio] EGREDERE · ANIMA · MEA · QVID · DVBITAS · SEPTVAGINTA · PROPE ANNIS · SERVISTI · CHRISTO · ET · MORTEM · TIMES*

* Gir., *V. Hil.*, 45

Esci, anima mia, perché dubiti? Per quasi settant'anni hai servito Cristo, e hai paura della morte?



Nello strombo della finestra, all'interno di un ovale, è dipinto a monocromo sant'Ilarione in fin di vita, disteso sul letto di morte mentre stringe al petto un crocifisso. Egli incita la propria anima a lasciare il corpo senza esitazioni, con parole vergate a pennello intorno alla cornice che lo racchiude: non vi è motivo di dubitare o di temere la morte perché per ben settant'anni l'anima è stata al servizio di Cristo.

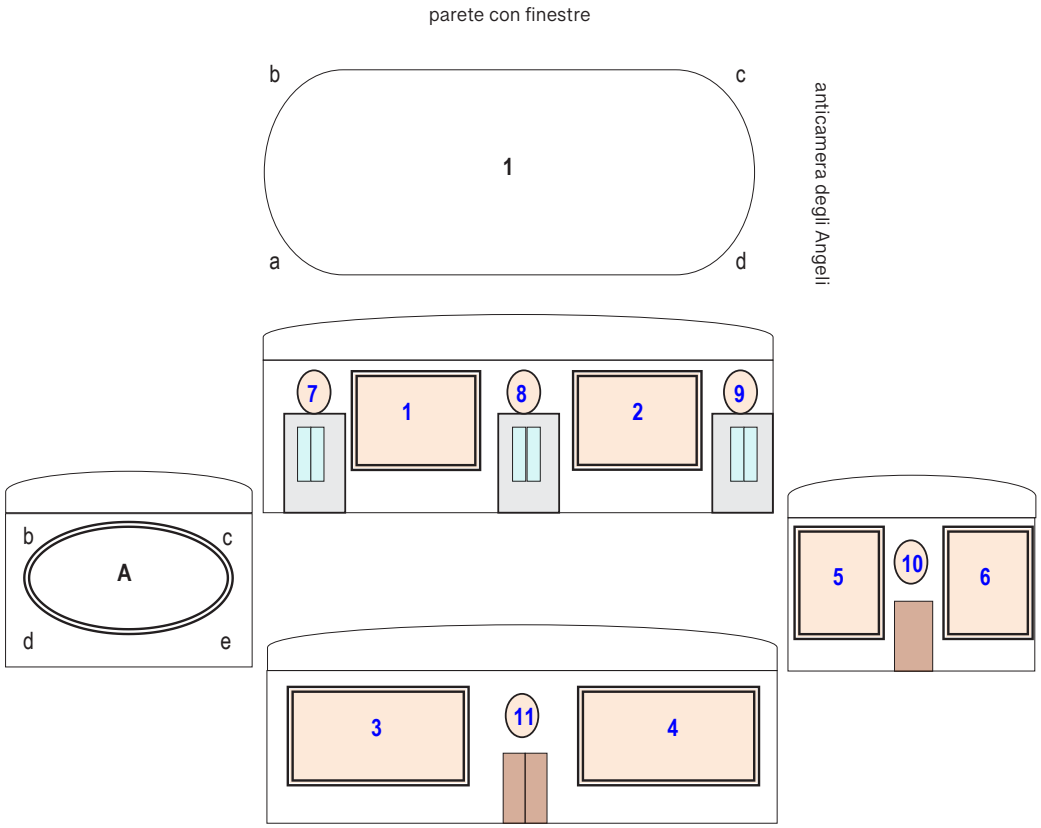
Le riflessioni sulla morte, che accomunano la figura di Ilarione a quelle di Macario d'Egitto e Arsenio (X.2.b. e X.2.a.), pongono l'accento sull'importanza delle buone opere e intendono rispondere alla dottrina protestante della giustificazione per sola fede.

Bibliografia: Sebastiani 1741, p. 78; Trasmondo Frangipane 1869, p. 95; Balducci 1910, p. 87; Partdrige 1995a, p. 167.


ANIMA MEA QVID DVBITAS SEPTVAGINTA PROPE ANNIS SERVISTI CHRISTO ET MORTEM TIMES? EGREDERE

XI. Sala del Mappamondo

Giovanni Antonio da Varese (il Vanosino), Giovanni De Vecchi, Raffaellino Motta da Reggio, 1573-1575



VOLTA

1. Volta celeste

Imprese

- **a.** Nave degli Argonauti
- **b.** Vergine con l'Unicorno
- **c.** Freccia che colpisce il bersaglio
- **d.** Pegaso

PARETI

A. Planisfero
- **b.** Personificazione dell'America
- **c.** Personificazione dell'Europa
- **d.** Personificazione dell'Asia
- **e.** Personificazione dell'Africa

1. Europa
2. Africa
3. Asia
4. America
5. Giudea
6. Italia

7. Marco Polo
8. Cristoforo Colombo
9. Hernán Cortés
10. Amerigo Vespucci
11. Ferdinando Magellano

La sala del Mappamondo è il salone di rappresentanza dell'appartamento invernale del palazzo, interamente decorato tra il 1573 e il 1575 con soggetti ispirati alla geografia e all'astronomia. Il programma decorativo si deve a Orazio Trigini de' Marii, esperto di cosmografia, presentato al cardinale Alessandro da Fulvio Orsini, che collaborò con lui alla sua redazione. Per la realizzazione delle parti figurate ci si affidò al pittore toscano Giovanni De Vecchi e a Raffaellino Motta da Reggio. La realizzazione delle carte geografiche, dispiegate sulle pareti, spetta invece a Giovanni Antonio da Varese, il Vanosino, che già aveva dipinto una cosmografia nella terza loggia Vaticana per Pio IV.

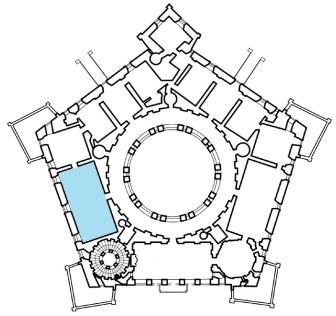
Sul soffitto si apre un cielo blu in cui sono descritte cinquanta costellazioni, rappresentate dai personaggi mitologici ad esse associate. L'affresco è solcato da linee tracciate con l'oro che corrispondono alla proiezione dei cerchi della sfera celeste: equatore, eclittica, tropici e coluri. Dorate sono anche le stelle, distribuite secondo i più aggiornati cataloghi astronomici. Il cielo è colto nel momento del solstizio d'inverno. Non è certa la paternità di questa mappa celeste, attribuita ora a Giovanni De Vecchi, ora al Vanosino, che ne realizzò una simile nei primi anni settanta del Cinquecento per papa Gregorio XIII.

I lunettoni della volta sono invece ascrivibili con certezza a Giovanni De Vecchi e a Raffaellino da Reggio. Qui i due pittori hanno affrescato dodici riquadri con le storie mitologiche all'origine dei segni zodiacali. Agli angoli della volta, entro ricche decorazioni in stucco, sono dipinte quattro imprese farnesiane poggianti sopra altrettanti stemmi cardinalizi dello stesso Alessandro, a celebrare evidentemente le virtù del committente. Sui lati lunghi la volta è collegata alle pareti da quattro figure maschili abbigliate all'antica con dei rotuli in mano, interpretate come rappresentazioni di profeti o astronomi.

Lungo le pareti sono riprodotte le più aggiornate carte geografiche, rappresentate con scientifica accuratezza ed elaborate sulla base di fonti sia cartografiche che letterarie. Sui lati lunghi ci sono i quattro continenti allora conosciuti: Europa e Africa, Asia e America. Sul lato breve, al confine con l'anticamera degli Angeli, si trovano le cartine della Giudea e dell'Italia, l'una terra d'origine della religione cristiana e l'altra centro di espansione della Chiesa e sede del papato; a commento di ognuna di queste due mappe, una coppia di personificazioni: Giudea e Gerusalemme sopra la Giudea, Italia e Roma sopra l'Italia. Sulla parete di fondo è affrescato un planisfero, circondato da teste di putti che soffiano, simboli dei venti, e inquadrato dalle quattro personificazioni dei continenti, disposte agli angoli. Le porte e le finestre sono sovrastate dai ritratti di celebri navigatori ed esploratori, dal Medioevo ai tempi moderni: Marco Polo, Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci, Ferdinando Magellano, Hernán Cortés. A commento di questi ritratti erano state inizialmente previste lunghe iscrizioni con elogi, poi ricondotte, per motivi di spazio, al semplice nome dell'effigiato.

La rappresentazione di soggetti astronomici e geografici era diventata un tema ricorrente nel XVI secolo, dopo il generale interesse suscitato dalle grandi esplorazioni, e rispondeva all'esigenza di adeguare la raffigurazione del mondo alle nuove conoscenze. All'interno di questo filone, la sala del Mappamondo costituisce un esempio all'avanguardia, che anticipa la celebre galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. La descrizione del cielo e della terra in questo caso, però, nasconde ulteriori significati, politici, religiosi e filosofici, tesi essenzialmente a celebrare il potere e le aspirazioni del committente.

Bibliografia: Partridge 1995b; Ricci, Bilardi 2020.



XI.1. *Europa*

Epigrafe dipinta in un cartiglio dorato dalla cornice ovale, decorato con ali d'angelo.

EVROPA





Guardando la parete sud-ovest della sala del Mappamondo, sul lato sinistro, si vede rappresentata la carta geografica dell'Europa.

Il continente è inquadrato all'interno di una ricca cornice dipinta. Tale cornice è decorata con una fascia a grottesche intervallate da figure a monocromo: ai lati allegorie di virtù, in basso la personificazione di un fiume. In alto, la cornice è interrotta da una cartella ovale, ornata lateralmente da ali, entro cui è posta l'iscrizione con il nome del continente.

Tra le grottesche, sotto la virtù di destra, si legge distintamente la data «1574», dipinta entro una targhetta su fondo rosso. Sul lato superiore della cornice ricade un drappo decorato da gigli, simboli araldici della famiglia Farnese.

La carta geografica è descritta fisicamente attraverso diversi colori e impreziosita da filamenti dorati che descrivono fiumi e coste. In basso a sinistra è dipinta la scala di rappresentazione in miglia.

XI.2. *Africa*

Epigrafe dipinta in un cartiglio dorato dalla cornice ovale, decorato con ali d'angelo.

AFRICA





Il lato destro della parete sud-ovest della sala del Mappamondo ospita un affresco con la carta geografica dell'Africa.

Il continente è descritto all'interno di una cornice analoga a quella che circonda la rappresentazione dell'Europa, disposta sulla stessa parete (XI.1.). Tale cornice è decorata a grottesche, interrotte sui lati e in basso da medaglioni entro i quali compaiono figure dipinte a monocromo. Si riconoscono ai lati le rappresentazioni di virtù e in basso l'allegoria di un fiume.

In alto al centro, all'interno di uno stemma alato, si nota l'iscrizione con il nome del continente. Sopra la fascia più alta della cornice corre un drappo dipinto, decorato con i gigli della famiglia Farnese.

La cartina mostra la composizione fisica del continente, le varie altitudini, le catene montuose, i deserti e i laghi. Con grande attenzione sono scritti i nomi dei diversi regni, mentre le coste e i laghi sono impreziositi da filamenti dorati. Anche l'equatore è rappresentato con una linea dorata che taglia trasversalmente il dipinto. In basso a sinistra si trova la scala di rappresentazione in miglia.

XI.3. *Asia*

Epigrafe dipinta in un cartiglio dorato con cornice mistilinea, decorato con volti maschili sui lati lunghi.

ASIA



Entrando nella sala del Mappamondo dalla sala degli Angeli, immediatamente sulla sinistra compare la carta geografica dell'Asia.

La mappa è inquadrata da una cornice dipinta, analoga a quella che circonda gli altri tre continenti rappresentati nella sala; essa è decorata a grottesche, con scudi che recano ai lati rappresentazioni di virtù e in basso l'allegoria di un fiume.

Al centro, in alto, un cartiglio riporta l'iscrizione con il nome del continente. Sul bordo superiore della cornice corre un drappeggio dipinto decorato con i gigli della famiglia Farnese, come nella parete di fronte.



La carta geografica è descritta fisicamente con diversi colori che distinguono le varie altitudini. Ben rappresentati sono i regni, le catene montuose e i laghi, mentre i fiumi e le coste sono resi con filamenti dorati. Sulla destra c'è la Terra Santa, fulcro spirituale della cristianità, dipinta interamente in oro per sottolineare – in un periodo di dominazione ottomana – la sua preziosa natura. In basso a sinistra è dipinta la scala di rappresentazione in miglia della mappa.

L'affresco è tagliato trasversalmente dalle linee dorate dei paralleli, tra cui riconosciamo, in basso, l'equatore, maggiormente evidenziato e intervallato da stelle a otto punte. La mappa, insieme alle altre cartine sulle pareti, è una perfetta rappresentazione scientifica del mondo allora conosciuto.

XI.4. *America*

Epigrafe dipinta in un cartiglio dorato con cornice mistilinea, decorato con volti maschili sui lati lunghi.

AMERICA





Sul lato destro della parete nord-est si trova la carta geografica dell'America.

Il Nuovo Mondo è inquadrato da una cornice dipinta, organizzata allo stesso modo di quella che decora le rappresentazioni degli altri continenti. Essa presenta una fascia continua decorata a grottesche con, ai lati, due cartigli che contengono figure di virtù. Un terzo cartiglio con l'allegoria di un fiume è posto in basso in posizione centrale. Sul lato superiore, in parte coperto da un drappo decorato con i gigli farnesiani, spicca l'iscrizione con il nome del continente.

Il territorio è scientificamente descritto nelle sue diverse altitudini e nelle aree desertiche, utilizzando diversi colori. Sono rappresentati regni, città, laghi e catene montuose. Le coste, i fiumi e le piccole isole sono dipinti in oro, impreziosendone la fattura. Nel blu dell'oceano erano rappresentate imbarcazioni e animali marini di cui rimangono solo pallide tracce. Il dipinto è attraversato da tre paralleli, realizzati con filamenti dorati: si tratta dei due tropici e dell'equatore, più evidente e punteggiato da stelle a otto punte. In basso a sinistra si trova la scala di rappresentazione in miglia.

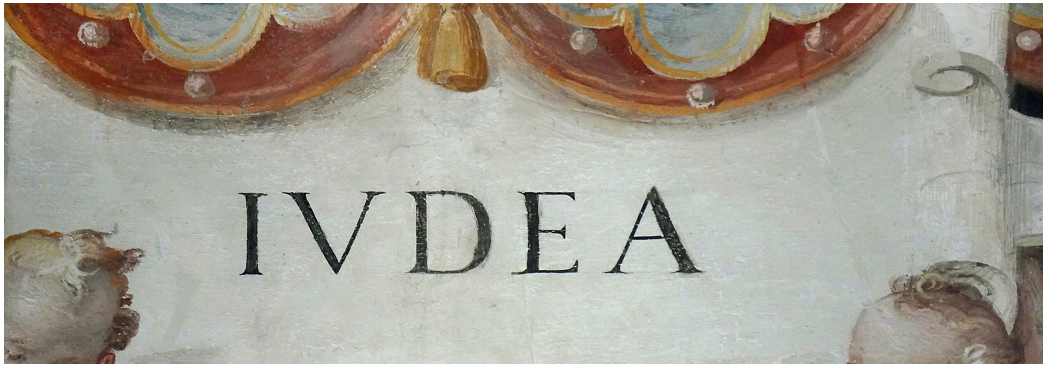
L'affresco rappresentava la testimonianza scientifica più aggiornata relativa al Nuovo Mondo, scoperto appena ottantadue anni prima della sua realizzazione.

XI.5. *Giudea*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo sorretto da due putti.

IUDEA





Sul lato sinistro della parete nord-ovest della sala del Mappamondo è raffigurata la carta geografica della Giudea.

La cartina della Terra Santa, che riporta l'indicazione delle dodici tribù di Israele, è inquadrata da una cornice dipinta, decorata a ovoli. Sopra la cornice sono ritratti due puttini che reggono un cartiglio con il nome della regione. Ai lati sono sedute due personificazioni, la Giudea stessa e Gerusalemme. La Giudea, a sinistra, regge in mano una fronda di palma: la palma, che spunta anche alle spalle della figura, è una pianta tipica della Palestina e ricorda l'ingresso di Gesù a Gerusalemme e, quindi, l'inizio della Passione. L'allegoria di Gerusalemme è mostrata anch'essa con una fronda di palma nella mano destra, mentre con la sinistra abbraccia un tempietto rotondo con una menorah al suo interno, che allude al Tempio di Gerusalemme ma che in effetti è ispirato a quello di Bramante a San Pietro in Montorio. L'affresco con la Giudea è posto sulla stessa parete di quello con l'Italia ed è a esso simmetrico. Insieme mostrano l'origine della religione cristiana e il successivo sviluppo della Chiesa di Roma.

XI.6. *Italia*

Epigrafe dipinta in un cartiglio mistilineo sorretto da due putti.

ITALIA





Sul lato destro della parete nord-ovest della sala del Mappamondo è affrescata la carta geografica dell'Italia. La raffigurazione grafica della penisola si trova all'interno di una cornice dipinta, decorata a ovoli.

Al di sopra della cornice lo spazio è organizzato come quello che sovrasta la mappa della Giudea (XI.5.): al centro una lastra mistilinea con l'iscrizione, sorretta da due puttini, ai lati due personificazioni. A sinistra è Roma, rappresentata in armi: con una mano regge una vittoria alata, mentre con l'altra si mostra pronta a sguainare la spada; poggia un piede su un globo a mostrare il dominio sul mondo, mentre la lupa e i sette colli, rappresentati fra le gambe, ricordano il mito della sua fondazione. In posizione simmetrica c'è la personificazione dell'Italia stessa: in una mano regge un morso e delle redini e nell'altra uno scettro, simboli del potere e della guida che l'Italia e Roma esercitavano sul mondo moderno.

La rappresentazione dell'Italia si lega, sulla stessa parete, a quella della Giudea. Le due cartine, insieme, mostrano lo spostamento dell'asse della religione cristiana dal luogo di origine a Roma, dove la Chiesa si presenta come l'erede dell'antico impero.

XI.7. *Marco Polo*

Epigrafe dipinta all'interno di una fascia posta alla base del ritratto.

MARCVS POLVS

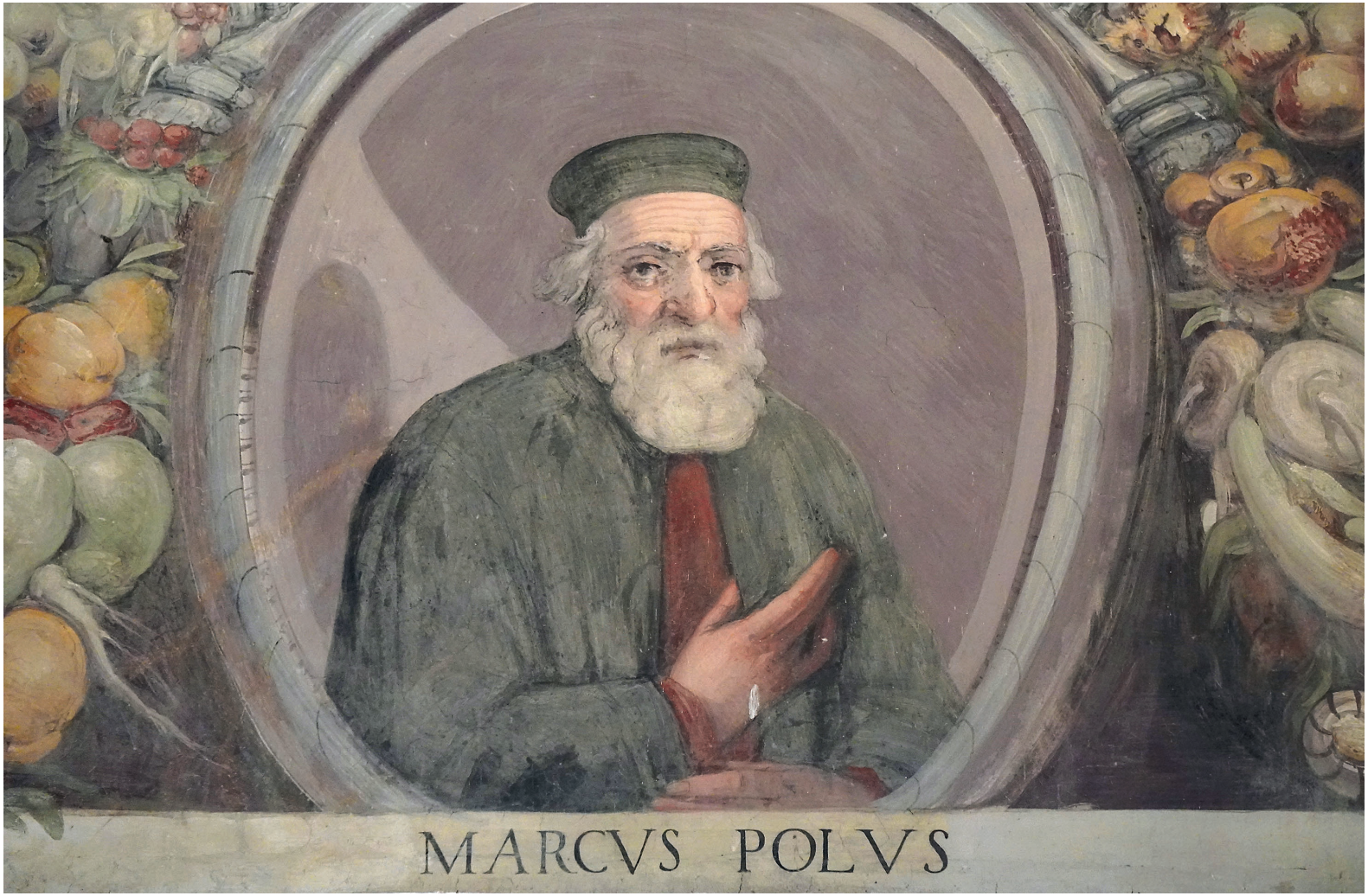


Sopra la prima finestra della parete sud-ovest della sala del Mappamondo è raffigurato Marco Polo. Il viaggiatore è ritratto all'interno di una finta nicchia ovale inquadrata da una quinta scenica creata da una tenda dipinta.

Alla sommità della cornice che circonda la nicchia è posizionata una piccola maschera grottesca da cui si dipartono quattro festoni di frutta e ortaggi, simbolo di abbondanza e prosperità, che decorano lo spazio ai lati del ritratto. La cornice termina in basso dietro una piccola balaustra, lungo la quale corre l'iscrizione con il nome del raffigurato.

Marco Polo è ritratto a mezzobusto, abbigliato con vestito e copricapo neri. La fisionomia dell'uomo che, grazie al suo *Milione*, fece conoscere l'Asia all'Occidente ricalca quelli che sono diventati i suoi tratti tipici: barba e capelli lunghi, fronte aggrottata e naso grande.

Marco Polo ha influenzato ed è stato di ispirazione, in Occidente, per quei viaggiatori che, in epoca moderna, hanno intrapreso spedizioni alla scoperta del mondo, come Cristoforo Colombo, Hernán Cortés, Amerigo Vespucci e Ferdinando Magellano, celebrati insieme a lui all'interno della stessa sala.


MARCVS POLVS

XI.8. ***Cristoforo Colombo***

Epigrafe dipinta all'interno di una fascia posta alla base del ritratto.

CHRISTOPHORVS COLVMBVS



Sopra la finestra centrale della parete sud-ovest della sala del Mappamondo si trova il ritratto di Cristoforo Colombo. La figura è posta all'interno di una finta nicchia ovale, presentata allo spettatore tramite una tenda aperta che chiude lo spazio sopra la finestra, formando una quinta scenica. In cima alla cornice vi è il giglio Farnese dal quale nascono due festoni di frutta e ortaggi, simbolo di abbondanza e prosperità, che decorano lateralmente la scena.

A presentare lo scopritore dell'America ci sono due puttini trombettieri. I due angioletti sono dipinti a lato della nicchia, come se fossero inginocchiati nel finto spazio creato dall'artista, mentre celebrano, suonando, la fama e la gloria del personaggio, il cui nome è riportato sotto la cornice.

Il soggetto è mostrato di tre quarti, abbigliato di nero, mentre regge una bussola con la mano destra e un portolano con la sinistra. I tratti fisionomici ricordano le più note incisioni con le raffigurazioni dell'esploratore genovese.

Questo ritratto, insieme a quelli di Marco Polo, Hernán Cortés, Amerigo Vespucci e Ferdinando Magellano, è parte di una sorta di ciclo degli uomini illustri dedicato a coloro che hanno contribuito alla conoscenza dei territori raffigurati sulle pareti.


CHRISTOPHORVS COLVMBVS

XI.9. ***Hernán Cortés***

Epigrafe dipinta all'interno di una fascia posta alla base del ritratto.

FERDINANDVS CORTESIVS



Sulla terza finestra della parete sud-ovest della sala del Mappamondo si trova l'affresco che raffigura il condottiero spagnolo Hernán Cortés. Il ritratto è posizionato all'interno di una finta nicchia ovale dentro uno spazio delimitato da un sipario dipinto. Sulla sommità della nicchia è posta una maschera grottesca dalla quale si diramano quattro festoni decorativi formati da frutta e ortaggi, simbolo di abbondanza e prosperità, che arricchiscono lo spazio definito dal sipario.

Il condottiero che per la Corona di Spagna conquistò il Nuovo Mondo è ritratto di tre quarti, riccamente abbigliato, con una catena d'oro al collo e un abito nero foderato di ermellino. La mano destra poggia sulla balaustra lungo la quale corre l'iscrizione con il suo nome. Il ritratto si ispira con ogni probabilità al prototipo presente nella collezione di Paolo Giovio.

Il conquistatore spagnolo, al pari di Marco Polo, Cristoforo Colombo, Amerigo Vespucci e Ferdinando Magellano, viene così celebrato per il contributo fornito alla storia delle conoscenze geografiche.


FERDINANDVS CORTESIVS

XI.10. ***Amerigo Vespucci***

Epigrafe dipinta all'interno di un cartiglio mistilineo posto alla base del ritratto; il cartiglio, dalla cornice dorata, è sormontato da un teschio caprino.

AMERICVS VESPVCIVS



Sopra la porta che dà accesso all'anticamera degli Angeli, inquadrato tra le carte geografiche della Giudea e dell'Italia, è dipinto il ritratto di Amerigo Vespucci. Il navigatore è raffigurato all'interno di una finta nicchia decorata da festoni di frutta e ortaggi, simbolo di abbondanza e prosperità, che nascono da una testa leonina e terminano, in basso, con un bucranio. Questo motivo ornamentale è ripreso dall'antichità.

Ai piedi della nicchia, due puttini trombettieri esaltano la fama e la gloria del personaggio: uno è colto in atto di suonare, mentre l'altro con la mano sinistra regge la tromba e con la destra indica l'iscrizione in basso in cui è riportato il nome di Vespucci. L'esploratore del Nuovo Mondo è ripreso di profilo, con in mano un portolano su un rotolo.

Il ritratto di Vespucci, insieme a quelli di Marco Polo, Cristoforo Colombo, Hernán Cortés e Ferdinando Magellano, che sovrastano le altre porte e le finestre, costituisce un tributo ai grandi scopritori dell'epoca moderna.


AMERICVS VESPVCIVS

XI.11. *Ferdinando Magellano*

Epigrafe dipinta all'interno di un finto capitello posto alla base del ritratto.

FERDINANDVS MAGALLANVS



Sopra la porta che dal cortile immette nella sala del Mappamondo è ritratto Ferdinando Magellano. Il navigatore è raffigurato al centro di una finta nicchia ovale che poggia su una cornice dipinta. Su questa corre l'iscrizione che identifica il personaggio ritratto.

La nicchia è inquadrata all'interno di una ricca decorazione che simula stucchi, con gigli farnesiani in campo oro. Alla sua sommità si trova una testa leonina dalla quale si dipartono due festoni che terminano lateralmente tra le braccia di due figure di ignudi. Sulla cornice di appoggio ci sono due puttini che, aggrappandosi alla nicchia, si sporgono verso lo spettatore per celebrare con squilli di tromba la fama e la gloria dell'uomo che per primo provò a circumnavigare il mondo.

Magellano è raffigurato in abito e copricapo neri; in mano regge un portolano. Il ritratto è probabilmente basato sul prototipo posseduto da Paolo Giovio nella sua collezione.

Magellano, all'interno della sala, dialoga con gli altri personaggi raffigurati sulle finestre e sulle porte. Si tratta dei grandi navigatori ed esploratori occidentali, celebrati accanto al mondo grazie a loro conosciuto, raffigurato sulle pareti.


FERDINANDVS MAGALLANVS

XII. Altre iscrizioni

XII.1. Imprese farnesiane

Nel sistema decorativo di palazzo Farnese ricorrono con grande frequenza alcune immagini caratterizzate dalla presenza di un motto. Esse sono sempre riconoscibili anche al cambiare della tecnica con cui sono eseguite. Affrescate, incise nel legno o plasmate nello stucco, sono poste a commento dei riquadri principali, non come semplici decorazioni ma come portatrici di ulteriori messaggi. Si tratta di quelle che la trattatistica dell'epoca definiva «imprese», ossia immagini simboliche relative alla sfera di ciò che si vorrebbe imprendere o intraprendere. In altri termini, le imprese esprimono desideri e propositi di chi le adotta, ma lo fanno in modo cifrato, generando significato tramite l'associazione di idee scaturita dall'unione di figura e motto.

Questo gusto per il simbolismo affonda le radici in un interesse per la cultura dell'antico Egitto che si impose già dal secondo Quattrocento e attecchì soprattutto in ambito neoplatonico. In particolare, si cominciò a pensare che la scrittura egiziana fosse depositaria di verità universali destinate a rivelarsi solo agli iniziati, e come conseguenza ci si cimentò nella creazione di nuovi geroglifici. Nel corso del Cinquecento intorno a queste immagini cifrate fiorì tutta una letteratura specifica e si attuò una vera e propria codificazione del genere dell'impresa, grazie soprattutto a due trattati che ebbero larghissima diffusione e influenzarono profondamente artisti ed eruditi: gli *Emblemata* di Andrea Alciato e il *Dialogo delle imprese militari e amorose* di Paolo Giovio. Giovio enunciò per l'impresa cinque requisiti fondamentali: deve presentare una giusta proporzione tra «corpo» (la figura) e «anima» (il motto); non deve essere tanto oscura da aver bisogno della Sibilla per interprete, né tanto chiara da essere intesa da ogni plebeo; deve avere bella vista, cioè rappresentare cose gradevoli all'occhio, come astri, fuoco, acqua, alberi, strumenti, animali, uccelli fantastici; non vi deve comparire la figura umana; il motto deve essere in un idioma diverso da quello di colui che adotta l'impresa, perché il sentimento sia alquanto più coperto (Giovio 1559, p. 9).

Paolo Giovio faceva parte del circolo intellettuale che si riuniva intorno al cardinale Alessandro e che vedeva la presenza di altri insigni letterati quali Annibal Caro o Francesco Maria Molza. Non è un caso che tutti abbiano ideato per lui delle imprese: Giovio quella con il fulmine, Caro quella con la nave, Molza quella con Pegaso e forse quella con la freccia. Girolamo Ruscelli – anche lui in rapporti intellettuali con Alessandro Farnese e anche lui autore di un trattato sulle imprese – riteneva che la freccia che colpisce il bersaglio fosse invece frutto dell'invenzione dello stesso cardinale, che «tanto mostrava di dilettarsi di questa bella profession dell'Imprese» (Ruscelli 1566, p. 45).

Nel palazzo di Caprarola, a commento dei cicli narrativi, compaiono non solo le imprese personali del padrone di casa, ma anche immagini simboliche riconducibili ad altri esponenti della famiglia, quali il giglio di giustizia di Paolo III, o l'unicorno nelle sue diverse declinazioni, largamente adottato non solo dal pontefice di casa Farnese ma anche da sua sorella Giulia e dal figlio Pier Luigi.

Tutte le figure che compongono le principali imprese farnesiane sono riunite in un medaglione dipinto nella sala di Ercole, a sinistra della porta che apre verso la cappella: una nave, con le vele che recano l'insegna della folgore, passa in mezzo a due scogli, uno dei quali accoglie Pegaso appena sceso dal sole; a riva, un unicorno purifica l'acqua, mentre dalla sponda opposta spunta un cespo di gigli davanti a un tronco su cui è appeso un bersaglio.

Bibliografia: Partridge 1978, pp. 496-497; Ghidoli Tomei 1981; Pastoureau 1981, pp. 443-448; Trani 1995.

XII.1.1. ***La freccia che colpisce il bersaglio***

ΒΑΛΛΟΝ ΤΩΣ *Colpisci così*



Tra le imprese di cui si fregiò il cardinale Alessandro iuniore c'è quella con l'immagine di una freccia che centra un bersaglio appeso a un albero, e un motto in greco tratto da Omero e traducibile come «colpisci così», scritto su di un cartiglio che le serpeggia intorno.

Annibal Caro la dice ideata da Francesco Molza e la spiega semplicemente come un'allusione alla necessità di «dare nel punto» (Caro ed. 1957-1961, III, pp. 143-147). Girolamo Ruscelli, invece, ne attribuisce l'invenzione al giovane cardinale Alessandro e interpreta il suo proponimento come un invito non solo a darsi uno scopo, ma anche ad affinare le armi per raggiungerlo, evitando di operare a caso (Ruscelli 1566, pp. 43-49). Colpire nel centro significherebbe, cioè, attenersi al giusto mezzo, rifiutando gli estremi e coltivando la virtù della temperanza.

Il motto, costituito dalle parole rivolte da Agamennone a Teucro che colpiva i Troiani riparandosi sotto lo scudo di Aiace, sempre secondo Ruscelli, potrebbe nascondere anche il proposito di volersi porre, per poter meglio colpire nel segno, sotto un'egida, sia essa quella offerta dalla virtù, dal papa o da Dio.

Questa impresa si rintraccia spesso nella decorazione del palazzo di Caprarola; essa ricorre per ben due volte nella sala dei Fasti Farnesiani, dove è stata interpretata come simbolo dell'azione di difesa operata dal cardinale Alessandro contro i nemici della Chiesa.


ΒΑΛ
ΛΟΥ
ΣΩ


IOM
IOV
BAV


OVΩN
ΒΛΛΙ

XII.1.2. *Il fulmine trisulco*

HOC VNO IVPPITER VLTOR — *Giove vendicatore con uno solo*



Quella del fulmine è una delle imprese personali del cardinale Alessandro, inventata appositamente per lui da Paolo Giovio. Così l'ideatore ne spiega la nascita e il significato: «Ultimamente quando da papa Paolo III fu mandato [*scil.* il cardinale Alessandro] legato in Alemagna col fiore de' soldati d'Italia in aiuto di Carlo Quinto Imperatore, per domar la perversità de' tedeschi fatti in gran parte luterani e rebelli alla M. Cesarea, gli feci per impresa il fulmine trisulco, ch'è la vera arme di Giove quando vuol castigare l'arroganza e poca religione de gli huomini, come fece al tempo de' giganti, col motto che diceva HOC UNO IUPITER ULTOR. Assomigliando le scomuniche al fulmine, e 'l papa a Giove» (Giovio 1559, p. 121).

Diceva Annibal Caro che il fulmine trisulco, iconograficamente caratterizzato da ulteriori punte che ne rafforzano il significato di potenza e velocità, «si vede per rovescio in alcune medaglie di diversi Imperatori Romani, e d'Augusto specialmente» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 144). Era in realtà il simbolo della Legio XII *fulminata*, longeva legione costituita da Giulio Cesare.

Nella decorazione del palazzo l'impresa del fulmine compare insieme alle altre in tutti quegli ambienti che ne sciorinano l'intero corpus, come i deambulatori; assume invece un valore particolare nella loggia di Ercole, dove è rappresentata soltanto insieme a Pegaso, con chiara allusione all'impiego virtuoso della forza compiuto dal cardinale.




HOC VNO IVPPITER VLTOR


HOC VNO IVPITER VLT OR

XII.1.3. ***Il giglio di giustizia***

ΔΙΚΗΣ ΚΡΙΝΟΝ

Giglio di giustizia



Questa impresa fu adottata come insegna personale da papa Paolo III, forse ideata dallo stesso nipote cardinale Alessandro, come vorrebbe Ruscelli, o da Eurialo Silvestri, cameriere segreto del pontefice, come propone Léon Dorez (Ghidoli Tomei 1981, p. 43).

Essa reca come figura un cespo di tre gigli sormontato da un arcobaleno e come motto una scritta in greco, traducibile come «giglio di giustizia», impressa su un cartiglio posto tra i fiori. L'invenzione fa leva sul duplice significato del termine *iris*, riferibile sia al giglio che all'arcobaleno. La connessione fra questi due elementi della figura è stata colta già dai più antichi commentatori che hanno visto nell'arcobaleno l'annuncio di una nuova era, serena dopo un periodo tempestoso, e nei gigli, talvolta raffigurati con le radici a vista, un'allusione al pontificato di Paolo III, ottenuto senza ambizioni, puro e immacolato. Sembra che l'impresa abbia fatto la sua prima apparizione nel 1538 tra gli ornamenti allestiti per festeggiare il ritorno del papa da Nizza, dove aveva ottenuto un importante risultato come mediatore di pace (cfr. VII.3.).

Nel palazzo di Caprarola essa compare di frequente, talvolta con delle varianti, come nella sala dei Fasti dove i gigli sono sei e hanno le radici a vista, o lungo la Scala Regia, dove non figurano né il motto né l'arcobaleno ma due putti alati che sorreggono una tiara librandosi in cielo sopra i tre gigli.

Questa impresa è stata adottata anche dal cardinale Odoardo Farnese, ma con alcune modifiche, e come tale ricorre più volte nel palazzo di Roma.

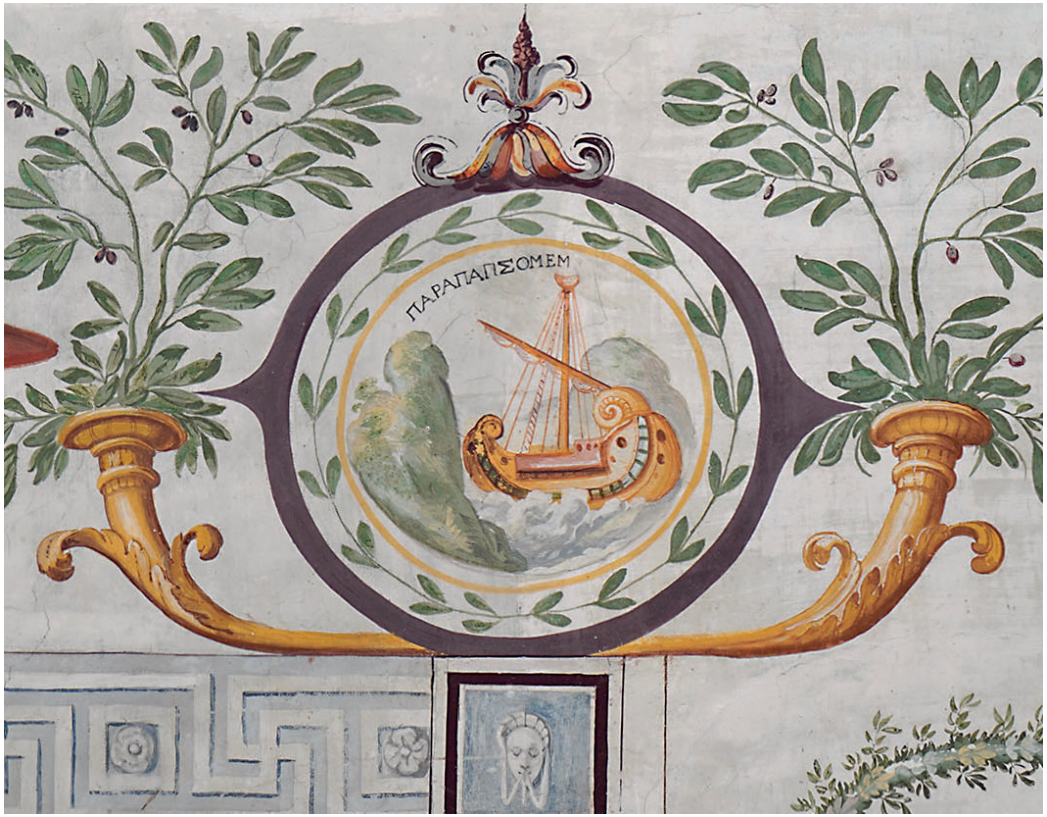

ΔΙΚΗΣ
ΚΡΙΝΟΝ





XII.1.4. ***La nave tra gli scogli***

ΠΑΡΑΠΑΩΣΟΜΕΝ *Navigammo oltre*



L'impresa, propria del cardinale Alessandro iuniore, raffigura una nave che solca il mare in mezzo a due scogli, sormontata da un cartiglio con un'iscrizione in greco.

Frutto dell'invenzione di Annibal Caro, è spiegata dallo stesso ideatore in una lettera a Vittoria Farnese: «fatta da me, nel tempo che Papa Giulio Terzo faceva la guerra a Parma. La nave è quella di Iasone e de gli Argonauti che andavano in Colco a conquistare il Vello d'oro. I due scogli sono le Simplegadi che erano in mare due monti che si moveano, e nel passar de' naviganti si stringevano e fracassavano i legni. Tirata a proposito del Cardinale la nave significa la Casa Farnese, i due scogli, quella de' Monti, che stavano per opprimerla. Il motto dice: ΠΑΡΑ ΠΑΩΣΟΜΕΝ, che vuol significare: Gli passeremo una volta questi MONTI, siccome gli hanno passati a salvamento» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 145).

La guerra cui allude Caro è quella per il possesso del ducato farnesiano di Parma, che il papa Giulio III, al secolo del Monte, aveva tentato di incamerare nello Stato della Chiesa con l'aiuto di Carlo V, senza tener fede agli accordi presi con il cardinale Alessandro. La contesa si risolse nel 1552 a favore dei Farnese, con la riconferma a Ottavio dei diritti sul ducato.

Questa impresa è replicata spesso nella decorazione del palazzo, ma assume una particolare rilevanza, anche visiva, nella sala dei Fasti Farnesiani, dove è raffigurata sopra una delle due finestre, accanto al riquadro con la restituzione di Parma (pareti, VI.8).


ΠΑ ΡΑΠΑ ΩΣΟΜ ΕΝ


ΠΑΤΑΠΑΣ ΣΟΜΙΝ


ΣΩΖΟΜΕΝ

XII.1.5. ***Pegaso***

ΗΜΕΡΑΣ ΔΩΡΟΝ *Dono del giorno*



L'impresa è stata ideata da Francesco Molza per il cardinale Alessandro, prendendo spunto dall'emblematica di Paolo III. Essa raffigura Pegaso nell'atto di uscire dal sole, con le zampe posteriori ancora sollevate e quelle anteriori che toccano terra facendone scaturire una fonte. Sopra il cavallo alato, in un cartiglio, è riportato il motto in greco, traducibile come «dono del giorno».

È chiaro il riferimento alla fonte Ippocrène (sorgente del cavallo), sacra alle muse e ai poeti, che Pegaso fece zampillare dal monte Elicona con un colpo di zoccolo; altrettanto chiara l'allusione alla levatura intellettuale del cardinale e alla protezione da lui riservata agli artisti e ai letterati. Meno palese è invece il significato del motto, riferito senza convinzione da Caro al fatto che Pegaso «si finge che nascesse da l'aurora» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 144). In realtà la mitologia classica vuole che il cavallo alato sia nato dal sangue di Medusa, ma secondo una tradizione omerica Aurora avrebbe chiesto a Giove di avere in dono Pegaso per potersi muovere velocemente nei cieli. Gli stessi commentatori di Omero evidenziano poi come Aurora abbia voluto legarsi a Pegaso perché particolarmente amica dei poeti, indicando fuor di metafora l'inizio del giorno come momento quanto mai propizio ai poeti e agli spiriti creativi.

Questa è una delle imprese che ricorrono con maggiore frequenza nelle sale del palazzo; significativa la sua presenza nella loggia di Ercole dove, insieme al fulmine trisulco, celebra l'uso virtuoso e civilizzatore del potere.


ΗΜΕΡΑΣ ΔΟΡΟΝ


HMEPAΣAΩPON


PAX

XII.1.6. ***La vergine con l'unicorno***



L'unicorno, animale fantastico rappresentato come un piccolo cavallo bianco con barba di capra e corno tortile in mezzo alla fronte, è stato caricato dai bestiari medievali di valori fortemente simbolici che ne hanno determinato un larghissimo impiego sia nell'araldica che nell'emblematica. I Farnese si sono ampiamente fregiati dell'immagine di questo animale, che compare sia nel loro stemma (nella versione più antica), sia tra le imprese. Nella decorazione del palazzo di Caprarola l'unicorno è spesso ritratto in congiunzione con una fanciulla, nell'atto di appoggiarsi al grembo di lei. Questa figurazione, adottata anche da Paolo III e da sua sorella Giulia, pur non essendo quasi mai accompagnata da motto, per i significati che sottende va considerata a pieno titolo tra le imprese. Essa trae spunto dalla tradizione medievale che voleva ferocissimo l'unicorno e tale da poter essere ammansito soltanto da una vergine.

Annibal Caro, credendola la più antica tra le imprese farnesiane, la spiega in questi termini: «Come l'innocentia o la pudicitia assecura la Vergine da la ferocità di quella bestia, così la purità et la sincerità de la vita assecura chi porta questa impresa da ogni avversità» e prosegue riportando il motto che secondo lui l'accompagna: «Virtus securitatem parit» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 143). In realtà, a Caprarola l'iscrizione non compare mai in relazione con questa impresa, ma con un'altra dal significato analogo imperniata ugualmente sulla figura dell'unicorno.







XII.1.7. *Unicorno che purifica l'acqua*

VIRTVS | | SECVRITATEM | | PARIT



Nella decorazione del palazzo di Caprarola compare talvolta l'immagine di un unicorno intento a immergere il suo corno in un rivo. Sta evidentemente purificando l'acqua, esemplificando così quel potere di neutralizzare i veleni che i bestiari medievali gli attribuivano in quanto animale feroce, ma casto.

Questa figurazione ricorre, nella sua formulazione più semplice, lungo la Scala Regia, nell'anticamera del Concilio e tra le grottesche della stanza della Penitenza. Nello strombo della finestra nella stanza dell'Aurora e su una parete della cosiddetta seconda guardia (in cima alla Scala Regia) appare invece in una versione più elaborata, con la raffigurazione di serpenti che fuoriescono dall'acqua e in associazione con un motto, lo stesso che secondo Annibal Caro avrebbe dovuto accompagnare l'immagine dell'unicorno con la vergine: «VIRTUS SECURITATEM PARIT» (Caro ed. 1957-1961, III, p. 143).

Anche questa impresa, come l'altra, rimanda in effetti allo stesso concetto, che attribuisce alla virtù il potere di allontanare le insidie. Questa dell'unicorno che purifica l'acqua fu adottata in particolare da Pier Luigi Farnese, non senza caricarla di ulteriori significati politici.


VIRTVS
SECVRITAS

XII.2. Iscrizione incisa sulle porte

XII.2.1. *Alessandro Farnese, vicecancelliere della Santa Romana Chiesa*

Alexander · Cardinalis · Farnesius · Sanctae · Romanae · Ecclesiae · Vicecancellarius

Il cardinale Alessandro Farnese, vicecancelliere della Santa Romana Chiesa

Salito al soglio pontificio con il nome di Paolo III nel 1534, Alessandro Farnese seniore si prodigò nell'immediato in atti di nepotismo che potessero consolidare il potere della propria famiglia. Fu così che, già nel 1535, l'omonimo nipote si trovò, ad appena quindici anni, a essere nominato cardinale e vicecancelliere, cariche che manterrà fino alla morte, sopraggiunta nel 1589.

Sugli architravi delle porte disposte lungo le due gallerie che affacciano sul cortile del palazzo di Caprarola è incisa l'iscrizione che lo celebra come tale: Alexander Cardinalis Farnesius Sanctae Romanae Ecclesiae Vicecancellarius. La carica ricoperta era tra le più prestigiose all'interno della Curia: spettavano infatti alla cancelleria l'emanazione dei documenti pontifici, il controllo dei sigilli e la gestione di numerosi introiti.

In qualità di vicecancelliere il cardinale Alessandro fu titolare della chiesa di San Lorenzo in Damaso ed ebbe come residenza il palazzo della Cancelleria, costruito per il cardinale Riario sul finire del XV secolo nel cuore di Roma, a pochi passi da Campo dei Fiori e dalla dimora romana dei Farnese. Per il salone di quel palazzo egli commissionò un ciclo di affreschi volto alla celebrazione di Paolo III, realizzato nel 1546 da Giorgio Vasari in soli cento giorni, con temi che in parte saranno riproposti, a distanza di un paio di decenni, anche nel palazzo di Caprarola, nell'anticamera del Concilio. Per la chiesa di San Lorenzo in Damaso, invece, fece realizzare nel 1587 un sontuoso soffitto ligneo da Marco da Cremona, lo stesso artista che per lui aveva lavorato qualche anno prima a Caprarola intagliando il cassettonato della stanza del Torrione.


A·CAR·FARN·S·R·E·VICECAN

Graffiti

I graffiti del palazzo Farnese di Caprarola: tracce del passaggio di artisti

Adele Trani

L'esigenza di comunicare ha da sempre portato l'essere umano ad appropriarsi dei muri per veicolare messaggi, seppur con intenzionalità e forme diverse. Supporto ideale per scritte e figure destinate a una comunicazione formale, dettate ed esposte secondo le direttive di un committente, i muri hanno da sempre accolto anche tutta una serie di altri segni grafici, prodotti al di fuori di ogni controllo istituzionale da scriventi mossi dalle più diverse intenzioni. Queste forme di comunicazione spontanea, oggi per lo più associate ad atteggiamenti di contestazione e percepite come vandalismi, erano in passato pienamente accettate, anche quando riguardavano quei beni che ora consideriamo intangibili in quanto patrimonio culturale. Ed è così che, se osservate da distanza ravvicinata, le pareti affrescate di insigni monumenti rivelano firme, scritture, disegni prodotti per sottrazione o per addizione di materia, graffiando le superfici con strumenti acuminati o aggiungendo colori tramite pennelli, matite o carboncini. Tutti questi segni grafici, realizzati in maniera estemporanea in tempi successivi alla fase di creazione dell'opera d'arte, sono definiti graffiti indipendentemente dalla tecnica esecutiva, a dispetto del significato letterale del termine, mutuato da quello utilizzato a metà Ottocento per riferirsi alle scritte occasionali di Pompei.[1]

Già da qualche decennio i «graffiti» hanno cominciato ad attrarre l'attenzione degli studiosi che, con interesse crescente, li hanno utilizzati come preziosi strumenti atti a indagare il passato da molteplici punti di vista;[2] oggi, a partire dall'ambito della paleografia e dagli insegnamenti di Armando Petrucci, è in atto un processo che mira a riconoscerli come fonte storica a tutti gli effetti, sviluppando un approccio interdisciplinare.[3] Anche nel campo del restauro si è gradualmente affermata una prassi volta alla loro conservazione, in ossequio alla teoria di Cesare Brandi che fa discendere dall'istanza storica posta dall'opera d'arte la non cancellazione delle tracce del suo passaggio nel tempo.[4]

Il palazzo Farnese di Caprarola conserva anch'esso un prezioso patrimonio di graffiti, che appare disseminato sulle vastissime superfici affrescate che lo caratterizzano.

Fatta salva l'innegabile attrazione esercitata dagli affreschi sugli scriventi, questa loro particolare distribuzione si spiega anche alla luce di considerazioni riguardanti le vicissitudini, la funzione e l'accessibilità dei diversi ambienti. Le superfici non affrescate del palazzo, infatti, sono state generalmente rimaneggiate e trattate senza alcun riguardo per le scritte che pur le dovevano ricoprire; si aggiunga poi che i due piani affrescati, quello cosiddetto dei Prelati e quello nobile, insieme alla Scala Regia che li collega, a differenza degli altri livelli, caduti presto in disuso, sono stati continuamente frequentati, se non dai legittimi inquilini e dai loro ospiti, almeno dalla miriade di avventori ammessi alla visita dai custodi che avevano in cura il palazzo per conto dei proprietari.[5]

Si tratta di un patrimonio costituito per lo più da scritte, spesso accompagnate da date, realizzate per lasciare una traccia duratura della propria presenza all'interno dell'edificio, ma anche di disegni o iscrizioni – addirittura un pentagramma – eseguiti per dar sfogo ad altre immediate esigenze comunicative. Questi graffiti, di cui Luciano Passini ha proposto nel 2001 una prima classificazione, meritano di essere censiti, catalogati e studiati in ma-

niera sistematica.[6] In questa sede essi saranno presi in considerazione esclusivamente in quanto segno dell'identità socio-culturale delle persone e del luogo, attraverso l'analisi di alcuni casi emblematici selezionati tra i graffiti di artisti o tra quelli in grado di aprire qualche squarcio su aspetti ancora poco indagati della vita quotidiana del palazzo, come l'accoglienza dei cosiddetti forestieri o la gestione della casa.[7]

I graffiti riferibili ad artisti, attualmente rilevati tra le centinaia di quelli presenti sugli affreschi di Caprarola, sono circa trenta: riguardano soprattutto architetti e solo in minor misura pittori, e si collocano in un arco temporale compreso tra XVI e XX secolo, anche se risultano particolarmente numerosi per il Settecento e l'Ottocento. Questi semplici dati sono già di per sé sufficienti a confermare l'unanime ammirazione riservata in ogni epoca al palazzo, ma alcuni graffiti offrono il fianco a ulteriori considerazioni.

È il caso di una delle rarissime testimonianze rinvenute al di fuori delle superfici affrescate, una firma che appare vergata a sanguigna due volte sulle modanature in peperino della Scala Regia, sulla cornice d'imposta della cupola e sul capitello di un pilastro (fig. 1).[8] Essa è senza dubbio riferibile all'insigne architetto Jacques-Germain Soufflot (1713-1780), di cui, non a caso. all'Albertina di Vienna si conserva un disegno con la riproduzione di quello stesso scalone (fig. 2).[9]



Fig. 1. Graffito di Jacques-Germain Soufflot, Caprarola, palazzo Farnese, Scala Regia, cornicione della cupola.

Soufflot fu in Italia dapprima come *pensionnaire* dell'Accademia di Francia a Roma, dal 1734 al 1738, e poi, dal 1749 al 1751, come accompagnatore-esperto del futuro marchese di Marigny insieme a Cochin e all'abate Le Blanc, in un viaggio che fece sicuramente tappa anche a Caprarola.[10] Per quanto sembrerebbe scontato che Soufflot abbia lasciato traccia di sé in quest'ultima occasione, una serie di indizi fanno pensare che invece avrebbe potuto farlo durante il periodo del suo pensionato, quando erano in corso nella Scala Regia alcuni lavori di restauro che ben potrebbero giustificare l'inarrivabile posizione scelta per le firme.[11] Ci sono poi buoni motivi per credere che lo studio del palazzo di Caprarola rientrasse a pieno titolo nel percorso di formazione dei giovani

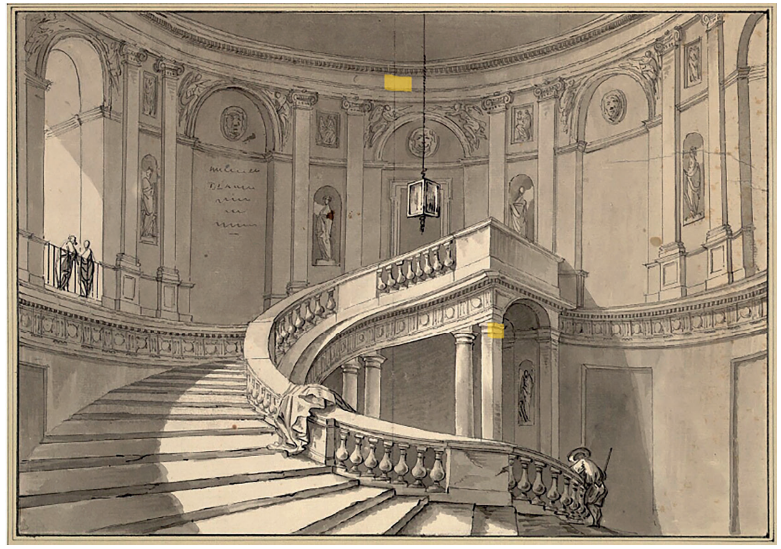


Fig. 2. Jacques-Germain Soufflot, *La Scala Regia di palazzo Farnese a Caprarola*, Vienna, Albertina, Disegni e stampe, inv. n. 12268 (con indicazione della localizzazione delle due firme dell'autore).

pensionnaires, e la questione, al di là della datazione *ad annum* del passaggio di Soufflot, merita comunque di essere, anche se brevemente, approfondita.

Nella corrispondenza dei direttori dell'Accademia di Francia si rinvengono molti accenni a giovani architetti intenti a misurare e a restituire in pianta l'edificio, a cominciare da Gilles Marie Oppenordt che, nel 1694, fece dei rilievi del palazzo l'oggetto del suo annuale *envoi*.[12] Nel 1775, poi, l'Accademia sentì addirittura l'esigenza di disciplinare i soggiorni dei borsisti a Caprarola, stabilendo che avrebbero potuto recarsi a studiare l'edificio al massimo per un mese all'anno e soltanto in due per volta;[13] per un caso fortuito, nel deambulatorio al piano del cortile è rimasta proprio la testimonianza di una delle coppie di *pensionnaires* autorizzate per quell'anno, con i nomi di Jean-Jacques Huvé e Jean-Augustin Renard segnati a sanguigna sugli affreschi facendo uso, evidentemente, della stessa scala utilizzata per le misurazioni e i rilievi.[14]

I graffiti lasciati dai giovani architetti dell'Accademia, dunque, potrebbero essere non semplicemente letti come la testimonianza di esperienze individuali, ma interpretati nell'insieme come la traccia di un ampio programma istituzionale che aveva incluso il palazzo nel novero dei capolavori da studiare e copiare per il giovamento delle arti della Francia. Il fatto, poi, che nel regolamento del 1775 il soggiorno a Caprarola sia definito «d'après Vignole» dimostra come lo status di capolavoro attribuito all'edificio fosse fondato sull'autorità riconosciuta al suo ideatore, divenuto, anche come teorico, un punto di riferimento imprescindibile per i giovani architetti in formazione.[15] Non è un caso che, per rappresentare la personificazione dell'Architettura, il *pensionnaire* Edme Bouchardon abbia disegnato una giovane donna che rende omaggio al ritratto del Vignola recando in una mano la pianta del palazzo di Caprarola;[16] così come non è un caso che questo disegno sia stato utilizzato come frontespizio per una delle tante edizioni del *Cours d'architecture* di Augustin-Charles D'Aviler, fortunato trattato costruito intorno alla *Regola delli cinque ordini dell'architettura* del Vignola, a conferma della considerazione che in ambito francese – ma non solo – si aveva del palazzo, visto come la suprema incarnazione dei principi teorici dell'insigne architetto.[17]

Soprattutto a partire dalla metà del Settecento Caprarola diventa una delle mete più frequentate anche dai pittori dell'Accademia. Durante la direzione di Claude-Joseph Natoire (1751-1774) si consolida infatti un orientamento teso a promuovere lo studio dal vero della natura e del paesaggio tramite escursioni *en plein air* nei dintorni di Roma.[18] Il successo riscosso in questo senso dal palazzo e dai giardini è attestato principalmente dalla mole di disegni, in gran parte ancora inediti, prodotta non solo dai pittori ma anche dagli architetti, ugualmente affascinati dai valori paesaggistici del contesto. I graffiti – pochi, ma significativi – costituiscono però anch'essi una spia della medesima situazione. Nello strombo della finestra della stanza dell'Autunno si leggono infatti i nomi del pittore e dell'architetto se non tra i più prolifici sicuramente tra i più rappresentativi. Sulla parete sinistra, la scritta «Roberti | 1764» rimanda inequivocabilmente a Hubert Robert, che si firma all'italiana utilizzando una matita e il massimo rispetto per la decorazione esistente.[19] Robert era passato da Caprarola già nell'aprile del 1761, quando aveva accompagnato, insieme a Fragonard, le peregrinazioni del colto Jean-Claude Richard de Saint-Non, ma il graffito si riferisce evidentemente a un'altra situazione.[20]

Questo passaggio, successivo di tre anni a quello del Grand Tour, trova ulteriore testimonianza in una delle splendide sanguigne dedicate da Robert al palazzo e ai suoi giardini, una controprova che reca, oltre alla firma, analoga alla nostra, anche l'indicazione del luogo e della data (fig. 3).[21]

Alla parete destra del medesimo strombo di finestra, l'8 novembre del 1790, affidava memoria di sé anche Charles Percier, ma in maniera assai meno discreta di Robert (fig. 4).[22] A quella data l'architetto, appena conclusa la formazione all'Accademia, si stava dirigendo verso Napoli insieme all'amico Bonnard; a Caprarola, però, doveva essere certamente passato anche da *pensionnaire*, come lascia supporre il lento lavoro di appropriazione dell'edificio testimoniato dai trentadue disegni conservati presso la biblioteca dell'Institut de France a Parigi e confluito nel noto volume sulle ville di Roma dato alle stampe insieme a Pierre Fontaine, in cui anche il palazzo di Caprarola viene proposto come modello per la nuova architettura di Francia (fig. 5).[23]

Che Percier abbia lasciato un segno proprio là dove lo aveva fatto anche Robert potrebbe apparire cosa fortuita o semplicemente singolare, ma che anche Schinkel abbia deciso di incidere il proprio nome in quello stesso strombo di finestra autorizza a escludere ogni intervento del caso.[24] D'altronde, anche nel deambulatorio al livello del piano nobile è possibile rilevare un contesto analogo, con una serie di architetti che marcano con il proprio nome, a brevissima distanza di tempo l'uno dall'altro, la stessa porzione di affresco, mostrando la chiara intenzione di volersi mettere in relazione tra loro.[25] Altri architetti, tra cui un pensionato del re di Sardegna e un altro del re



Fig. 3. Hubert Robert, *Padiglioni nei giardini alti di palazzo Farnese a Caprarola*, 1764, Besançon, Bibliothèque municipale, vol. 451, n. 29.



Fig. 4. Graffito di Charles Percier, Caprarola, palazzo Farnese, stanza dell'Autunno.

di Napoli, hanno invece concentrato le loro testimonianze all'interno di uno dei cosiddetti gabinetti dei Prelati,[26] dove si rintracciano anche le firme dei due autori di un importante volume sul palazzo, Enrico Maccari e Giovanni Iannoni.[27] Sembrerebbe, dunque, che la situazione di Caprarola possa confermare quanto già altrove ampiamente riscontrato e approfondito, e cioè l'abitudine, propria degli artisti, di scrivere il proprio nome gli uni vicini agli altri, dovuta a una precisa volontà di riconoscersi all'interno di valori estetici comuni e di unirsi idealmente a chi in precedenza aveva monumentalizzato il proprio nome incardinandolo allo stesso oggetto di ammirazione.[28]

La rassegna, necessariamente parziale, degli architetti che hanno lasciato traccia del loro passaggio non può chiudersi senza citare almeno Pietro Gambao e Enrico Gui. Riguardo al primo, che si firma «Architetto della Reale Azienda Farnesiana», recenti ricerche d'archivio hanno appurato che fu inviato a Caprarola nel 1855 per verificare la condizione dei tetti e valutare alcuni consolidamenti in corso d'opera nel palazzo.[29] Riguardo al secondo, noto per aver relazionato insieme al pittore Francesco Gai sullo stato di conservazione dell'edificio, va segnalato invece un atteggiamento tanto paradossale quanto significativo:[30] già nel 1883, associandosi a Gai e mostrando l'insorgere di una moderna coscienza patrimoniale, egli aveva condannato l'abitudine di «deturpare, segnare e graffiare» la superficie degli affreschi, ma nel 1905, quando evidentemente tornò in visita a Caprarola, non esitò a incidere anche lui la sua firma, facendolo tuttavia non su un affresco ma sul retro di una statua di marmo.[31]

Quanto esposto fin qui documenta a sufficienza il laico pellegrinaggio degli architetti, costantemente mossi dal vivo apprezzamento per il capolavoro del Vignola. Come già anticipato, invece, a giudicare dai graffiti la rappresentanza dei pittori appare assai meno nutrita; forse per una loro remora ad agire sulle superfici affrescate, o forse, più probabilmente, per il minore potere di attrazione esercitato dalle decorazioni del palazzo, sicuramente non paragonabile a quello messo in campo dall'architettura. Tra i pochissimi



Fig. 5. Charles Percier, *Il Ninfeo di Venere nei giardini di palazzo Farnese a Caprarola*, 1786-1791, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, MS 1009, fol 70, num. 124.



Fig. 6. Graffito di Bernardo Ansaldi, Caprarola, palazzo Farnese, stanza dell'Inverno.

pittori che hanno documentato con un graffito il loro passaggio c'è chi ha usato il massimo rispetto per la parete affrescata, come Felice Giani, e chi, invece, si è addirittura inserito nella fase di creazione del dipinto originale.[32] È questo il caso di Bernardo Ansaldi, pittore attestato al servizio di Cristina di Svezia, che ha inciso su una colonna dipinta un leone rampante vagamente somigliante a quello dello stemma della regina (fig. 6).[33]

Non si può concludere questo breve resoconto senza segnalare la presenza di un'iscrizione che si impone comunque all'attenzione per i particolari aspetti semiologici, ma che potrebbe essere riferita anch'essa a un artista: una scritta a sanguigna di grandi dimensioni localizzata alla base della Scala Regia, dove evidentemente è stata con cura salvaguardata attraverso i secoli (fig. 7).[34] Sembrerebbe di potervi leggere il nome di un tal «Nucio da Iesi», preceduto da un appellativo – «Africano» – che ha più il sapore di un soprannome che non di un'indicazione di provenienza. Potrebbe allora trattarsi di un esponente di una famiglia iesina di pittori noto come Antonuccio da Iesi, anche se, al momento, non vi è modo di giustificare per lui la presenza di quel soprannome.[35] Se lo scrivente fosse veramente questo Antonuccio, morto nel 1573, il graffito sarebbe addirittura antecedente alla decorazione della scala (1580-1583) e si configurerebbe come il più antico graffito d'artista finora rilevato nel palazzo.[36]

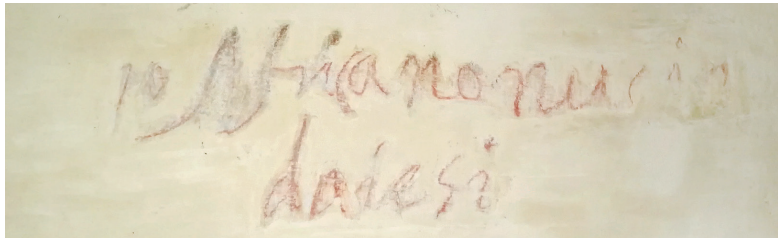


Fig. 7. Graffito (Nuccio da Iesi?), Caprarola, palazzo Farnese, alla base della Scala Regia.

1. Garrucci 1856.

2. Si veda il lungo elenco degli ultimi studi internazionali sul tema riportato a mo' d'esempio da Eliszezynski 2025, p. XIII.

3. Si segnalano, in particolare, i due progetti di ricerca che fanno capo all'Università di Chieti-Pescara, con Carlo Tedeschi come P.I.: il primo (Graff-IT) è finanziato dalla Comunità europea e rivolto ai graffiti di età medievale e della prima età moderna; il secondo (SCRENIM) è finanziato dal Ministero dell'Università e riguarda graffiti in ambienti carcerari in Italia. Ultimo esito delle attività promosse nell'ambito dei due progetti è la pubblicazione del volume *Tracciare il passato* 2025.

4. Valga per tutti l'esempio della sala dei Giganti di palazzo Te a Mantova. Durante i restauri effettuati tra il 1984 e il 1990, l'Istituto Centrale del Restauro ha deciso di non cancellare le scritte, ma di mascherarle leggermente ritoccando i solchi con l'acquerello, mantenendo così la leggibilità dei graffiti senza alterare la fruizione dell'immagine dipinta.

5. Per i passaggi di proprietà del palazzo e la sua gestione in epoca borbonica (1731-1941) si veda Riccio, Trani 2007-2008, in part. pp. 315-328.

6. Passini 2001. L'autore dichiara di aver censito nel luglio 1999 circa 760 graffiti; di essi dà conto raggruppandoli per grandi categorie tipologiche e fornendo un elenco di circa 200 nominativi, 26 dei quali discussi nel dettaglio.

7. Si vedano anche i contributi di Burla, Fiori e Pontecorvi in questo stesso volume.

8. Sul cornicione della cupola è presente anche un'altra scritta, realizzata a sanguigna in stampatello, da riferire, forse, a un non meglio identificato «Sonhart». Anche sul capitello del pilastro compaiono altri graffiti, realizzati sempre a sanguigna di seguito alla scritta di nostro interesse e chiusi dalla data «1776»; sono tre, difficilmente decifrabili, ma uno di essi rimanda senza dubbio al pittore paesaggista Jacques Henri Sablet (1749-1803), arrivato in Italia nel 1775 al seguito del nuovo direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Vien. Questi graffiti non sono stati segnalati da Passini.

9. Il disegno della Scala Regia (inv. n. 12268) è sicuramente correlato a una sanguigna di Hubert Robert conservata in Francia al Musée de Valence (D.61), ma è difficile stabilire i reciproci rapporti di dipendenza.

10. Cochin 1758, ed. 1991. Caprarola è alle pagine 216-220 del tomo primo. Non sono documentati altri soggiorni in Italia di Soufflot, per cui sembrerebbe di poter escludere che la sua firma sul capitello possa essere datata al 1776.

11. *Ristretto de risarcimenti fatti nel Real Palazzo di Caprarola à tutto il Mese di Febraro 1737* (Archivio di Stato di Napoli, *Ministero degli affari esteri*, fascio 1149). Si veda anche Riccio, Trani 2007-2008, p. 317.

12. Si vedano al riguardo: Lecoy de la Marche 1874, p. 101; Lapauze 1924, pp. 93, 127; Montaiglon 1888, pp. 88-89, 109, 114, 119, 123, 127; Montaiglon, Guiffrey 1902, p. 279, e 1905, pp. 159, 182, 210, 214, 218, 221, 223, 236, 240. Gli allievi dell'Accademia erano tenuti a inviare ogni anno in Francia una prova del loro lavoro. Alle copie di dipinti e statue, realizzate da pittori e scultori, si aggiunsero i rilievi e le restituzioni di monumenti richiesti agli architetti, regolarmente ammessi all'Accademia soltanto dal 1679.

13. Lapauze 1924, p. 342.

14. Questo il graffito: «HUVÉ | RENARD | 1775», compreso da Passini 2001, p. 9 nell'elenco dei nominativi. Huvé (1742-1808) scrive solo il proprio nome, Renard (1744-1807) anche la data. I due si immortalano nel deambulatorio al piano del cortile, sulla superficie affrescata di uno dei pilastri, all'interno di un campo monocromatico racchiuso da una cornice. È apparso sul mercato antiquario (MutualArt, asta del 17 marzo 2005) un disegno di Renard che riproduce il cortile inquadrando esattamente lo stesso pilastro. Si tratta di una sanguigna, realizzata alla maniera di Hubert Robert, sovrapponibile a un'altra eseguita da Pierre Adrien Paris (Besançon, Bibliothèque municipale, vol. 480, n. 90), suo compagno di studi all'Accademia.

15. «Les pensionnaires désirent d'obtenir de Monsieur le Directeur général la permission d'aller travailler à la campagne l'espace d'un mois: les peintres pour dessiner d'après Dominichin à Grotta ferrata, les architectes à Caprarola d'après Vignole» (Lapauze 1924 p. 342).

16. Il disegno è al Musée Magnin di Digione (inv. 1938 DF 165). Edme o Edmond Bouchardon (1698-1762) entrò all'Accademia di Francia nel 1723.

17. D'Aviler 1738.

18. Gallo 2016, pp. 50-52. Presso gli Staatliche Museen zu Berlin si conserva un disegno dello stesso Natoire, datato 1764, che riproduce la fontana del Pastore indugiando molto sugli aspetti pittoreschi (smb, n. KdZ 5842).

19. Il graffito, sfuggito a Passini, è stato pubblicato da Charlotte Guichard (2014, p. 90).

20. Ribouillault 2019, p. 116.

21. Besançon, Bibliothèque municipale, vol. 451, n. 29.

22. «PERCIER | Rogat | le 8 novembre | 1790». La scritta, che utilizza caratteri corsivi e stampati con diversi moduli dimensionali, è incisa sull'affresco all'interno di un campo monocromatico. Passini (2010, p. 14) legge «PERCIER ROGAL 1790».

23. Lo stesso Percier ha rilegato i suoi disegni in quindici volumi, tutti conservati presso la biblioteca dell'In-

stitut de France; quelli di Caprarola sono ai fogli 68-79 (numeri 116-121 e 124-149) del ms. 1009, *Croquis faits en dehors des murs de Rome de 1786 à 1791*. Per le caratteristiche dei disegni dedicati alle ville romane si veda Frommel 2016, che cita la produzione relativa a Caprarola (p. 40 nota 44), ma non ne discute. Nell'edizione del 1809 di *Choix des plus célèbres maisons de plaisance* (Percier, Fontaine 1809) il palazzo e il «palazzuolo» di Caprarola sono alle pp. 59-63.

24. È forse riferibile a Schinkel anche il disegno inciso accanto al suo nome, che riproduce un busto maschile di profilo (Passini 2001, p. 14). Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) fu in Italia due volte, nel 1803-1804 e nel 1824. Passò da Caprarola almeno nel 1804, anno al quale si data uno schizzo del palazzo contenuto nel suo taccuino di disegni conservato presso gli Staatliche Museen zu Berlin (SM SKB B.108 = SM Skb.B n. 39).

25. Sul fondo bianco dell'affresco, nel 1886 Giacomo Misuraca e Arcangelo Oreste Santarelli incidono i loro nomi con andamento parallelo a quello inciso l'anno prima dal più illustre Ernesto Basile («ERNESTO · BASILE · ARCHITETTO | LUGLIO 1885») e con lo stesso carattere stampatello. I tre nominativi sono riportati anche in Passini 2001, pp. 10, 12.

26. Nello strombo di una finestra, Luigi Trezza e Pasquale Maria Veneri lasciano a matita lunghe iscrizioni in cui dichiarano di aver misurato il palazzo per diversi giorni. Il primo, illustre architetto veronese, era passato con ogni probabilità nel 1795 (Carpeggiani, Giacomini 2011), il secondo nel 1846, mentre era pensionato del re di Napoli. Nello strombo dell'altra finestra aveva già appuntato a matita il suo nome Pietro Maria Cantoreggi, pensionato del re di Sardegna, a Roma tra il 1782 e il 1789.

27. Si tratta di un volume che illustra il palazzo in sessanta tavole incise su rame, pubblicato senza data, ma intorno al 1874. Enrico Maccari, disegnatore e incisore delle tavole, è anche l'editore del volume (Iannoni, Maccari, s.d.); egli si firma due volte nel gabinetto dei Prelati, nel 1866 e nel 1872, e una terza volta nella sala del Mappamondo («Enrico Maccari 1866 disegnò»). Per le riflessioni sull'uso del verbo disegnare da parte di Maccari si veda Koering, Pludermacher 2014, p. 30.

28. Sull'argomento si veda in particolare Guichard 2014, ma anche Koering, Pludermacher 2014.

29. Per la presenza di Gambao a Caprarola si veda Riccio, Trani 2007-2008, p. 326. L'iscrizione, a matita, si trova nello strombo della finestra del gabinetto dell'Ermatena ed è inedita: «P.C. Gambao Archit.to | della R.e Azienda Far[…] | 1855 | Dal 19 Mag a tutto il 4 Giu».

30. Gai e Gui relazionarono su incarico dell'Accademia di San Luca e su richiesta dei Borbone, dapprima, nel 1883, sullo stato di conservazione del palazzo (ma la relazione fu pubblicata successivamente, si veda Gaj, Guj 1895) e poi sui restauri intrapresi sulla base delle loro segnalazioni (Gai, Gui 1888).

31. Sulla schiena del putto con delfino nella fontana rustica della loggia di Ercole: «En. Gui | 15 [?] 905». Così egli scriveva nel 1883: «Se si considera lo stato di abbandono quasi completo e più che secolare che hanno subito gli affreschi di questo celebre palazzo, in cui una popolazione ignorante, per tanto tempo, ha avuto libero accesso con facoltà di deturpare, segnare e graffiare ecc. a suo piacimento, fa meraviglia come ancora possano ammirarsi quelle magnifiche e splendide pitture eseguite dai fratelli Zuccari e dal Tempesta» (Gaj, Guj 1895, p. 21). Gui sembra voler superare la contraddizione tra la teoria e la pratica distinguendo sé stesso da quella popolazione ignorante, sia per la diversa discrezione usata nei confronti dell'opera d'arte, sia, soprattutto, per la diversa intenzionalità del gesto, reso come omaggio e non come violazione. Sulla questione si veda anche Koering, Pludermacher 2014, p. 32.

32. Il graffito («Giani 1806»), inedito, si trova nello strombo di una finestra dell'anticamera del Concilio. Al Cooper Hewitt di New York sono conservati due disegni di Giani riferibili a Caprarola.

33. Il graffito, inedito, si trova nella stanza dell'Inverno, nello strombo della finestra, e reca, accanto al disegno, il nome del pittore senza alcuna indicazione di data. Bernardo Ansaldi è attestato al servizio di Cristina di Svezia negli anni sessanta del Seicento, quando a Roma provvide alla maggior parte del lavoro di decorazione degli ambienti ricavati all'interno di palazzo Riario, preso in affitto dalla regina nel 1659. Si vedano al riguardo Borsellino 1995, p. 18, e Montanari 1997, p. 218. È assai improbabile, dunque, che fosse già al seguito di Cristina nel 1655, quando la regina fu accolta in pompa magna a Caprarola.

34. Questa la scritta: «io Africa no nucio | daiesi» (66 x 22 cm). Il tipo di scrittura, un'italica, mostra una fisionomia idonea alle competenze di un artista, e a un artista rimanda anche l'uso della sanguigna.

35. La famiglia di Antonuccio, che acquisì il cognome di Aquilini solo a partire da suo figlio, ha prodotto una serie ininterrotta di pittori dal XV al XVIII secolo. Antonuccio, per il quale sono documentate diverse commissioni, figura anche nel libro dei conti di Lorenzo Lotto (si veda Pastori 1989).

36. Antonuccio da Jesi potrebbe essere giunto a Caprarola al seguito degli Zuccari, marchigiani come lui.

Gli spazi dell'accoglienza: il piano dei Prelati di palazzo Farnese

Alessandro Pontecorvi

I graffiti di seguito proposti si collocano al cosiddetto piano dei Prelati, tradizionalmente destinato a ricevere i forestieri, non di rado individuabili negli assistenti o servitori degli ospiti di maggior prestigio dei cardinali Farnese. A conservarli, più di preciso, è l'appartamento estivo, in tre ambienti distinti.[1]

Nella stanza dell'Estate, nello strombo di sinistra della finestra, resta memoria del passaggio a palazzo del barone di Porcigliano Filippo Del Nero.[2]

Filippo è da identificare probabilmente con il nipote di quell'Agostino Del Nero (1504-1576) che, in virtù della vicinanza agli Strozzi e ai Medici, tra le vicende conclusive della Repubblica fiorentina e il principato di Cosimo I (1519-1574), riuscì a ottenere importanti incarichi come amministratore delle entrate pontificie – nel dicembre del 1531 Clemente VII (1523-1534) lo designava vicetesoriere della Romagna – e a compiere il *cursus honorum* del ducato, culminato nella reiterata ammissione al Magistrato Supremo (1564-1566), oltre che a incrementare le peculiari attività – mercantili e finanziarie – di famiglia. Nel 1568, mosso dal desiderio tanto di ulteriori opportunità di investimento, quanto di un titolo nobiliare che sancisse lo *status* sociale e politico raggiunto, Agostino acquisì la baronia di Porcigliano, nell'Agro Romano, la cui patente, complice la prematura scomparsa del primogenito Tommaso (1545-1572), sarebbe poi spettata al figlio Nero (1548-1606).[3]

Tommaso e Nero, a differenza del fratello Francesco, non presero esempio dal padre, preferendo entrambi assecondare la vocazione letteraria. Tommaso, stimato dai contemporanei per la precoce attitudine alle arti, va ricordato soprattutto per la fondazione dell'Accademia degli Alterati (febbraio 1569),[4] sodalizio che animò appellandosi lo Sconcio e al quale associò presto Nero, soprannominato l'Orrido.[5]

Autore di versi in lingua toscana e latina, più volte reggente dell'accademia, quest'ultimo visse un'esistenza rattristata da numerosi lutti. Perduti in rapida sequenza la moglie, il genitore e i due figli, scelse di trasferirsi a Roma, dove poté conoscere Filippo Neri (1515-1595) e apprezzarne le iniziative caritatevoli,[6] al punto di commissionare, dopo la morte del venerato amico, nella chiesa della Congregazione dell'Oratorio, l'edificazione della cappella che ne avrebbe accolto il corpo. Tornato a Firenze già nel 1590 e risposatosi (1598), Nero volle attribuire all'intercessione del futuro santo la guarigione, apparsa miracolosa, di Filippo, il figlio nato dalla seconda unione, presumibilmente il nostro Del Nero. Di qui la decisione di affidare simbolicamente al Neri la protezione dell'intera, propria discendenza, inserendo nello stemma del casato le tre stelle d'oro in campo turchino emblema dell'Oratorio.[7]

Di Filippo Del Nero sappiamo che, in ragione del matrimonio con Luisa Ardinghelli (1630), venne in possesso della collezione archeologica ereditata dalla moglie, costituita essenzialmente per merito del cardinale Niccolò Ardinghelli (1503-1547) e dallo stesso Filippo notevolmente ampliata.[8]

Nella stanza dell'Autunno, di nuovo nello strombo di sinistra della finestra, un'incisione inneggia alla persona di Bartolomeo Loiani da Cento, indicandone data e motivo della permanenza. Bartolomeo sostò a palazzo negli anni novanta del Seicento, accompagnando un non meglio specificato vescovo di Imola.[9]

Per il decennio in esame, la cronotassi dei vescovi di Imola riporta i nominativi di Costanzo Zani (1622-1694), in carica dal 1672 (settembre) fino alla



morte, e di Taddeo Luigi Dal Verme (1641-1717), a capo della diocesi dal 1696 (gennaio) al 1701 (marzo).[10]

Nel dubbio, non sarà inutile osservare che il Dal Verme, elevato alla dignità cardinalizia nel 1695 (dicembre),[11] con i Farnese poteva vantare, in linea materna, un rapporto di parentela, seppur non strettissimo.[12] Era infatti figlio di Giovanni Maria Dal Verme, conte di Sanguinetto, e di Ottavia Meli-Lupi († 1665),[13] marchesa di Soragna e nipote di Camilla Meli-Lupi († 1611), a sua volta moglie di Mario Farnese (1548 ca.-1619), duca di Latera e Farnese,[14] e madre del cardinale Girolamo (1599-1668).

La carriera ecclesiastica di Girolamo Farnese – consacrato arcivescovo di Patrasso e deputato alla nunziatura in Svizzera nella primavera del 1639, promosso vicecamerlengo e governatore di Roma nel 1650 – aveva toccato l'apice nel 1658, con il conferimento del titolo cardinalizio di Sant'Agnese fuori le Mura (maggio) e della legazione di Bologna, conclusasi nel 1662.[15]

Deceduto quando il congiunto si era da poco inserito negli ambienti di Curia, Girolamo manifestò nei confronti del giovane Taddeo un sincero affetto,[16] peraltro da questi ricambiato, poiché, stando alle fonti, nella malattia non fece mancare al Farnese il proprio sostegno.[17]

Circa Bartolomeo Loiani, spicca invece l'appartenenza a una delle famiglie di vertice della città di Cento, sulle cui origini e il relativo blasone il Bagni (1657-1721) chiariva: «questa famiglia nobile di Bologna trapiantata a Cento, inalzava per arme un griffone intero rosso in campo d'argento, voltato a destra del campo medesimo, e drizzato in piedi o, come lo dicono, rampante».[18]

Nella sala di Giove, avente funzione di rappresentanza, a interessare è un graffito che rinvia all'immagine di palazzo Farnese quale luogo ideale per trascorrere periodi di riposo, godendo delle ricchezze artistiche e di una natura ugualmente seducente. Negli anni trenta del Settecento, Giuseppe Silici e un Tommaso dall'incerto cognome vi giunsero con l'intenzione di fermarsi

Fig. 1. Graffito di Filippo Del Nero, Caprarola, palazzo Farnese, stanza dell'Estate.

appunto in villeggiatura per alcuni giorni, lasciando della loro – supponiamo piacevole – esperienza una traccia ancora visibile.[19]

Volendo avanzare ipotesi sulla figura di Giuseppe, si è tentati di accostarla alle vicende del corpo dei Bombardieri di castel Sant'Angelo e della sua organizzazione in compagnia, risalente al pontificato di Clemente VIII (1592-1605). Nel 1594, in particolare, uomini, ufficiali e capitano, riuniti in confraternita, avevano contribuito alla costruzione di una cappella dedicata a santa Barbara, protettrice degli artiglieri, nella chiesa di Santa Maria in Traspontina. Il patrocinio del sodalizio era spettato a Pietro Aldobrandini (1571-1621), cardinale di San Nicola in Carcere, nipote del papa e già castellano.[20] Passato quasi un secolo e mezzo, nel 1740, la cappella subì un radicale rimaneggiamento, su impulso dell'allora preposto alla fortezza, il tesoriere della Camera Apostolica Mario Bolognetti, e sempre con il concorso dei membri della compagnia, puntualmente elencati nell'epigrafe celebrativa della rilevante impresa.[21]

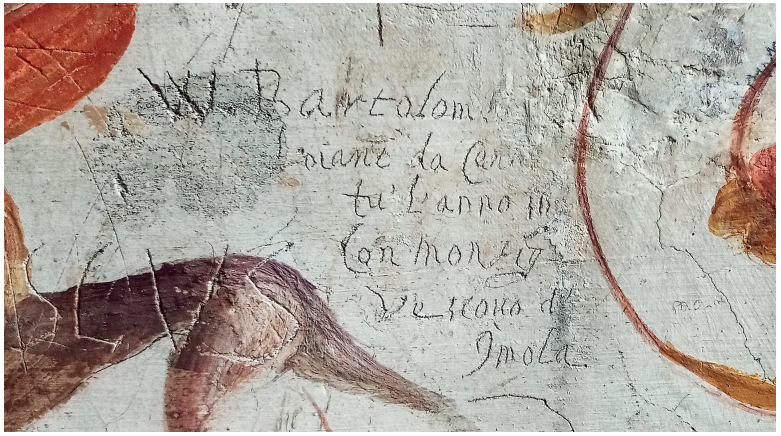


Fig. 2. Graffito di Bartolomeo Loiani, Caprarola, palazzo Farnese, stanza dell'Autunno.

Nella circostanza, la lista dei bombardieri includeva tre *romani* dal medesimo cognome: Antonio (*tertius librator*), Giovanni (*sextus librator*) e Giuseppe Silici, con quest'ultimo, non a caso, nello speciale ruolo di *vexillifer*. Esperti di balistica, competenti nella preparazione dei fuochi d'artificio, i militari di castel Sant'Angelo, nel decennio successivo agli interventi in Santa Maria in

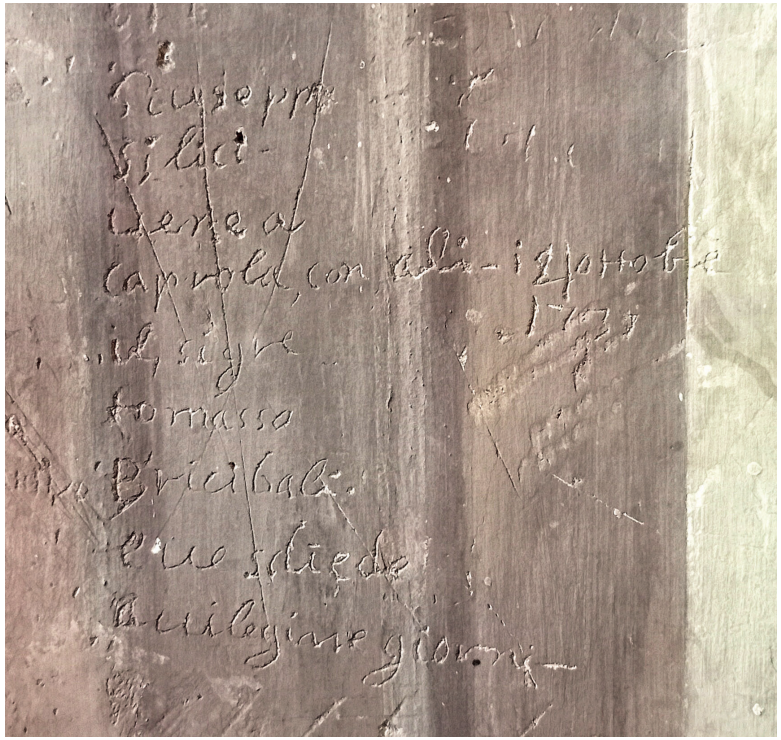


Fig. 3. Graffito di Giuseppe Silici, Caprarola, palazzo Farnese, sala di Giove.

Traspontina, ebbero effettivamente in Giuseppe un collega dalle indiscusse capacità.[22] Ideatore, insieme a Francesco Scardovelli, della candela romana, l'invenzione che, articolando la potenza di fuoco della famosa Girandola, sarebbe divenuta il fulcro degli apparati effimeri dell'epoca,[23] il Silici firmò la progettazione di numerose macchine per spettacoli pirotecnici, soprattutto in occasione delle solennità dei santi Pietro e Paolo e della nascita della Vergine, regolarmente con i gradi di «alfiere de bombardieri» e «capo fuocarolo di Castel S. Angelo».[24]

Se il palazzo ebbe realmente ospite l'ingegnoso *focarolo* e il nostro vi capitò nel 1737,[25] andrà in più evidenziato che la vacanza cadde nella stagione della lunga residenza di Troiano Acquaviva d'Aragona (1694-1747), cardinale di Santa Cecilia.[26] Fiduciario dei Borbone presso la Santa Sede, l'Acquaviva «aveva infatti ottenuto […] il privilegio di godere dell'edificio» dal settembre del 1737, qui mantenendo lo sfarzoso stile di vita per il quale era conosciuto,[27] tra «pranzi magnifici», recitanti, musici e «tavole aperte».[28] L'attenzione dell'alto prelato per svaghi e agiatezze, in verità, non si esauriva nel mero allestimento di banchetti e commedie, ma si estendeva, quando necessario, alla cura di eventi di assoluto richiamo. Nell'estate del 1738, durante i festeggiamenti per il matrimonio di Carlo di Borbone (1716-1788) e Maria Amalia di Sassonia (1724-1760), toccò a lui dirigere, a Roma, la fabbrica della «sontuosa machina di fuoco per le nozze del re di Napoli». Il 6 settembre «si fece […] la illuminazione del fuoco di piazza di Spagna, che riuscì cosa molto bella». L'indomani, con grande affluenza di popolo, «si diede il fuoco alla machina illuminata e durò per tre quarti d'ora e fu cosa bellissima».[29]

1. Riccio, Trani 2011, p. 365 nota 19. Il testo dei graffiti è riprodotto alle note 2, 9 e 19. Le parentesi quadre evidenziano integrazioni e lacune non colmabili, le tonde lo scioglimento di abbreviazioni.
2. Lungo il perimetro di una riquadratura leggiamo: «W Filippo Del Nero | barone di Porcigliano [m]io si-[g(nore)]» (fig. 1).
3. Toccafondi Fantappiè 1990a.
4. Siekiera 2018, pp. 109, 113 nota 35.
5. Giamblanco 1990.
6. Frajese 1997.
7. Toccafondi Fantappiè 1990b.
8. Rosa 1962.
9. Del Loiani scrissero: «W Bartolome[o] | Loiani da Cen[to] | fu' l'anno 169[…] | con monsig(nor) vescovo d' | Imola» (fig. 2).
10. Ritzler, Sefrin 1952, pp. 227-228.
11. Ivi, pp. 19, 43. Ricevette il titolo di Sant'Alessio nel gennaio del 1696.
12. Cardella 1794, p. 34.
13. Litta 1831, s.v. *Dal Verme di Verona*.
14. Andretta 1995b.
15. Gauchat 1935, pp. 33, 39; Andretta 1995a. Risultava porporato *in pectore* dal 1657 (aprile).
16. Moroni 1859, pp. 323-324.
17. Bellati 1719, p. 55; Cardella 1794, p. 34.
18. https://www.memcento.it/portfolio_page/loiani/. Il ms. *Armi o stemmi gentilizi delle famiglie di Cento* (1719), opera del filologo Francesco Antonio Bagni, è custodito dall'Archivio storico comunale di Cento. Informazioni sull'arme dei Lojani o Loiani di Bologna sono reperibili in Canetoli 1792a, tav. 42 e 1792b, tav. 36. A ricerche pendenti sul profilo di Bartolomeo, devo le notizie qui riferite al generoso aiuto di Lucia Bonazzi.
19. A sinistra del monumentale camino, un'unica mano registrò: «Giuseppe | Silici | vene a | Capr[ar]ola con | il sig(no)re | Tomasso | Bricibali | e ve sdiede | a vilegiare giorni | ali i 21 ottobre 1737» (fig. 3).
20. Pagliucchi 1928, p. 40; Gauchat 1935, pp. 4, 54; Fasano Guarini 1960.
21. Pagliucchi 1928, pp. 140-141.
22. Fagiolo 1997, pp. 169-170.
23. Lalande 1769, pp. 105-106.
24. Una rassegna di stampe riproducenti tali, complesse, strutture è disponibile sul sito web della Brown University: https://library.brown.edu/projects/rome/prints/.
25. Rimane in forse l'interpretazione dell'anno.
26. Ritzler, Sefrin 1958, pp. 6, 42; Nicolini 1960.
27. Scano 1979, p. 90; Riccio, Trani 2007-2008, pp. 317-318.
28. Scano 1979, pp. 277, 279, 284-285.
29. Ivi, pp. 163, 169-170.

Guardarobba e custodi: notizie sulla cura dei beni di palazzo Farnese tra Seicento e Novecento*

Maria Elena Burla

Il *guardarobba* era l'incaricato della custodia diligente e della conservazione dei beni, di proprietà di un signore, contenuti nel locale da cui prendeva il nome, la *guardarobba* appunto, che originariamente ospitava soltanto manufatti in tessuto ma che poi finì col racchiudere ogni sorta di oggetti, inclusi mobili, suppellettili, arazzi, dipinti e altri beni preziosi.

Questa figura di ufficiale di corte, che affonda le sue radici in una tradizione forse risalente al Medioevo, è stata oggetto di tutta una trattatistica, fiorita a partire dagli inizi del Cinquecento, volta a precisare le qualità e le mansioni degli addetti all'organizzazione della casa del signore.[1] I trattati di epoca seicentesca delineano una sorta di factotum indissolubilmente legato alle vicende del casato, della *familia* e della dimora: egli avrebbe dovuto tenere in ordine e puliti gli arredi, le vesti e la biancheria di casa; conservare e vigilare sui preziosi; essere sempre pronto a riparare quanto si fosse danneggiato.[2] Avrebbe dovuto anche «saper cuscire, perché se le vesti del Principe (come qualche volta suole) si scuscissero un puoco, sappia egli recosirle, senza andare per ogni minima cosa al sartore».[3] A tal proposito, è interessante notare che Gaspare Campana, *guardarobba* del cardinale Odoardo Farnese, viene più volte indicato nel Libro mastro come ricamatore.[4]

L'ufficiale incaricato doveva anche coordinare lo staff dei camerieri e sapersi distinguere nelle relazioni con gli ospiti del signore. Gli stessi locali della *guardarobba* variavano in ampiezza e numero in base alla grandezza del casato e della dimora.[5]

Le fonti d'archivio, soprattutto gli inventari, permettono di ricostruire l'intera sequenza di coloro che si sono succeduti nella cura dei beni contenuti nel palazzo Farnese di Caprarola, a cominciare dal ricamatore Gaspare Campana, protagonista del censimento che se ne fece alla morte del cardinale Odoardo nel 1626. L'inventario stilato in quell'occasione descrive una *guardarobba* ancora degna dei fasti dei decenni precedenti, mentre i documenti successivi ne testimoniano dapprima il progressivo deterioramento e poi addirittura la vendita all'asta, compiuta nel 1681 per volere del duca Ranuccio. L'inventario del 1687 sancisce la fine della parabola caprolatta dei *guardarobba*, il cui ufficio si è ormai reso inutile a fronte di un palazzo svuotato. Da questo momento in poi i pochi beni superstiti (le mura stesse e qualche oggetto atto a garantire il funzionamento minimo del palazzo) saranno affidati alle cure di un semplice custode.[6]

Qui saranno presi in considerazione i graffiti relativi a tre personaggi che, in momenti diversi, si presero cura del palazzo e dei beni in esso contenuti: un *guardarobba*, ancora al servizio diretto dei Farnese, e due regi custodi, alle dipendenze dell'amministrazione borbonica che ebbe in gestione i beni farnesiani dopo l'estinzione della famiglia.

1. «Bonvicino Andrea Parmigiano 1617»[7]

Andrea Bonvicini, originario di Parma, successe nella carica di *guardarobba* al suo conterraneo Gaspare Campana dopo esserne stato aiutante per almeno 25 anni.[8] Di questo passaggio di consegne è rimasta testimonianza nell'inventario del 1651, redatto per mano di Bonvicini alla presenza del Campana. Lo stretto rapporto di fiducia tra i due porterà il secondo a nominare erede universale il figlio del primo.[9]

A quell'epoca l'organizzazione della corte farnesiana non prevedeva un'interazione diretta tra il duca e il suo *guardarobba*. Questi doveva infatti rapportarsi al cosiddetto residente per Sua Altezza in Roma, un funzionario che risiedeva a Campo de' Fiori con compiti di rappresentanza e cura degli interessi economici e politici del duca presso lo Stato Pontificio. Tra queste due figure si collocava gerarchicamente il soprintendente – con ogni probabilità residente stabilmente a Caprarola –, che all'epoca di Bonvicini era un tal Giuseppe Defendini. Questa struttura organizzativa rimase pressoché inalterata anche dopo il 1731, quando i beni farnesiani passarono per asse ereditario ai Borbone, che nel 1734 fondarono la Reale Azienda Farnesiana. Il custode avrebbe dovuto rivolgere le segnalazioni al regio agente, dapprima tramite il soprintendente, e poi, dopo il 1760, direttamente, data l'abolizione della carica intermedia.[10]



Fig. 1. Graffito (Bonvicini), Caprarola, palazzo Farnese, deambulatorio piano nobile.

2. «Ferdinando Valleso 1872 25 ottobre»[11]

Ferdinando, che ha lasciato varie tracce di sé all'interno del palazzo,[12] era probabilmente uno dei figli di Antonio Valleso, regio custode dei beni farnesiani. Antonio, nato a Napoli il 18 giugno 1803, era figlio di Luigi Andrea, spagnolo (il cognome originario era Vallejo), tesoriere della casa reale di Napoli.[13] Nel 1837 era ancora «alunno della reale controleria»,[14] ma già l'anno seguente fu nominato in via provvisoria custode del palazzo di Caprarola, incarico che gli fu confermato nel 1844 con la consegna ufficiale della *guardarobba*.[15]

Sappiamo che Valleso ebbe screzi con il regio agente Camillo Trasmondo Frangipane. In un rapporto riservato al maggiordomo maggiore, datato 29 maggio 1855, il barone denunciava scorrettezze del custode all'indirizzo suo e di sua moglie. Il documento contiene peraltro due informazioni: che la moglie del barone aveva acquistato i vestiti per i figli di Valleso secondo le disposizioni del maggiordomo, e che gli stessi erano mantenuti nel seminario di Civita Castellana dal sovrano, il che lascia supporre uno stretto rapporto tra Valleso e la casa reale.

Vi risulta anche che Valleso, assieme a Pietro Gambao, ebbe a criticare il fatto che Trasmondo aveva «fatto accedere delle pie persone nella Cappella

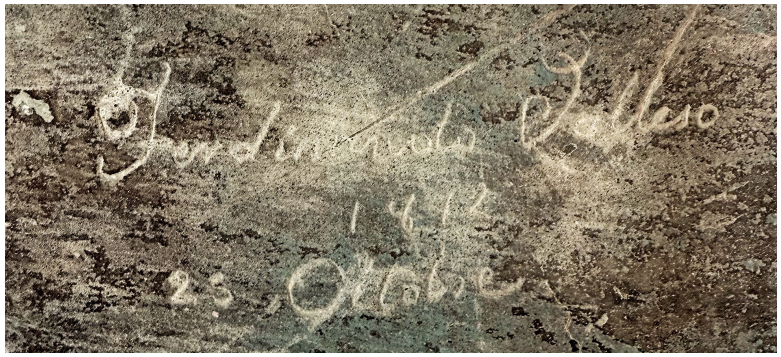


fig. 2. Graffito (Valleso), Caprarola, palazzo Farnese, loggia di Ercole.

esistente nella Palazzetta della R. Villa onde venerarvi la Immagine di Maria Addolorata, opera del Carracci, e lucrarvi nel giorno della Festa le sante indulgenze concessevi».[16]

Questo stesso Trasmondo, che nel 1869 pubblicò una descrizione di palazzo Farnese, ci informa che all'epoca erano destinate al custode due stanze al piano del cortile.[17]

Di Antonio Valleso sappiamo infine che, nel 1852, risultava affittuario della Real Villa[18] e che morirà a Caprarola il 4 gennaio 1876.[19]

3. «Errani Adolfo 1893»[20]

Quando Fritz Baumgart nel 1935 pubblicò *La Caprarola di Ameto Orti*, scrisse che il manoscritto che aveva studiato era «in possesso del Custode del palazzo Farnese a Caprarola, signor Errani».[21]

Ulteriori notizie su questo personaggio sono emerse durante lo spoglio dei documenti d'archivio risalenti al periodo in cui il presidente della Repubblica Luigi Einaudi soggiornò a Caprarola.[22] Sappiamo che nel 1906 Adolfo Errani era succeduto nell'incarico al padre Giuseppe, custode del palazzo dal 1878, e che aveva svolto anche mansioni amministrative «dando prova di fiducia, capacità, onestà e laboriosità»;[23] suo malgrado, però, si trovò coinvolto nel furto di alcuni arazzi, che dal Quirinale erano stati ricoverati a palazzo Farnese durante la guerra, e fu arrestato, ma in seguito l'accusa si rivelò infondata.[24] In una lettera del 22 ottobre 1950, ormai molto anziano e con problemi alla vista, nell'attesa della sentenza della Corte d'appello, si rivolse con toni accorati al presidente Einaudi affinché gli fosse concesso di non perdere «l'alloggio che lo accolse per generazioni […] nell'epilogo della sua vita terrena».[25] Un documento del 1958, pur lasciando presagire che a quell'epoca Errani fosse ormai morto, testimonia che quella supplica era stata accolta: nel richiamare una disposizione del 1954, si dice chiaramente che Errani, definito erroneamente «ex giardiniere della villa», era «allora ivi dimorante».[26]



fig. 3. Graffito (Errani), Caprarola, palazzo Farnese, Scala Regia.

* Un sentito ringraziamento ad Adele Trani e Francesca Riccio per aver generosamente messo a disposizione il materiale inedito indispensabile a questo lavoro.

1. Uno dei primi manuali dedicati all'organizzazione della vita di corte è rappresentato da Priscianese 1543.

2. Sigismondi 1604, pp. 90-92.

3. Evitascandalo 1598, p. 96.

4. Libro mastro 1615-1620, p. 54: si registra un pagamento «a Gasparo Campana ricamatore | Adi 27 maggio sc. 10.30 m.ta pagatoli per lavori fatti al balduchino per Grottaferrata». È inoltre annotato il suo salario, pari a 5.50 scudi al mese (Archivio di Stato di Napoli [da ora in poi ASNa], *Archivio Farnesiano*, fascio 2104 bis).

5. Aurigemma 2009, pp. 166-172.

6. Riccio, Trani 2011.

7. La firma si trova al deambulatorio del piano nobile, alla sinistra della nicchia destinata al busto di Nerone. La data, fortemente danneggiata, risulta ormai pressoché illeggibile; è così riportata in Passini 2001, p. 9.

8. Si desume dal citato inventario del 1626, conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, in cui Bonvicini già figura come aiutante di Campana.

9. Riccio, Trani 2011, p. 364 nota 13.

10. Per questi aspetti amministrativi si vedano Riccio, Trani 2007-2008, pp. 316 nota 11, 320, e 2011 p. 363.

11. La firma graffita si trova nella loggia di Ercole, nella lunetta a destra della porta d'ingresso.

12. Di Ferdinando restano una firma lungo il porticato del piano nobile, datata 1872, e una curiosa testimonianza all'interno di uno dei gabinetti dei Prelati che recita: «In questa camera stavano a scuola Ferdinando Valleso, Domenico Totonelli, Cesare Santinelli, Giovanni Sbarra, Augusto Scialanca, Cesare Scialanca».

13. Passini 2001, p. 12.

14. ASNa, *Maggiordomia maggiore e Sovrintendenza di Casa Reale*, Primo Ripartimento. Espedienti, busta 1040.

15. Ivi, busta 840. Nello stesso fascicolo è conservato anche un disciplinare destinato al custode: egli «dovrà invigilare diligentemente alla custodia di tutti i reali Fabbricati e scrupolosamente che le finestre delle cammere ove sono le sublimi Pitture del Zuccari siano chiuse in tempo di pioggia, di nebbie e di sole dando parte se nei fabbricati si manifesta alcun danno e segnatamente se appariscono filtrazioni di acque dai tetti che li ricuoprono, dovendo per questo prevenirne immediatamente il Capo Mastro Muratore che ne ha la manutenzione».

16. Il rapporto riservato di Trasmondo è in ASNa, *Maggiordomia maggiore*, III Inventario, busta 2057. L'architetto Gambao, in quei giorni a Caprarola per supervisionare dei lavori, lasciò una firma nel gabinetto dell'Ermatena (si veda il contributo di Adele Trani in questo volume).

17. Trasmondo Frangipane 1869, p. 32.

18. *Stato de pagamenti del mese di dicembre 1852 a carico della Reale Azienda Farnesiana* in ASNa, *Maggiordomia maggiore*, III Inventario, busta 2057.

19. Passini 2001, p. 12.

20. La firma è riprodotta più volte sulla cupola della Scala Regia, sul lato destro della finestrella in corrispondenza della porta di accesso al piano nobile.

21. Baumgart 1935, p. 77.

22. Sul rapporto di Einaudi con Caprarola si vedano Trani 2024 e Cogotti 2024.

23. Le notizie e la citazione sono tratte da un attestato di servizio che Errani allegò a una supplica del 22 ottobre 1950 rivolta al presidente Einaudi. Entrambi i documenti sono conservati presso l'Archivio Storico della Presidenza della Repubblica (da ora in poi ASPR), *Servizio Patrimonio*, 01. Presidenza Einaudi, C. Caprarola, busta 30.

24. Notizia dell'arresto, in una lettera dell'8 agosto 1949, del custode Angelo Canale al comm. Paci, in ASPR, *Servizio Intendenza*, 60, Gestione Einaudi.

25. Per la collocazione della lettera cfr. nota 23.

26. Appunto dell'11 gennaio 1958 (Ufficio Tenute e Giardini) in ASPR, *Ufficio Patrimonio*, 94 (1955-1962). La disposizione riguardava la distribuzione di legna da ardere.

Niccolò Simonelli, tracce di un *connoisseur* nel palazzo del Gran Cardinale

Annalaura Fiori

Quando, in tema di scritture esposte, il discorso si focalizza sul graffito inteso come segno impresso sulla materia dell'opera d'arte, palazzo Farnese si pone come preziosa occasione di studio: simboli, disegni, elenchi di biancheria da mettere in valigia, ninne nanne e, soprattutto, firme, nomi e date permettono di ottenere una percezione diacronica della storia del palazzo e dei suoi ospiti, restituendo una visione più profonda e articolata di eventi cui le fonti tradizionali accennano in modo poco approfondito.[1]

Sebbene gli esempi meglio conservati di incisioni si collochino per la maggior parte su superfici nascoste, non immediatamente accessibili, ci si può imbattere in graffiti di valore anche in ambienti originariamente riservati al padrone di casa e ai suoi ospiti più eccellenti: nell'appartamento d'inverno del piano nobile, sulla superficie affrescata dello strombo della finestra nella sala dei Sogni, in origine camera da letto del cardinale Alessandro, chiaramente visibile sul fondo rosso, si trova l'iscrizione «Nicolaus | Simonellus | f. | 1647» (fig. 1), collocata sul lato sinistro della strombatura, nella zona inferiore della decorazione, tra la cornice e la superficie curva di un elemento floreale.

Si tratta di un'incisione che misura circa 12 x 1,3 cm; le lettere sono vergate in stampatello minuscolo, la data in numeri arabi; la grafia è regolare e uniforme nella dimensione delle lettere e testimonia un grande controllo del mezzo utilizzato per graffire l'intonaco. L'estrema sintesi delle informazioni che la contraddistingue, d'altra parte, è poco ricorrente nei graffiti di età moderna, di solito articolati in incisioni più complesse, ma tale stringatezza è dovuta, probabilmente, a una non scelta imposta all'autore dallo spazio limitato a sua disposizione.

Simonelli, «intendente di pittura e di buona antichità»,[2] «guardarobba» per due cardinal nepoti, consigliere in materia di arte e architettura per Alessandro VII, amico e promotore di artisti,[3] all'epoca impiegato al servizio del principe Camillo Francesco Maria Pamphilj[4] col ruolo di «guardarobba», firmandosi nelle sale farnesiane ci informa di aver seguito il suo patrono nell'allontanamento forzato da Roma. Camillo Pamphilj, figlio di Olimpia Maidalchini e nipote di papa Innocenzo X, nel 1644 vide la propria promettente carriera secolare bruscamente interrotta quando fu creato cardinale.[5] Nel 1647, tuttavia, essendo l'unico erede maschio della famiglia, Camillo ebbe accordata dal pontefice la facoltà di abbandonare la porpora per contrarre matrimonio: né lo zio né la madre erano ostili all'idea, ma la sposa su cui ricadde la scelta, Olimpia Aldobrandini, ricca e giovane vedova di Paolo Borghese, scontentò soprattutto la madre del Pamphilj, che aveva caldeggiato una strategica unione con i Barberini.

Subito dopo il matrimonio, celebrato il 27 febbraio del 1647,[6] gli sposi dovettero quindi spostarsi a Caprarola e presero residenza a palazzo Farnese, dove si trattennero di sicuro fino al novembre dello stesso anno e, con ogni probabilità, ancora per alcuni mesi nel 1648.[7]

La presenza della firma del Simonelli nella sala dei Sogni lascia supporre che alla coppia e al loro seguito fosse stato concesso in uso il piano nobile e permette, allo stesso tempo, di legare con un ideale *fil rouge* la giovane Olim-

pia a sua zia Margherita Aldobrandini, bisnonna di Ranuccio II, all'epoca duca di Parma e proprietario di palazzo Farnese, la quale, meno di cinquant'anni prima, aveva dovuto misurarsi a sua volta col biasimo della famiglia del marito a causa di una provenienza sociale ritenuta non abbastanza prestigiosa, e che aveva soggiornato essa stessa a Caprarola.

Ad accogliere gli sposi e il loro seguito al loro arrivo fu Gaspare Campana, all'epoca «guardarobba» per conto di Ranuccio, in un palazzo di inalterato fascino che, sebbene avviato ormai lungo un naturale processo di invecchiamento, conservava ancora lo stesso mobilio, tessuti, suppellettili e opere d'arte che erano stati elencati nell'inventario redatto all'epoca della morte del cardinale Odoardo Farnese, avvenuta nel 1626.[8]

La seconda iscrizione si trova in un piccolo ambiente cui si accede dalla loggia di Ercole, graffita sulla parete destra rispetto alla porta d'ingresso, entro il petalo sinistro di un giglio affrescato con i colori dello stemma farnesiano. L'iscrizione, «Nicolaus | Simonellus | f. | A.D. | MDCLVII | Die | *Domi*ni



Fig. 1. Graffito di Niccolò Simonelli, Caprarola, palazzo Farnese, sala dei Sogni.



Fig. 2. Graffito di Niccolò Simonelli, Caprarola, palazzo Farnese, stanzino.

| […]» (fig. 2), è incisa in corsivo, il tratteggio inclinato verso destra, sottile e privo di contrasti netti tra le lettere, sebbene meno regolare rispetto all'incisione nella sala dei Sogni; le iniziali di ogni parola sono allungate da linee curve, la data è in numeri romani. Pressoché identica alla precedente nel contenuto, l'incisione si dimostra affatto differente nell'andamento del tratto e nella scioltezza dell'uso dello strumento incisorio: in un ambiente appartato il Simonelli può optare per un registro meno controllato.

Nell'interpretazione del graffito va considerata la relazione che lo lega a una serie di altre incisioni anch'esse situate entro lo stesso giglio: nel petalo di destra, infatti, è presente il disegno di un viso, mentre nel petalo centrale è discretamente leggibile un'altra iscrizione con il disegno di un profilo maschile.

Pur consapevoli che l'intero corpus di incisioni vada inteso come un sistema organico, è il volto in posizione speculare rispetto all'iscrizione autografa a destare l'interesse maggiore, perché ci consente un affaccio sulla vicenda privata del Simonelli, un personaggio che la storiografia tradizionale ci mostra quasi unicamente nel suo ruolo pubblico (fig. 3).

Simonelli, durante la sua lunga carriera, mostrò grande interesse per opere di arte grafica: oltre a possedere un'eccellente collezione di disegni,[9] fu egli stesso, utilizzando le parole di Stefan Albl, «oggetto di disegni caricaturali, eseguiti da artisti quali Mola», che lo ritrasse in almeno 13 caricature, «Testa e Ribera».[10] Non soddisfatto dal solo possederne, Niccolò fu egli stesso esecutore di disegni tanto che papa Alessandro VII lo ricordava nel proprio diario come «Niccolò Simonelli huomo di tanto buon gusto […] nell'operar di sua mano in disegno che a suo tempo non ja [*sic*] avuto pari».[11]

Simonetta Prosperi Valenti Rodinò afferma che lo stesso Simonelli «si dilettò nel far caricature»:[12] in via assolutamente ipotetica, non sembra impossibile riconoscere nel nostro volto graffito un autoritratto in foggia di caricatura, inciso senza la volontà di forzare in senso grottesco le caratteristiche fisiche ma con il proposito di raccontare il vissuto personale, in una sorta di diario autobiografico diretto a non altri che agli amici più stretti.

Pur non potendo in questa sede suggerire nulla più che una mera ipotesi, sembra nondimeno plausibile che un giovane Simonelli, negli anni iniziali della sua lunga carriera, ancora non affaticato dalle vicende della vita e, soprattutto, da quelle preoccupazioni di natura economica che sembrano



Fig. 3. Graffito, volto (particolare), Caprarola, palazzo Farnese, stanzino.

averlo costantemente vessato,[13] abbia qui voluto lasciare di sé un ritratto semiserio ma assai caratterizzato in senso fisionomico. Il giovane uomo dalla capigliatura folta, il naso pronunciato e le labbra sottili incorniciate da baffi e moschetta, il mento arrotondato e leggermente sfuggente che punta verso la gorgiera di un abito panneggiato voluminosamente, pur discostandosi dal personaggio «all nose and shadowed eyes»[14] canonizzato nelle caricature degli amici artisti, ricorda fortemente il ritratto di pittore romano,[15] databile ai primissimi anni del XVII secolo, già in collezione Chigi, che mostra il Simonelli nella propria maturità, raffigurato nelle vesti di curatore del «museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche»[16] per la dimora romana di Flavio Chigi.

1. Per una prima ricognizione dei graffiti di palazzo Farnese si veda Passini 2001.
2. Scannelli 1657, ed. 1989, pp. 307-308.
3. Si vedano al riguardo: Salerno 1970; Capitelli 2004; *Pier Francesco Mola* 1989, pp. 44-45, 121-133; Prosperi Valenti Rodinò 2014, pp. 111-129.
4. Pastor 1932, pp. 29-33.
5. Subito dopo la salita al soglio pontificio del Pamphilj, Camillo fu nominato generale della Chiesa (27 settembre 1644), quindi divenne comandante supremo della flotta pontificia (1° ottobre 1644) e delle guardie del corpo del papa. Divenne, inoltre, governatore di Borgo e di alcune delle maggiori fortezze dello Stato Pontificio. Segretario di Stato, oltre che cardinal nepote, durante gli anni del suo cardinalato fu legato di Avignone, arcivescovo di Toledo e prefetto del tribunale apostolico della Segnatura delle grazie.
6. Si vedano in proposito: Pastor 1932, p. 30; Ademollo 1877, pp. 295-296; Montalto 1955, pp. 10-11, 512; Lefevre 1959, pp. 1-24.
7. «Poco dopo partì anco il Benigni segretario del Signore Don Camm.o [Camillo Pamphili] che era venuto a dar parte a Nostro Signore [Innocentius X] della certa gravidanza della Signora Principessa di Rossano […]; Condusse il detto segretario a Caprarola il Medico Rossi, e alcuni musici, perche almeno possa fuggire la malenconia» (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, *Avviso di Roma alla Corte Medicea a Firenze*, 23 novembre 1647, vol. 4027a, foglio 1072); per una cronologia della permanenza di Camillo Pamphilj a Caprarola, si veda Archivio di Stato di Napoli, Archivio Farnesiano, *Castro e Ronciglione*, fascio 654, *Corrispondenza di Olimpia e Camillo Panfili col Duca di Parma aa. 1647-1648*, cc. 375-414.
8. Sugli inventari del 1626 e del 1651 si veda Riccio, Trani 2011, pp. 363-364.
9. Bellori 1664, ed. 1976, pp. 114-115.
10. Su Simonelli e la caricatura si vedano: Albl 2014, p. 82; Prosperi Valenti Rodinò 2014, pp. 112-121; *Pier Francesco Mola* 1989, pp. 22-28, 44, 108; Bayer 1995, pp. 73-80; Capitelli 2004, pp. 375-402.
11. De' Sebastiani 1683, p. 67, trascritto in Incisa della Rocchetta 1966, p. 143.
12. Prosperi Valenti Rodinò 2014, p. 114.
13. De Rinaldis 1939, p. 22.
14. Bayer 1995, p. 73.
15. Si vedano: *Mostra di Roma secentesca* 1930, p. 20; Petrucci F. 2008, II, pp. 358-359; De Marchi 2013, p. 17; Albl 2014, p. 93.
16. Bellori 1664, ed. 1976, p. 114.

Bibliografia

Acciarino 2013-2014
Damiano Acciarino, ATAR. Atlante dell'Antiquaria Rinascimentale, tesi di Dottorato di ricerca in Italianistica, ciclo XXVII, tutori Gino Belloni e Riccardo Drusi, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2013-2014.

Acidini Luchinat 1998-1999
Cristina Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari. Fratelli pittori del Cinquecento*, 2 voll., Milano-Roma, Jandi Sapi, 1998-1999.

Ademollo 1877
Andrea Ademollo, *Giacinto Gigli e i suoi diarii del sec. XVIII*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1877.

Agosti 2008
Barbara Agosti, *Paolo Giovio uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2008.

Albl 2014
Stefan Albl, *Niccolò Simonelli e i suoi rapporti con Castiglione, Mola e Rosa, Testa e altri*, in *I pittori del dissenso*, a cura di Stefan Albl, Anita Viola Sganzerla e Giulia Martina Weston, Roma, Artemide, 2014, pp. 81-96.

Andretta 1995a
Stefano Andretta, *Farnese, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 45, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 95-98.

Andretta 1995b
Stefano Andretta, *Farnese, Mario*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 45, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 108-112.

Andretta, Robertson 1995
Stefano Andretta, Clare Robertson, *Farnese, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 45, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 52-70.

Annio da Viterbo [1491 ca.]
Annio da Viterbo, *Viterbiae Historia Epitoma*, ms. [1491 ca.], edizione critica di Giovanni Baffioni, in Giovanni Baffioni e Paola Mattiangeli, *Annio da Viterbo. Studi e ricerche. I*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1981, pp. 13-251.

Annio da Viterbo 1545
Annio da Viterbo, *Berosi sacerdotis chaldaici antiquitatum libri quinque, cum commentariis Ioannis Annii Viterbensis sacrae Theologiae professoris, nunc primum in antiquitatum studiorum commoditatem, sub forma Enchiridii excusi et castigati*, Antverpiae, in aedibus Ioannis Steelsi, 1545.

Antinori 2001
Aloisio Antinori, *Note su Troiano Acquaviva d'Aragona protoilluminista e committente di Ferdinando Fuga*, in *Ferdinando Fuga. 1699-1999. Roma, Napoli, Palermo*, atti del convegno (Napoli, 1999), a cura di Alfonso Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, pp. 115-126.

Araldica farnesiana 1995
Araldica farnesiana nel segno del giglio. Mostra multimediale di araldica farnesiana, catalogo della mostra (Caprarola, palazzo Farnese, 1995), Roma, Edizioni grafiche Manfredi, 1995.

Ardizio 1579
Fabio Ardizio, *Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia*, in J.A.F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma, nella sede della Società romana di storia patria alla Biblioteca Vallicelliana, 1920, pp. 365-418.

Artisti austriaci 1972
Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione, catalogo della mostra (Roma, Istituto Austriaco di Cultura, 1972), Roma, Stabilimento Tipografico Piazza del Popolo, 1972.

Ascenzi 2002
Vanessa Ascenzi, *Trojano Acquaviva d'Aragona, un cardinale collezionista d'arte a Roma*, «Studi di storia dell'arte», 13, 2002, pp. 265-269.

Aurigemma 2009
Maria Giulia Aurigemma, *Il posto delle cose*, in *Ludicra. Per Paola Farenga*, a cura di Myriam Chiabò, Maurizio Gargano e Anna Modigliani, Roma, Roma nel Rinascimento, 2009, pp. 163-172.

Baffioni 1967
Giovanni Baffioni, *Annibal Caro e la città di Castro*, Roma, Alma Roma, 1967.

Balducci 1910
Giulio Balducci, *Il Palazzo Farnese in Caprarola illustrato nella storia e nell'arte. Cinque secoli di vita politica tramandata dal pennello dei fratelli Zuccari*, Roma, Officina Poligrafica, 1910.

Barocchi 1964
Paola Barocchi, *Vasari pittore*, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1964.

Bartoli Langeli 1995
Attilio Bartoli Langeli, *Scrittura e figura, scrittura e pittura (con esempi di età medievale)*, in *Scrittura e figura. Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona*, a cura di Attilio Bartoli Langeli e Glauco Sanga, Brescia, Grafo, 1995, pp. 5-13.

Baumgart 1935
Fritz Baumgart, *La Caprarola di Aneto Orti*, «Studj Romanzi», 25, 1935, pp. 77-179.

Bayer 1995
Andrea Bayer, *A Note on Ribera's Drawing of Niccolò Simonelli*, «Metropolitan Museum Journal», 30, 1995, pp. 73-80.

Bellati 1719
Antonfrancesco Bellati, *Orazione funebre nella morte dell'eminentissimo, e reverendissimo signor cardinale Taddeo Luigi Dal Verme*, Piacenza, Stampa Ducale del Bazachi, 1719.

Bellori 1644
Giovan Pietro Bellori, *Nota delli Musei, librerie, Galerie di Roma et ornamenti di statue, e pitture, ne' Palazzi, nelle Case, e ne' Giardini di Roma*, Roma, Stamperia del Falco, 1644, ed. a cura di Emma Zocca, Roma, Istituto Nazionale di Archeologia, 1976.

Bertini 1993
Giuseppe Bertini, *I ritratti al naturale nella Sala dei Fasti di Caprarola*, «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 63, 1993, pp. 33-78.

Bertini 2011
Giuseppe Bertini, *Molossi Baldassarre*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 75, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, pp. 443-445.

Betussi 1573
Giuseppe Betussi, *Ragionamento sopra il Cathaio, luogo dello Ill. S. Pio Enea Obizzi*, Padova, per Lorenzo Pasquati, 1573.

Bevilacqua 1998
Mario Bevilacqua, *Roma nel secolo dei Lumi. Architettura erudizione scienza nella Pianta di G. B. Nolli "celebre geometra"*, Napoli, Electa Napoli, 1998.

Bevilacqua 2004
Mario Bevilacqua, *Città italiane del Settecento: percorsi cartografici*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 116, n. 1, 2004, pp. 349-388.

Bevilacqua 2006
Mario Bevilacqua, *The Young Piranesi: The Itineraries of His Formation*, in *The Serpent and the Stylus. Essays on G. B. Piranesi*, a cura di Mario Bevilacqua, Heather Hyde Minor e Fabio Barry, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 2006, pp. 13-53.

Bevilacqua 2014
Mario Bevilacqua, *Piranesi 1778. Ricerche interrotte, opere perdute*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di Vincenzo Cazzato, Sebastiano Roberto e Mario Bevilacqua, 2 voll., Roma, Gangemi, 2014, pp. 766-771.

Bianchi 2020
Nunzio Bianchi, *La biblioteca di Annibal Caro (1507-1566): elenchi inediti di libri*, in *O humanismo português e europeu. No 5º centenário do 'Cícero Lusitanus': Dom Jerónimo Osório (1515-1580)*, editado por Cristina Pimentel, Sebastião Tavares de Pinho Maria Luísa Resende, Madalena Brito e Margarida Miranda, Coimbra, Imprensa da Universitade de Coimbra, 2020, pp. 237-258.

Bianchi 2021
Nunzio Bianchi, *La biblioteca di Annibal Caro. L'inventario Ferrajoli 752*, in *Annibal Caro in Europa. Libri, lettori, bibliofili*, a cura di Enrico Garavelli, Roma, Aracne, 2021, pp. 157-215.

Borchia 2019
Matteo Borchia, *Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, Trento, Provincia Autonoma di Trento, Soprintendenza per i Beni culturali, Ufficio Beni archivistici, librari e Archivio provinciale, 2019.

Borchia 2024
Matteo Borchia, *Un pittore tedesco nella Roma del Settecento: Georg Caspar Prenner e il suo rapporto con il cardinale Alessandro Albani*, in *In Arcadia. Saggi di storia delle arti per Elisa Debenedetti*, a cura di Mario Bevilacqua, Maria Celeste Cola e Marisa Tabarrini, Roma, Quasar, 2024, pp. 129-134.

Borea 2009
Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

Borsellino 1995
Enzo Borsellino, *Palazzo Corsini, Roma*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1995.

Boselli 1921
Antonio Boselli, *Il carteggio del card. Alessandro Farnese conservato nella Palatina di Parma*, «Archivio storico per le province parmensi», n.s., XXI, 1921, pp. 99-171.

Braun 1598
Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum, auctore Georgio Braunio Agrippinate, s.l., s.t., 1598.

Bruni 1561
Leonardo Bruni, *La Historia universale de' suoi tempi di M. Lionardo Aretino, nella qual si contengono tutte le guerre fatte tra principi in Italia et spetialmente da fiorentini in diversi tempi fino al 1404. Con la giunta delle cose fatte da quel tempo fino all'anno 1560, et con l'annotazioni poste in margine a' suoi luoghi. Riveduta, ampliata et corretta per Francesco Sansovino*, in Venetia, appresso Fran. Sansovino, 1561.

Cancellieri 1802
Francesco Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici detti anticamente processi o processioni*, Roma, Luigi Lazzarini, 1802.

Canetoli 1792a
Floriano Canetoli, *Blasone bolognese*, III/1, *Arme gentilizie delle famiglie bolognesi cittadinesche*, Bologna, presso Floriano Canetoli, 1792.

Canetoli 1792b
Floriano Canetoli, *Blasone bolognese*, I/1, *Arme gentilizie delle famiglie nobili bolognesi paesane*, Bologna, presso Floriano Canetoli, 1792.

Canonici 2011
Claudio Canonici, *I Vitelleschi di Corneto*, in *Famiglie nella Tuscia tardomedievale. Per una storia*, a cura di Alessandro Pontecorvi e Abbondio Zuppante, Orte, Centro di studi per il patrimonio di S. Pietro in Tuscia-Ente ottava medievale, 2011, pp. 323-334.

Capitelli 2004
Giovanna Capitelli, *"Connoisseurship" al lavoro: la carriera di Niccolò Simonelli (1611-1671)*, «Quaderni storici», n.s., 39, n. 2, 2004, pp. 375-402.

Carabelli 1865
Gaetano Carabelli, *Dei Farnesi e del ducato di Castro e Ronciglione*, Firenze, Le Monnier, 1865.

Cardella 1794
Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, VIII, Roma, Stamperia Pagliari, 1794.

Caro ed. 1957-1961
Annibal Caro, *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1957-1961.

Caron-Roy 2015
Fannie Caron-Roy, *Prier à la campagne. Art et dévotion dans les chapelles de villas romaines de la Contre-Réforme*, mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts en Histoire de l'art, directeur de recherche Denis Ribouillault, Université de Montréal, Faculté des études supérieures et postdoctorales, 2015.

Carpeggiani, Giacomini 2011
Paolo Carpeggiani, Laura Giacomini, *Luigi Trezza architetto veronese. Il viaggio in Italia (1795)*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2011.

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

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

Catalogo 1897
Catalogo Generale delle Stampe impresse coi rami incisi al bulino ed all'acqua forte posseduti dalla Regia Calcografia le quali si vendono in questo Istituto, Roma, Calcografia Regia, 1897.

Caterino 2023
Martina Caterino, *Annibal Caro e le fonti classiche per alcuni cantieri artistici. Primi appunti, metodologie, esempi*, in *Nuove prospettive su intertestualità e studi sulla ricezione*, a cura di Amelia Juri, Pisa, ETS, 2023, pp. 186-196.

Ceccarelli 1580
Alfonso Ceccarelli, *Dell'historia di Casa Monaldesca*, in Ascoli, appresso Gioseppe de gl'Angeli, 1580.

Ciociola 1995
Claudio Ciociola, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, II, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 531-580.

Cochin 1758
Charles Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes Sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, chez Ch. Ant. Jombert, 1758; ed. commentata a cura di Christian Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, Roma, École française de Rome, 1991.

Coen 2001
Paolo Coen, *Arte, cultura e mercato in una bottega romana del XVIII secolo: l'impresa calcografica di Giuseppe e Mariano Vasi fra continuità e rinnovamento*, «Bollettino d'arte», 86, n. 115, 2001, pp. 23-74.

Cogotti 2024
Marina Cogotti, *Il parco: dal Barchetto del cardinale a residenza presidenziale*, in *Luigi Einaudi* 2024, pp. 23-42.

Cugnoni 1872
Giuseppe Cugnoni, *Prose inedite del Commendator Annibal Caro*, Imola, Tip. d'Ignazio Galeati e figlio, 1872.

D'Achille 2012
Paolo D'Achille, *Parole: al muro e in scena*, Firenze, Franco Cesati, 2012.

D'Aviler 1738
Charles Augustine D'Aviler, *Cours D'Architecture qui comprend les ordres de Vignole avec des commentaires*, Paris, Jean Mariette, 1738.

De Grazia 1991
Diane De Grazia, *Bertoia, Mirola and the Farnese Court*, Bologna, Nuova Alfa, 1991.

De Marchi 2013
Andrea De Marchi, *Mola. Il disegno e la pittura. Psicologia e filologia a confronto*, Milano, Skira, 2013.

De Rinaldis 1939
Aldo De Rinaldis, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, Roma, Fratelli Palombi, 1939.

De' Sebastiani 1966
Pietro De' Sebastiani, *Viaggio curioso de Palazzi e Ville più notabili di Roma*, Roma, Per il Moneta, 1683.

Diario ordinario 1716-1836
Diario ordinario, Roma, Chracas, 1716-1836.

Dixon 2016
Susan M. Dixon, *Vasi, Piranesi, and the Accademia degli Arcadi: Toward a Definition of Arcadianism in the Visual Arts*, «Memoirs of the American Academy in Rome», 61, 2016, pp. 219-262.

Eliszezynski 2025
Giuseppe Mrozek Eliszezynski, *Una fonte sottovalutata. Note introduttive sui graffiti di età medievale e moderna*, in *Tracciare il passato* 2025, pp. XI-XX.

Esposito 2017
Gennaro Esposito, *Le stanze di Sua Eccellenza Illustrissima nel Palazzo Farnese di Caprarola: Gabinetti dei Prelati*, in Luciano Passini e Gennaro Esposito, *Giuseppe Bastiani da Macerata. «Il pittore di S.E. Ill.ma il car. Odoardo Farnese»*, a cura di Claudio Strinati, Santa Rufina di Cittaducale, RiStampa, 2017, pp. 75-87.

Evitascandalo 1598
Cesare Evitascandalo, *Dialogo del maestro di casa, nel quale si contiene di quanto il maestro di casa deve essere instrutto*, in Roma, appresso Gio. Martinelli, stampato per Sulpitio Mancini, 1598.

Fagiolo 1997
Marcello Fagiolo, *La «Fortezza»: Castelli e Trofei*, in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, II, *Atlante*, a cura di Marcello Fagiolo, Torino, Umberto Allemandi & C., 1997, pp. 169-173.

Faldi 1981
Italo Faldi, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, prefazione di Mario Praz, fotografie di Giac Casale, Torino, SEAT, 1981.

Fasano Guarini 1960
Elena Fasano Guarini, *Aldobrandini, Pietro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 2, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 107-112.

Filipponi, Ricci 2021
Fernando Filipponi, Roberto Ricci, *Ceramiche, dipinti, oggetti di lusso, arredi. Troiano Acquaviva d'Aragona, collezionista* à la page, «Faenza», CVII, n. 2, 2021, pp. 28-52.

Frajese 1997
Vittorio Frajese, *Filippo Neri, santo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 47, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 741-750.

Frommel 2016
Sabine Frommel, *Lo sguardo di Charles Percier sul Rinascimento attraverso la villa romana*, in *I disegni di Charles Percier 1764-1838. Emilia e Romagna nel 1791*, a cura di Sabine Frommel e Jean-Philippe Garric, Roma, Campisano Editore, 2016, pp. 13-40.

Gai, Gui 1888
Francesco Gai, Enrico Gui, *Palazzo Farnese in Caprarola. Relazione sui restauri iniziati dal Comm. Francesco Gavaudan*, Roma, Tipografia Metastasio, 1888.

Gaj, Guj 1895
Francesco Gaj, Enrico Guj, *Palazzo Farnese in Caprarola*, Roma, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, 1895.

Gallo 2016
Luigi Gallo, *L'insegnamento del paesaggio in ambito accademico tra Settecento e Ottocento*, in *Roma-Parigi. Accademie a confronto. L'Accademia di San Luca e gli artisti francesi*, a cura di Carolina Brook, Elisa Camboni, Gian Paolo Consoli, Francesco Moschini e Susanna Pasquali, Roma, Edizioni dell'Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 49-52.

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

Garrucci 1856
Raffaele Garrucci, *Graffiti de Pompéi. Inscriptions et gravures tracées au stylet recueillies et interprétées*, seconde édition augmentée, Paris, Benjamin Duprat, 1856.

Gauchat 1935
Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, IV, a cura di Patritius Gauchat, Münster, Libraria Regensbergiana, 1935.

Ghidoli Tomei 1981
Alessandra Ghidoli Tomei, *Impresa ed emblema. Le immagini simboliche nel programma decorativo di Castel Sant'Angelo*, in *Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione 1545-1548*, catalogo della mostra (Roma, castel Sant'Angelo, 1981-1982), Roma, De Luca Editori d'Arte, 1981, pp. 39-46.

Giamblanco 1990
Concetta Giamblanco, *Del Nero, Tommaso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 38, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 186-187.

Giffi 2026
Elisabetta Giffi, *Ritratti cariani. Di Federico Zuccari, del "Bronzino" e di altri*, in *I Farnese e le Marche. Uomini, archivi, monumenti*, a cura di Enrico Garavelli, Roma, Aracne, i.c.s.

Giovio 1559
Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, in Lione, appresso Guglielmo Roviglio, 1559.

Giraldi 1551
Giglio Gregorio Giraldi, *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum*, Florentiae, s.t., 1551.

González Tornel 2013
Pablo González Tornel, *Los Habsburgo. Arte y propaganda en la colección de grabados de la Biblioteca Casanatense de Roma*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.

Gori Sassoli 2004
Mario Gori Sassoli, *Giuseppe Vasi: "Magnificenze" di Roma moderna*, in *Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna. Rappresentare e conoscere la metropoli dei Lumi*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Fontana di Trevi, 2005), a cura di Mario Bevilacqua, Roma, Artemide, 2004, pp. 31-35.

Grelle 2004
Anna Grelle, *Giuseppe Vasi. Il fondo di matrici dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Roma, Artemide, 2004.

Grelle, Giffi 2009
Anna Grelle, Elisabetta Giffi, *La raccolta di matrici della Calcografia Romana: aggiornamento al Catalogo Generale delle Stampe di C. A. Petrucci (1934)*, Roma, Artemide, 2009.

Guichard 2014
Charlotte Guichard, *Graffitis. Inscrire son nom à Rome XVI^e^-XIX^e^ siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Harper 2010
James G. Harper, *Vasi's People: Patronage Networks and the Fashioning of a* Settecento *Career*, in Tice, Harper 2010, pp. 19-29.

Harprath 1978
Richard Harprath, *Papst Paul III. als Alexander der Große. Das Freskenprogramm der Sala Paolina in der Engelsburg*, Berlin-New York, De Gruyter, 1978.

Hyde Minor 2001
Heather Hyde Minor, *Rejecting Piranesi*, «The Burlington Magazine», CXLIII, n. 1180, 2001, pp. 412-419.

Iannoni, Maccari 1874
M. Giovanni Iannoni, *Il Palazzo di Caprarola in sessanta tavole incise in rame per cura di Enrico Maccari*, Roma, Enrico Maccari editore, s.d. [ca. 1874].

Incisa della Rocchetta 1966
Giovanni Incisa della Rocchetta, *Il museo di curiosità del Cardinal Flavio Chigi*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 89, 1966, pp. 141-192.

Indice 1797
Indice delle Stampe intagliate in Rame e a Bulino ed in Acquaforte esistenti nella Calcografia della Rev. Camera Apostolica, Roma, Lazzarini, 1797.

Ioele 2010
Giovanna Ioele, *Giovanni Battista della Porta scultore (Porlezza 1542-Roma 1598)*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, ciclo XXII, tutor Liliana Barroero, Università degli studi Roma Tre, a.a. 2009-2010.

Jong 2013
Jan L. de Jong, *The Power and the Glorification. Papal Pretensions and the Art of Propaganda in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013.

Kliemann 1993
Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1993.

Kliemann, Rohlmann 2004
Julian Kliemann, Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance un des Manierismus. 1510-1600*, aufnahmen von Antonio Quattrone und Ghigo Roli, Munchen, Hirmer, 2004.

Koering, Pludermacher 2014
Jeremie Koering, Isolde Pludermacher, *Les graffitis d'artistes: signes de dévotion artistique, Rome, Latium, XV^e^-XIX^e^ siècles*, «Revue de l'art», 184, n. 2, 2014, pp. 25-34.

Labrot 1970
Gérard Labrot, *Le palais Farnèse de Caprarola. Essai de lecture*, Paris, Klincksieck, 1970.

Lalande 1769
Joseph-Jérôme Le François de Lalande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, V, Venise-Paris, Jean Desaint, 1769.

Lapauze 1924
Henri Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome. Tome 1 (1666-1801)*, Paris, Librairie Plon, 1924.

La raccolta di stampe Angelo Davoli 2008
La raccolta di stampe Angelo Davoli, catalogo generale, II, a cura di Zeno Davoli, con la collaborazione di Chiara Panizzi, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi-Diabasis, 2008.

Le cose maravigliose dell'alma città di Roma 1588
Le cose maravigliose dell'alma città di Roma, in Venetia, per Girolamo Francino, libraro in Roma al segno della Fonte, 1588.

Lecoy de la Marche 1874
Albert Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome: correspondance inédite de ses directeurs, précédée d'une étude historique*, Paris, Didier, 1874.

Lefevre 1959
Renato Lefevre, *Il patrimonio romano degli Aldobrandini nel Seicento*, «Archivio della Società romana di storia patria», LXXXII, 1959, pp. 1-24.

Lefevre 1980
Renato Lefevre, *Il testamento di Ranuccio Farnese il Vecchio (1450)*, «Archivio della Società romana di storia patria», CIII, 1980, pp. 189-207.

Le stampe della Collezione D'Errico 1997
Le stampe della Collezione D'Errico. Incisori europei dal Cinquecento al Settecento, a cura di Francesco Picca, Bari, Consorzio IDRIA-M. Adda, 1997.

Leuschner 1994
Eckhard Leuschner, *The Pythagorean Inscription on Rosa's London 'Self-portrait'*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 57, 1994, pp. 278-283.

Leuschner 2013
Eckhard Leuschner, *Otium und virtus. Kontemplation als Tugendübung in der Stanza della Solitudine von Caprarola*, in *Leitbild und Tugend. Die Virtus-Darstellungen in italienischen Kommunalpalästen und Fürstenresidenzen des 14. Bis 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Thomas Weigel und Joachim Poeschke, Münster, Rhema, 2013, pp. 229-253.

Litta 1831
Pompeo Litta, *Famiglie celebri italiane*, fasc. XIX, disp. 30, Milano, Giulio Ferrario, 1831.

Luigi Einaudi 2024
Luigi Einaudi. La tutela del paesaggio e del patrimonio storico-

artistico, a cura di Anna Paolelli e Alessandro Mascherucci, Roma, Gangemi, 2024.

Maffei 1506
Raffaele Maffei, *R. Volaterrani Commentariorum rerum urbanorum liber primus*, Impressum Romae, per Ioannem Besicken Alemanum, 1506.

Maffei 1999
Sonia Maffei, *Paolo Giovio, Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999.

Malinovskij 2017
Konstantin Vladimirovič Malinovskij, *Prenner, Georg Kaspar von*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, 96, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2017, *ad vocem*.

Manente 1561
Cipriano Manente, *Historie di Ciprian Manente da Orvieto, nelle quali partitamente si raccontano i fatti successi dal DCCCCLXX, quando cominciò l'imperio in Germania, insino al MCCCC*, in Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1561.

Marini 1996
Maurizio Marini, *Momenti della pittura nel Palazzo di Caprarola*, in *Caprarola*, a cura di Paolo Portoghesi, Roma, Manfredi, 1996, pp. 41-82.

Marliani 1549
Bartolomeo Marliani, *Consulum, dictatorum censorumque Romanorum series una cum ipsorum triumphis quae marmoribus scalpta in Foro reperta est, atque in Capitolium translata*, impressum Romae, K. Ian, 1549.

Martelli 2012
Sebastiano Martelli, *Un protagonista "senza opere": il cardinale Troiano Acquaviva*, in *Lo Stato degli Acquaviva d'Aragona Duchi di Atri*, atti del convegno (Atri, 2005), a cura di Roberto Ricci, L'Aquila, Edizioni Libreria Colacchi, 2012, pp. 333-385.

Martin 1965
John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, Princeton University Press, 1965.

Mascagna 1982
Salvatore Mascagna, *Caprarola e il Palazzo Farnese. Cinque secoli di storia*, a cura di Domenico Mascagna e Ennio Laudazi, Caprarola, s.n. [Viterbo, A. Quatrini], 1982.

Mascilli Migliorini 2020
Luigi Mascilli Migliorini, *L'età moderna. Una storia globale*, Bari, Laterza, 2020.

Michel 1772-1779
Georg Adam Michel, *Beyträge zur Öttingischen politischen-kyrchlichen und gelehrten Geschichte*, 3 voll., Öttingen, Lohse, 1772-1779.

Michel 1981
Olivier Michel, *Giuseppe Vasi*, in *Le Palais Farnèse*, 1.2, *Texte*, Roma, École française de Rome, 1981, pp. 597-602.

Monaldeschi 1584
Monaldo Monaldeschi della Cervara, *Comentari historici sui particolari successi della città di Orvieto*, in Venetia, appresso Francesco Ziletti, 1584.

Montaiglon 1888
Anatole de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, II (1694-1699), Paris, Charavay Frères, 1888.

Montaiglon, Guiffrey 1902
Anatole de Montaiglon, Jules Guiffrey, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, XII (1764-1774), Paris, Noël Charavay, 1902.

Montaiglon, Guiffrey 1905
Anatole de Montaiglon, Jules Guiffrey, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, XIV (1780-1784), Paris, Jean Schemit, 1905.

Montalto 1955
Lina Montalto, *Un mecenate in Roma barocca*, Firenze, Sansoni, 1955.

Montanari 1997
Tomaso Montanari, *Il cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, «Studi secenteschi», 38, 1997, pp. 187-264.

Moroni 1859
Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, 93, Venezia, Tipografia Emiliana, 1859.

Mostra di Roma secentesca 1930
Mostra di Roma secentesca, Roma, Istituto di Studi romani, 1930.

Nasalli Rocca 1969
Emilio Nasalli Rocca, *I Farnese*, Milano, Dall'Oglio, 1969.

Nicolini 1960
Fausto Nicolini, *Acquaviva d'Aragona*, *Troiano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 1, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 198-199.

Nicolini 1992
Fausto Nicolini, *Uomini di spada di chiesa di toga di studio ai tempi di Giambattista Vico*, Bologna, il Mulino, 1992.

Nolhac 1883
Pierre de Nolhac, *Lettres inédites de Paul Manuce*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire. École française de Rome», 3, 1883, pp. 267-289.

Noack
Friedrich Noack, *Schede Noack: Künstler in Rom*, Roma, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (ed. *online*: https://db.biblhertz.it/noack/noack.xml).

Pagliucchi 1928
Pio Pagliucchi, *I castellani del Castel S. Angelo di Roma*, II, Roma, Tipografia Agostiniana, 1928.

Panvinio 1557
Onofrio Panvinio, *Romani Pontifices et Cardinales S.R.E. ab eisdem a Leone IX ad Paulum papam IV per quingentos posteriores a Christi Natali annos creati*, Venetiis, Apud Michaelem Tramezinum, 1557.

Parlato 2000
Enrico Parlato, *Hermatena a Caprarola*, in *Presenze etorodosse nel Viterbese tra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno (Viterbo, 1996), a cura di Vincenzo De Caprio e Concetta Ranieri, Roma, Archivio Guido Izzi, 2000, pp. 159-191.

Partridge 1971
Loren W. Partridge, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, Part I*, «The Art Bulletin», 53, n. 4, 1971, pp. 467-486.

Partridge 1972
Loren W. Partridge, *The Sala d'Ercole in the Villa Farnese at Caprarola, Part II*, «The Art Bulletin», 54, n. 1, 1972, pp. 50-62.

Partridge 1978
Loren W. Partridge, *Divinity and Dynasty at Caprarola: Perfect History in the Room of Farnese Deeds*, «The Art Bulletin», 60, n. 3, 1978, pp. 494-530.

Partridge 1995a
Loren W. Partridge, *Discourse of Asceticism in Bertoja's Room of Penitence in the Villa Farnese at Caprarola*, «Memoirs of the American Academy in Rome», 40, 1995, pp. 145-174.

Partridge 1995b
Loren W. Partridge, *The Room of Maps at Caprarola, 1573-75*, «The Art Bulletin», 77, n. 3, 1995, pp. 413-444.

Partridge 2001
Loren W. Partridge, *The Farnese Circular courtyard at Caprarola: God, Geopolitics, Genealogy, and Gender*, «The Art Bulletin», 83, n. 2, 2001, pp. 259-293.

Passini 1995
Luciano Passini, *Araldica farnesiana*, in *Araldica farnesiana* 1995, pp. 25-50.

Passini 2001
Luciano Passini, *I graffiti del Palazzo Farnese di Caprarola*, inserto di «Biblioteca e società», XX, nn. 1-2, ins. 35, 2001.

Pastor 1932
Ludwig von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, XIV.I, *Storia dei papi nel periodo dell'assolutismo dall'elezione di Innocenzo X sino alla morte di Innocenzo XII (1644-1700)*, Roma, Desclee, 1932.

Pastori 1989
Attilio Pastori, *Una famiglia di pittori jesini: gli Aquilini*, Jesi, Arti grafiche jesine, 1989.

Pastoureau 1981
Michel Pastoureau, *L'emblématique Farnèse*, in *Le Palais Farnèse*, 1.2, *Texte*, Roma, École française de Rome, 1981, pp. 431-455.

Percier, Fontaine 1809
Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs mesurées et dessinées par Charles Percier et P.F.L. Fontaine, Paris, Imprimerie de P. Didot L'Ainé, 1809; riproduzione integrale dell'edizione del 1809 a cura di Jean-Philippe Garric, *Villas de Rome. Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, Wavre, Mardaga, 2007.

Petrucci A. 1979
Armando Petrucci, *Ceccarelli, Alfonso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 199-202.

Petrucci A. 1985
Armando Petrucci, *Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi*, in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, actes de la table ronde (Roma, 1984), Rome, École française de Rome, 1985, pp. 85-97.

Petrucci A. 2021
Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, a cura di Antonio Ciaralli, Roma, Luiss University Press, 2021.

Petrucci F. 2008
Francesco Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, 3 voll., Roma, Budai, 2008.

Petrucci L. 2010
Livio Petrucci, *Alle origini dell'epigrafia volgare. Iscrizioni italiane e romanze fino al 1275*, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2010, pp. 74-82.

Pier Francesco Mola 1989
Pier Francesco Mola 1612-1666, a cura di Manuela Kahn Rossi, Milano, Electa, 1989.

Platina 1562
Bartolomeo Sacchi, detto il Platina, *Historia de vitis pontificum romanorum*, Venetiis, apud Michaelem Tramezinum, 1562.

Pomponio Mela ed. 1984
Pomponio Mela, *De Chorographia libri tres*, introduzione, edizione critica e commento a cura di Piergiorgio Parroni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

Possevino 1593a
Antonio Possevino, *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum in historia, in disciplinis, in salute omnium procuranda*, Romae, Ex Typographia Apostolica Vaticana, 1593.

Possevino 1593b
Antonio Possevino, *Bibliothecae selectae. Pars secunda, qua agitur de ratione studiorum in facultatibus, quae in pagina sequenti indicatur*, Romae, Ex Typographia Apostolica Vaticana, 1593.

Prenner 1748
Georg Kaspar von Prenner, *Illustri Fatti Farnesiani coloriti nel real palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo Federico e Ottaviano Zuccari pittori celeberrimi de' tempi loro*, Roma, s.t., 1748.

Priscianese 1543
Francesco Priscianese, *Del governo della corte d'un signore in Roma*, in Roma, per Francesco Priscianese fiorentino, 1543.

Prosperi Valenti Rodinò 2014
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Su Pier Francesco Mola e le cosiddette caricature*, in *I pittori del dissenso*, a cura di Stefan Albl, Anita Viola Sganzerla e Giulia Martina Weston, Roma, Artemide, 2014, pp. 111-129.

Ribouillault 2019
Denis Ribouillault, *Jean-Honoré Fragonard e Hubert Robert: viaggio nei giardini d'Italia*, in *Viaggio nei giardini d'Europa*, catalogo della mostra (Torino, Venaria Reale, 2019), a cura di Vincenzo

Cazzato e Paolo Cornaglia, Torino, Edizioni La Venaria Reale, 2019, pp. 114-131.

Ricci 2002
Roberto Ricci, *Il cardinale Troiano Acquaviva d'Aragona tra erudizione e storia*, Atri, Hatria Edizioni, 2022.

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

Riccio, Trani 2007-2008
Francesca Riccio, Adele Trani, *Note sulla storia del palazzo Farnese di Caprarola in epoca borbonica e il restauro di Vincenzo Camuccini attraverso i documenti dell'Archivio di Stato di Napoli*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XXX-XXXI, 2007-2008, pp. 315-368.

Riccio, Trani 2011
Francesca Riccio, Adele Trani, *Gli inventari seicenteschi: nuove fonti per la storia del Palazzo Farnese di Caprarola. Note sulla funzione del piano dei sotterranei*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Anna Maria Affanni e Paolo Portoghesi, Roma, Gangemi Editore, 2011, pp. 363-378.

Riga 2021
Pietro Giulio Riga, *Letteratura, teatro e patronage nell'esperienza di Troiano Acquaviva d'Aragona, ambasciatore di Spagna nella Roma del Settecento*, «Studi (e testi) italiani», 46, 2021, pp. 5-30.

Riga 2024
Pietro Giulio Riga, *Collezionismo librario e reti diplomatiche. Note sulla biblioteca di Troiano Acquaviva d'Aragona, ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede (1735-1747)*, in *Diplomazia e comunicazione letteraria tra Spagna, Portogallo e Italia (1690-181)*, a cura di Javier Gutiérrez-Carou e Valeria G. A. Tavazzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2024, pp. 43-56.

Ripa 1593
Cesare Ripa, *Iconologia, overo descrittione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*, in Roma, per gli Heredi di Gio. Gigliotti, 1593; ed. illustrata con il titolo *Iconologia,* a cura di Piero Buscaroli, prefazione di Mario Praz, Milano, TEA, 1992.

Ritzler, Sefrin 1952
Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, V, a cura di Remigius Ritzler e Pirminus Sefrin, Padova, Il Messaggero di S. Antonio, 1952.

Ritzler, Sefrin 1958
Hierarchia catholica medii et recentioris aevi, VI, a cura di Remigius Ritzler e Pirminus Sefrin, Padova, Il Messaggero di S. Antonio, 1958.

Robertson 1982
Clare Robertson, *Annibal Caro as Iconographer: Sources and Method*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 45, 1982, pp. 160-181.

Robertson 1992
Clare Robertson, *"Il Gran Cardinale" Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven, Yale University Press, 1992.

Roisecco 1745
Gregorio Roisecco, *Roma antica e moderna, o sia nuova descrizione della moderna città di Roma e di tutti gli edifizii notabili che sono in essa, e delle cose più celebri che erano nella antica Roma*, II, Roma, Giovanni Zempel, 1745.

Ronchini 1880
Vittorio Poggi, Amadio Ronchini, *Fulvio Orsini e sue lettere ai Farnesi*, «Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le province dell'Emilia», n.s., IV, n. 2, 1880, pp. 37-106.

Rosa 1962
Mario Rosa, *Ardinghelli, Niccolò*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 4, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 30-34.

Ruscelli 1566
Le imprese illustri con espositioni et discorsi del S. Ieronimo Ruscelli, in Venetia, 1566.

Salerno 1970
Luigi Salerno, *Il dissenso nella pittura*, in *Storia dell'Arte*, V, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1970, pp. 34-65.

Sansovino 1582
Francesco Sansovino, *Della origine et de' fatti delle famiglie illustri d'Italia*, in Venezia, presso Altobello Salicato, 1582.

Scalabroni 1981
Luisa Scalabroni, *Giuseppe Vasi 1710-1782*, Roma, Multigrafica Editrice, 1981.

Scannelli 1657
Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena, Per il Neri, 1657; ed. anastatica con indice ragionato a cura di Rossella Lepore, 2 voll., Bologna, Nuova alfa, 1989.

Scano 1979
Diario di Roma di Francesco Valesio, a cura di Gaetana Scano, con la collaborazione di Giuseppe Graglia, VI, Milano, Longanesi & C., 1979.

Scarola 1995
Giuseppina Scarola, *I Farnese tra Papato e Impero*, in *I segni del potere: i Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina*, a cura di Luigi Bedulli, introduzione di Leonardo Farinelli, Parma, s.t., 1995, pp. 11-36.

Sebastiani 1741
Leopoldo Sebastiani, *Descrizzione e relazione istorica del Nobilissimo e Real Palazzo di Caprarola*, Roma, Eredi Ferri, 1741.

Sebastiani 1791
Leopoldo Sebastiani, *Descrizione del nobilissimo e reale Palazzo di Caprarola*, Roma, Pagliarini, 1791.

Settis 2010
Salvatore Settis, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010.

Siekiera 2018
Anna Siekiera, *Il lavoro paziente dell'Accademia degli Alterati*, in *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo*

librario intorno al Vocabolario del 1612, a cura di Gino Belloni e Paolo Trovato, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, pp. 105-146.

Sigismondi 1604
Sigismondo Sigismondi, *Prattica cortigiana, morale et economica, nella quale si discorre minutamente de' Ministri che servono in Corte d'un Cardinale, et si dimostrano le qualità, che loro convengono*, in Ferrara, per Vittorio Baldini stampatore camerale, 1604.

Sirleto 1570
Guglielmo Sirleto, *Quel che s'ha da osservare circa la pittura di Helia profeta et delli altri* […], ms. [1570 ca.], in Partdrige 1995a, pp. 162-164.

Sogliani 2017
Daniela Sogliani, *I Gonzaga e il palazzo Farnese di Caprarola*, in *Architettura e urbanistica nei carteggi gonzagheschi. Contributi per l'età moderna*, a cura di Daniela Sogliani e Carlo Togliani, Roma-Mantova, Edizioni di Storia e Letteratura-Centro internazionale d'arte e di cultura di palazzo Te, 2017, pp. 103-118.

Sparrow 1969
John Sparrow, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge, The Cambridge University Press, 1969.

Spila 2024
Alessandro Spila, *Fuga architetto delle corti di Napoli e di Madrid a Roma*, in *Ferdinando Fuga architetto di corte*, a cura di Tommaso Manfredi, Fabio Mangone e Francesco Moschini, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2024, pp. 60-83.

Strano 2021
Fulvia Strano, *In ordine sparso. Nuove interpretazioni di alcuni ritratti degli Arcadi in deposito al Museo di Roma*, «Bollettino dei musei comunali di Roma», 35, 2021, pp. 59-70.

Strinati, Walter 1995
Claudio Strinati, Ingeborg Walter, *La dignità del casato. Il salotto dipinto di Palazzo Farnese*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1995.

Tamagni 2024
Flavia Tamagni, *Esplorazione degli spazi illusori. La Sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari*, Milano, FrancoAngeli, 2024.

Tasso 1560
Bernardo Tasso, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso, secondo volume. Nuovamente posto in luce, con gli argomenti per ciascuna lettera, e con la tavola*, in Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.

Tice, Harper 2010
James Tice, James G. Harper, *Giuseppe Vasi's Rome. Lasting Impressions from the Age of the Grand Tour*, catalogo della mostra (Eugene, Jordan Schnitzer Museum of Art, 2011; Princeton, University Art Museum, 2011), Eugene, University of Oregon Press, 2010.

Toccafondi Fantappiè 1990a
Diana Toccafondi Fantappiè, *Del Nero, Agostino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 38, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 166-168.

Toccafondi Fantappiè 1990b
Diana Toccafondi Fantappiè, *Del Nero, Nero*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 38, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 178-179.

Tracciare il passato 2025
Tracciare il passato. I graffiti come fonte per la storia medievale e moderna, a cura di Giuseppe Mrozek Eliszezynski, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2025.

Trani 1995
Adele Trani, *Le "imprese" farnesiane*, in *Araldica farnesiana* 1995, pp. 51-62.

Trani 2004
Adele Trani, *Il cardinale Odoardo Farnese a Caprarola: tracce del suo mecenatismo ai tempi di Giuseppe Bastiani*, in *Sulle tracce di Giuseppe Bastiani da Macerata*, a cura di Roberta Cocco e Gennaro Esposito, Arrone, Thyrus, 2004, pp. 23-44.

Trani 2023
Adele Trani, *Caprarola nei versi di Liberati*, in *La Caprarola in versi latini e toscani*, a cura di Pietro Giulio Riga, con un saggio di Adele Trani, Manziana, Vecchiarelli, 2023, pp. 145-148.

Trani 2024
Adele Trani, *Il Presidente a Caprarola: tracce di un passaggio illustre. La Palazzina*, in *Luigi Einaudi* 2024, pp. 43-61.

Trasmondo Frangipane 1869
Camillo Trasmondo Frangipane, *Descrizione storico-artistica del R. Palazzo di Caprarola*, Roma, coi tipi della Civiltà Cattolica, 1869.

Vanvitelli ed. 1976-1977
Luigi Vanvitelli, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di Franco Strazzullo, 3 voll., Galatina, Congedo, 1976.

Vasari 1568
Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, in Firenze, appresso i Giunti, 1568; ed. a cura di Enrico Mattioda, 5 voll., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017-2021.

Vasi 1763
Giuseppe Vasi, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne Magnificenze di Roma. Con una breve Digressione, sopra alcune Città, e Castelli suburbani*, Roma, Marco Pagliarini, 1763.

Vasi 1791
Mariano Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma o sia Descrizione generale delle opere più insigni di Pittura, Scultura e Architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città, e parte delle sue adiacenze*, 2 voll., Roma, Luigi Perego Salvioni, 1791.

Zorzi 1995
Andrea Zorzi, *Farnese, Ranuccio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 45, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1995, pp. 141-144.

Indice dei nomi

Acquaviva d'Aragona, Troiano, cardinale 27, 28, 30, 31, 33n, 276
Albani, Alessandro, cardinale 32
Albornoz, Egidio de, cardinale 130
Alciato, Andrea 19, 235
Aldobrandini, Ippolito > Clemente VIII
Aldobrandini, Margherita 282
Aldobrandini, Olimpia 281
Aldobrandini, Pietro, cardinale 275
Alessandro VII papa (Fabio Chigi) 281, 283
Alessandro Farnese duca di Parma e Piacenza 59, 152
Anguillara (famiglia) 57
Anguillara, Battistina degli 57
Anguillara, Francesco degli 57
Anguillara, Giuliano degli 57
Anguillara, Isabella degli 57
Anguissola, Sofonisba 152
Annio da Viterbo (Giovanni Nanni) 22, 23
Ansaldi, Bernardo 270
Antonuccio da Iesi 270
Ardinghelli, Luisa 273
Ardinghelli, Niccolò 273
Ardizio, Fabio 20
Asburgo (famiglia) 71, 124
Asburgo, Carlo d' > Carlo V d'Asburgo
Asburgo, Ferdinando d' > Ferdinando I d'Asburgo
Asburgo, Filippo d' > Filippo II d'Asburgo
Asburgo, Giovanna d' > Giovanna d'Austria
Asburgo, Giovanni, don 142
Asburgo, Margherita > Margherita d'Austria
Asburgo, Massimiliano d' > Massimiliano II
Augustín, Antonio 17

Barbarossa, Khair ad-dīn, ammiraglio 162, 166
Barbo, Pietro > Paolo II
Barozzi, Iacopo (Giacomo) > Vignola
Basile, Ernesto 272
Bastiani, Giuseppe 71, 72, 76, 78
Bertoja (Jacopo Zanguidi) 20, 87, 88, 90, 94, 195, 196, 198, 200, 206, 210, 212
Betussi, Giuseppe 11
Bisenzi (famiglia) 68
Bolognetti, Mario 275
Bolzoni, Paolo > Ponzoni, Paolo
Boncompagni, Ugo > Gregorio XIII
Bonvicini, Andrea 278
Borbone, Filippo di > Filippo V di Borbone
Borbone, Francesco di > Francesco II di Borbone
Borghese, Paolo 281
Borromeo, Renato I, conte di Arona e Arese 47
Borromeo di Rocca di Arona e Rocca di Angera (famiglia) 47
Braganza (famiglia) 71
Bramante, Donato 164, 222
Bouchardon, Edme (Edmond) 267, 271n

Caetani, Giovannella 59
Caetani di Sermoneta (famiglia) 59
Cambi, Alfonso 24
Campana, Gaspare 277, 278, 282
Camuccini, Vincenzo 22
Canale, Angelo 280n
Candida, Giuseppe 26n
Cantoreggi, Pietro Maria 272n
Carafa, Gian Pietro > Paolo IV
Carlo di Borbone re di Napoli e di Sicilia > Carlo III di Borbone
Carlo III di Borbone re di Spagna 27, 29, 276
Carlo V d'Asburgo imperatore 15, 37, 96, 98, 108, 142, 146, 148, 150, 154, 162, 166, 170, 174, 179, 182, 185, 248
Carlo IX di Valois-Angoulême re di Francia 144, 146
Caro, Annibal 15, 16, 17, 18n, 19, 20, 24, 26n, 142, 148, 159, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 195, 235, 236, 248, 252, 256, 260
Castaldo, Giovanni Battista 138
Caterina de' Medici regina di Francia 144
Ceccarelli, Alfonso 23, 26n
Cervini, Marcello > Marcello II
Cesarini, Giovan Giorgio, duca di Civitanova 38, 46
Cesarini di Civitanova (famiglia) 46
Chigi, Fabio > Alessandro VII
Chigi, Flavio, cardinale 284
Ciocchi del Monte, Giovanni Maria > Giulio III
Clemente VII papa (Giulio de' Medici) 136
Clemente VIII papa (Ippolito Aldobrandini) 275
Clouet, François 154
Colonna, Ersilia 65
Colonna di Palestrina (famiglia) 65
Colonna di Palestrina, Stefano 65
Condulmer, Gabriele > Eugenio IV
Conti (famiglia) 67
Conti, Lotario (Torquato), duca di Poli 61
Conti di Valmontone (famiglia) 61, 67
Conti di Valmontone, Fulvia 61
Cosimo II de' Medici granduca di Toscana 159
Crispi, Tiberio 12
Cristina Augusta Vasa regina di Svezia 270

Dal Verme, Giovanni Maria, conte di Sanguinetto 274
Dal Verme, Taddeo Luigi 274
D'Aviler, Augustin-Charles 267
De' Bianchi, Giovanni Battista > Di Bianchi, Giovanni Battista
Defendini, Giuseppe 278
Della Croce, Bernardino 142
Della Porta, Giovanni Battista 81
Della Porta, Guglielmo 81
Della Porta, Tommaso 81
Del Nero, Agostino 273
Del Nero, Filippo, barone di Porcigliano 273
Del Nero, Francesco 273
Del Nero, Nero 273
Del Nero, Tommaso 273
De Vecchi, Giovanni 217
Diana di Francia 15, 144
Di Bianchi (de' Bianchi o Bianchi), Giovanni Battista 37, 81, 87
Di Guisa, Luigi, cardinale 146
Dolci di Corbara, Pentesilea 53
Doria, Andrea 162, 166
Du Bellay, Jean, cardinale 146

Einaudi, Luigi 279
El Greco (Domínikos Theotokópoulos) 87
Elisabetta Farnese regina di Spagna 27, 30, 33n
Enrico II di Valois-Angoulême re di Francia 15, 124, 138, 144, 146, 154, 156, 174
Enrico III di Valois-Angoulême re di Francia 144
Enrico VIII Tudor re d'Inghilterra 18n, 24, 159, 164
Errani, Adolfo 279, 280n
Errani, Giuseppe 279

Este, Ippolito II d', cardinale 153
Eugenio III papa (Bernardo, forse de' Paganelli) 137
Eugenio IV papa (Gabriele Condulmer) 18n, 136, 138

Farnese (famiglia) 12, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 23, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 58, 60, 61, 63, 65, 66, 81, 87, 88, 90, 96, 98, 111, 114, 124, 125, 127, 154, 156, 160, 185, 256, 277
Farnese, Alessandro (1468-1549) > Paolo III
Farnese, Alessandro (1520-1589, detto il Gran Cardinale) 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18n, 19, 20, 22, 25n, 37, 38, 61, 64, 71, 81, 87, 92, 94, 98, 102, 106, 108, 111, 118, 119, 124, 127, 138, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 159, 191, 217, 235, 236, 240, 244, 248, 252, 262, 281
Farnese, Alessandro (1545-1592) > Alessandro Farnese duca di Parma e Piacenza
Farnese, Agnese 40, 54, 60
Farnese, Angelo 51
Farnese, Bartolomeo, signore di Latera, Montalto e Farnese (m. ante 1464) 52
Farnese, Battistina 45
Farnese, Bernardina 51
Farnese, Camilla 40
Farnese, Cecilia 44
Farnese, Clelia 38, 39, 46
Farnese, Costanza 42, 49, 142
Farnese, Elisabetta > Elisabetta Farnese
Farnese, Ersilia 47
Farnese, Eugenia 65
Farnese, Federico, signore di Canino e Gradoli (m. 1507) 62
Farnese, Galeazzo (post 1477-post 1540) 57, 65
Farnese, Girolama 57
Farnese, Girolamo, cardinale (1599-1668) 274
Farnese, Giulia (1475-1524) 55, 235, 236
Farnese, Guido, vescovo (XIV sec.) 20, 23, 128, 135
Farnese, Lagia 69
Farnese, Lavinia 49
Farnese, Lucrezia 57
Farnese, Mario, duca di Latera e Farnese (1548-1619) 274
Farnese, Odoardo, cardinale (1573-1626) 71, 74, 78, 195, 244, 277, 282
Farnese, Orazio (1532-1553) > Orazio Farnese duca di Castro
Farnese, Ottavio (1524-1586) > Ottavio Farnese duca di Parma e Piacenza 15, 18n, 22, 23, 45, 47, 49, 56, 58, 124, 140, 142, 144, 150, 152, 154, 248
Farnese, Pantasilea 62
Farnese, Pier Bertoldo, signore di Latera (1458-1516) 57
Farnese, Pier Luigi (1503-1547) > Pier Luigi Farnese duca di Parma e di Piacenza
Farnese, Pierluigi, il Vecchio (1435-1487) 59
Farnese, Pietro (fondatore di Orbetello, XII sec.) 14, 23, 24, 126
Farnese, Pietro (Pietro Nicolò) (m. 1363) 14, 130, 131, 132, 133, 134
Farnese, Pietro, signore di Montalto, Latera, Farnese, Valentano, Ischia e Cellere (1350 ca.-1420 ca.) 53
Farnese, Pietro di Ranuccio (ante 1287-post 1320) 23
Farnese, Pietro Francesco, duca di Latera (m. 1662) 40
Farnese, Ranieri, detto Ranuccio (prima metà XIII sec.) 14, 134
Farnese, Ranuccio (1509-1528) 49
Farnese, Ranuccio (1630-1694) > Ranuccio II Farnese duca di Parma e Piacenza
Farnese, Ranuccio, cardinale (1530-1565) 13, 138, 142
Farnese, Ranuccio, il Vecchio (1390 ca.-1450) 14, 18n, 21, 66, 136, 138
Farnese, Ranuccio di Pietro > Farnese, Ranuccio, il Vecchio
Farnese, Violante 61
Farnese, Vittoria 142, 248
Ferdinando I d'Asburgo imperatore 148, 150
Filippeschi (famiglia) 128
Filippo II d'Asburgo re di Spagna 124, 154, 156, 174
Filippo V di Borbone re di Spagna 27
Filippo Neri santo 273
Fontaine, Pierre 267
Fragonard, Jean-Honoré 267
Francesco I di Valois-Angoulême re di Francia 15, 146, 162, 166
Francesco II di Borbone re delle Due Sicilie 81
Francesco II di Valois-Angoulême re di Francia 144
Francesco da Tivoli 87
Frangipani di Tolfa Vecchia (famiglia) 69
Frangipane Trasmondo, Camillo 22

Gai, Francesco 269
Galiani, Celestino 31
Gambao, Pietro 269, 278
Gambara, Lorenzo 118
Gatteschi (Gatti) di Viterbo (famiglia) 63
Ghislieri, Antonio > Pio V
Giani, Felice 270
Giorgini, Andrea 22, 26n
Giovanna d'Austria granduchessa di Toscana 142
Giovio, Paolo 12, 13, 16, 25n, 38, 182, 228, 232, 235, 240
Giulio III papa (Giovanni Maria Ciocchi del Monte) 15, 22, 96, 98, 108, 152, 154, 159, 172, 248
Gregorio XIII papa (Ugo Boncompagni) 20, 217
Gui, Enrico 269

Huvé, Jean-Jacques 267
Iannoni, Giovanni 269
Innocenzo X papa (Giambattista Pamphilj) 281

Leone X papa (Giovanni de' Medici) 18n, 37
Loiani da Cento, Bartolomeo 273, 274, 276n

Maccari, Enrico 269
Maccarone, Curzio 87
Madruzzo, Cristoforo 138
Maffei, Raffaele 24, 25
Maidalchini, Olimpia 281
Manente, Cipriano 23
Manuzio, Paolo 11, 13, 16, 20, 26n, 124
Marcello II papa (Marcello Cervini) 16, 19, 172
Marco da Cremona 262
Margherita d'Angoulême regina di Navarra 144
Margherita d'Austria duchessa di Firenze, poi di Parma e Piacenza 15, 23, 142
Margherita di Valois duchessa di Savoia 144
Maria Amalia di Sassonia regina di Napoli e Sicilia, poi di Spagna 276
Mariani, Ercole 119
Marini, Giuseppe 22
Massimiliano II d'Asburgo imperatore 148, 150
Medici (famiglia) 12, 273
Medici, Caterina de' > Caterina de' Medici
Medici, Cosimo II > Cosimo II de' Medici
Medici, Giovanni de' > Leone X
Medici, Giulio de' > Clemente VII
Medici di Marignano, Giovan Angelo > Pio IV
Meli-Lupi, Camilla 274
Meli-Lupi, Ottavia, marchesa di Soragna 274
Misuraca, Giacomo 272
Molossi, Baldassarre (Tranquillo) 18n
Molza, Francesco Maria 235, 236, 252
Monaldeschi (famiglia) 128
Monaldeschi, Agnese 66
Monaldeschi, Monaldo 23
Monaldeschi della Cervara (famiglia) 52
Monaldeschi della Cervara, Iolanda 52
Montemarte di Corbara (famiglia) 53
Montmorency, Anne de 144, 146
Motta, Raffaello > Raffaellino da Reggio

Natoire, Claude-Joseph 267
Neri, Filippo > Filippo Neri santo
Niccolò V papa (Tommaso Parentucelli) 136
Noli, Carlo 31
Nolli, Giovanni Battista 31, 33n

Oddi di Perugia (famiglia) 43
Oppenordt, Gilles Marie 267
Orazio Farnese duca di Castro (1532-1553) 15, 124, 140, 144
Orsi, Aurelio 182

Orsini, Fulvio 19, 20, 87, 96, 98, 159, 217
Orsini, Giordano di Monterondo 58
Orsini, Girolama di Pitigliano 56
Orsini, Girolamo, signore di Bracciano 64
Orsini, Orsino di Bassanello 55
Orsini, Ulisse, signore di Mugnano 51
Orsini di Bassanello (famiglia) 55, 58, 64
Orsini di Bracciano (famiglia) 55, 58, 64
Orsini di Monterotondo (famiglia) 58, 64
Orsini di Mugnano (famiglia) 51, 55, 58, 64
Orsini di Valmontone (famiglia) 55
Ottavio Farnese duca di Parma e Piacenza (1524-1586) 15, 18n, 22, 23, 45, 47, 49, 56, 58, 124, 140, 142, 144, 150, 152, 154, 248
Ottieri, Federico 44
Ottieri, Sigismondo 44
Ottieri di Castell'Ottieri (famiglia) 44

Pallavicini (famiglia) 49
Pallavicini, Alessandro 49
Pallavicini, Luisa 49
Pallavicini, Virginia 49
Pallavicino, Sforza 49
Pamphilj, Camillo Francesco Maria, cardinale, principe di San Martino al Cimino e Valmontone 281
Pamphilj, Giambattista > Innocenzo X
Pantagato, Ottavio 17
Panvinio, Onofrio 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18n, 19, 20, 23, 25n, 26n, 124, 126, 136, 159, 179, 181
Paolo II papa (Pietro Barbo) 136
Paolo III papa (Alessandro Farnese) 12, 13, 14, 15, 18n, 23, 25n, 29, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 49, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 65, 74, 96, 98, 102, 106, 108, 124, 136, 138, 140, 141, 142, 148, 150, 152, 159, 160, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 191, 235, 240, 244, 252, 256, 262
Paolo IV papa (Gian Pietro Carafa) 172
Papini, Giovanni 148
Parentucelli, Tommaso > Niccolò V
Paris, Pierre Adrien 271n
Pasquale II papa (Raniero di Bleda o Galeata) 126
Pecci di Siena (famiglia) 48
Percier, Charles 267, 268
Piccolomini (famiglia) 54
Piccolomini Todeschini, Andrea, signore del Giglio e di Castiglione di Pescia 54
Pier Luigi Farnese duca di Parma e di Piacenza (1503-1547) 14, 18n, 19, 56, 102, 106, 108, 124, 128, 138, 140, 142, 235, 236
Pio IV papa (Giovan Angelo Medici di Marignano) 172
Pio V papa, santo (Antonio Ghislieri) 195, 217
Pio, Marco di Savoia, signore di Sassuolo 39
Pio, Rodolfo, cardinale 153
Piranesi, Giovanni Battista 31
Ponzoni (Bolzoni), Paolo 108
Possevino, Antonio 17
Prenner, Georg Kaspar von 20, 21, 27, 28, 29, 30, 31, 32

Raffaellino da Reggio (Raffaello Motta) 217
Raffaello Sanzio 12, 94, 176
Ranieri, Girolamo 62
Ranieri di Civitella (famiglia) 62
Ranieri di Civitella Rignano, Costantino 62
Ranuccio II Farnese duca di Parma e Piacenza 277, 282
Renard, Jean-Augustin 267
Revillas, Diego 31
Ridolfi, Antenore 111, 124, 146, 159, 191
Ripa, Cesare 71, 72, 74, 76, 78
Ruberto Fiammingo 111
Ruscelli, Girolamo 235, 236, 244
Robert, Hubert 267, 268, 271n

Sablet, Jacques Henri 271n
Sacchi, Bartolomeo (detto il Platina) 23
Saint-Non, Jean-Claude Richard de (Abbé de Saint-Non) 267
Salviati, Francesco 13, 14, 18n
Sangallo, Antonio il Giovane da 37, 94
Santarelli, Arcangelo Oreste 272
Savelli, Camilla Virginia 40
Savelli, Giovanni Battista 40
Savelli, Pandolfo 60
Savelli di Palombara (famiglia) 40, 50
Savelli di Palombara, Giacomo 40
Savelli di Rignano (famiglia) 60
Scannapeco, Girolamo 13, 18n
Scardovelli, Francesco 276
Schinkel, Karl Friedrich 268
Sebastiani, Leopoldo 20, 21, 29, 74, 78
Sforza, Francesca 64
Sforza, Francesco 137
Sforza, Giulia 49
Sforza, Guido Ascanio 42, 138
Sforza, Mario 61
Sforza di Santa Fiora (famiglia) 42, 48
Sforza di Santa Fiora, Ascanio 49
Sforza di Santa Fiora, Bosio II, conte di Santa Fiora 42
Sforza di Santa Fiora, Ippolita 62
Silici, Antonio 275
Silici, Giovanni 275
Silici, Giuseppe 274, 275, 276
Silvestri, Eurialo 140, 142, 244
Simonelli, Niccolò 281, 282, 283, 284
Sirleto, Guglielmo, cardinale 19, 20, 21, 22, 23, 195, 196, 198, 200, 202, 204, 206, 210, 212
Solimano il Magnifico, sultano 162, 182
Soufflot, Jacques-Germain 266, 267
Sprangher, Bartolomeo 87
Strozzi (famiglia) 273
Strozzi, Pietro 138, 146

Tartaglia (famiglia) 66
Tartaglia, Angelo 66
Tempesta, Antonio 37, 81
Tiziano Vecellio 125, 138, 140, 156
Tranquillo > Molossi, Baldassarre
Trasmondo Frangipane, Camillo 278, 279
Trezza, Luigi 272n
Tudor, Enrico VIII > Enrico VIII Tudor

Valleso, Antonio 278, 279
Valleso, Ferdinando 278
Valleso (Vallejo), Luigi Andrea 278
Valois (dinastia) 37, 124
Valois, Margherita di > Margherita di Valois
Valois-Angoulême, Carlo di > Carlo IX di Valois-Angoulême
Valois-Angoulême, Diana di > Diana di Francia
Valois-Angoulême, Enrico II di > Enrico II di Valois-Angoulême
Valois-Angoulême, Enrico III di > Enrico III di Valois-Angoulême
Valois-Angoulême, Francesco > Francesco II di Valois-Angoulême
Vanosino, Giovanni Antonio 217
Vanvitelli, Luigi 30
Varano di Camerino (famiglia) 45
Varano di Camerino, Mattia 45
Vasari, Giorgio 12, 13, 16, 17, 20, 21, 22, 25n, 124, 137, 152, 182, 262
Vasi, Giuseppe 27, 30, 31, 32, 33n
Vasi, Mariano 32, 33n
Veneri, Pasquale Maria 272n
Visconti (famiglia) 130
Vitelleschi (famiglia) 41
Vignola (Iacopo Barozzi) 27, 37, 87, 94, 111, 114, 159, 267, 269

Wettin, Maria Amalia > Maria Amalia di Sassonia

Zanguidi, Jacopo > Bertoja
Zani, Costanzo 273
Zuccari, Federico 29, 30, 32n, 87, 88, 111, 112, 146, 191, 272n
Zuccari, Taddeo 13, 15, 18n, 20, 29, 30, 32n, 111, 115, 124, 126, 146, 150, 159, 176, 179, 180, 181, 191, 195, 272n

Finito di stampare nel mese di gennaio 2026 presso Digital Team, Fano (PU)
Ex Officina Libraria Jellinek et Gallerani