Francesca Romana Liserre

GROTTE E NINFEI NEL ’500

Il modello dei giardini di Caprarola

Introduzione di Marcello Fagiolo

GANGEMI EDITORE

Roma
storia, cultura, immagine

Collana diretta da
Marcello Fagiolo

18.

©
Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore spa
Piazza San Pantaleo 4, Roma
www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere memorizzata, fotocopiata o comunque riprodotta senza le dovute autorizzazioni.

ISBN 978-88-492-1538-0

Francesca Romana Liserre

Grotte e ninfei nel ’500

Il modello dei giardini di Caprarola

Introduzione di Marcello Fagiolo

GANGEMI EDITORE

La ricerca di Francesca Romana Liserre è stata iniziata nell'ambito del Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura (XVI ciclo) della "Sapienza" Università di Roma, e si è avvalsa successivamente di contributi del Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma e del Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici della "Sapienza" Università di Roma. La pubblicazione si è avvalsa di contributi del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Direzione Generale per i Beni Librari, gli Istituti Culturali e il Diritto d'Autore) e del Comitato Nazionale per le celebrazioni del V Centenario della nascita di Jacopo Barozzi da Vignola.

Indice

Marcello Fagiolo
VII *Introduzione alle nuove scene e ai nuovi miti di Caprarola*

1. **La ripresa dei lavori alla "rocha" e la realizzazione dei giardini quadrati**
1 *Il progetto vignolesco per palazzo Farnese a Caprarola: fasi e modelli*
8 *Le notizie sulla realizzazione dei giardini quadrati (1560-83)*
8 *L'esecuzione del giardino 'vecchio' (1560-66)*
12 *Dal 1567 alla morte di Vignola (1567-73)*
18 *Gli interventi che precedono la visita di Gregorio XIII del 1578 (1574-78)*
20 *Gli ultimi lavori registrati nel "Libro delle Misure" (1579-83)*

2. **Il giardino 'vecchio' e il ninfeo di Venere**
21 *Il giardino e le fontane alla fine del Cinquecento: Venere, la "virginella" e il tritone*
23 *Il ninfeo di Venere: lo stato attuale e l'immagine originaria*
28 *La celebrazione del* genius loci*: il monte Venere e il lago di Vico*
30 *Spazio e decorazione del ninfeo di Venere: modelli coevi e antichi*
36 *La figura di Venere: significati e riferimenti*

3. **Il giardino 'nuovo' e la grotta dei Satiri**
39 *Il giardino alla fine del Cinquecento: la grotta, la pergola, la fontana di Leda*
41 *La grotta dei Satiri: l' immagine originaria e la destinazione teatrale*
46 *Ideazione e rapporti con altre opere di Vignola*
54 *La grotta dei Satiri:* diaeta, coenatio, *"naturale teatro"*

4. **La fontana degli Unicorni**
61 *Lo stato attuale*
63 *Ipotesi sulla funzione e l'immagine originaria*
68 *La rappresentazione del paesaggio: modelli e tecniche*

5. **Il ninfeo del Pastore e la fontana della Capra**
73 *Il ninfeo del Pastore: lo stato attuale e la possibile immagine originaria*
77 *La fontana rustica: modelli, precedenti, fortuna*
80 *Il pastore, i fiumi e le erme arborescenti*
84 *Il boschetto e la perduta fontana della Capra*

6. **Tecniche e artefici**
88 *I rivestimenti in tartari e spugne calcaree*
92 *I mosaici policromi e polimaterici*
97 *Il fontaniere Curzio Maccarone e i suoi collaboratori*

7. **Dall'Età dell'oro alla favola pastorale: funzioni, significati, riferimenti dei giardini di Caprarola**
105 *L'*hortus conclusus *nel recinto fortificato*
108 *Il giardino pensile belvedere*
110 *La celebrazione del* genius loci*: Ercole, Venere e la capra Amaltea*
114 *L'ascendenza romulea e la rinnovata Età dell'oro farnesiana*
118 *La favola pastorale e la traduzione di Annibal Caro*
122 *Caprarola scenario degli "Amori pastorali di Dafni e Cloe"*
128 *Principi del Rinascimento e alter ego 'pastorali'*
131 *Il ruolo della musica*
132 *"Amor sacro e amor profano"*
134 *I giardini di Caprarola come* scaena
135 *Il ciclo delle stagioni*
136 *I giardini superiori e le favole pastorali di Guarini e Liberati*
139 *Annibal Caro conoscitore e ispiratore di fontane e giardini*

Apparati
151 Bibliografia
163 Indice dei nomi

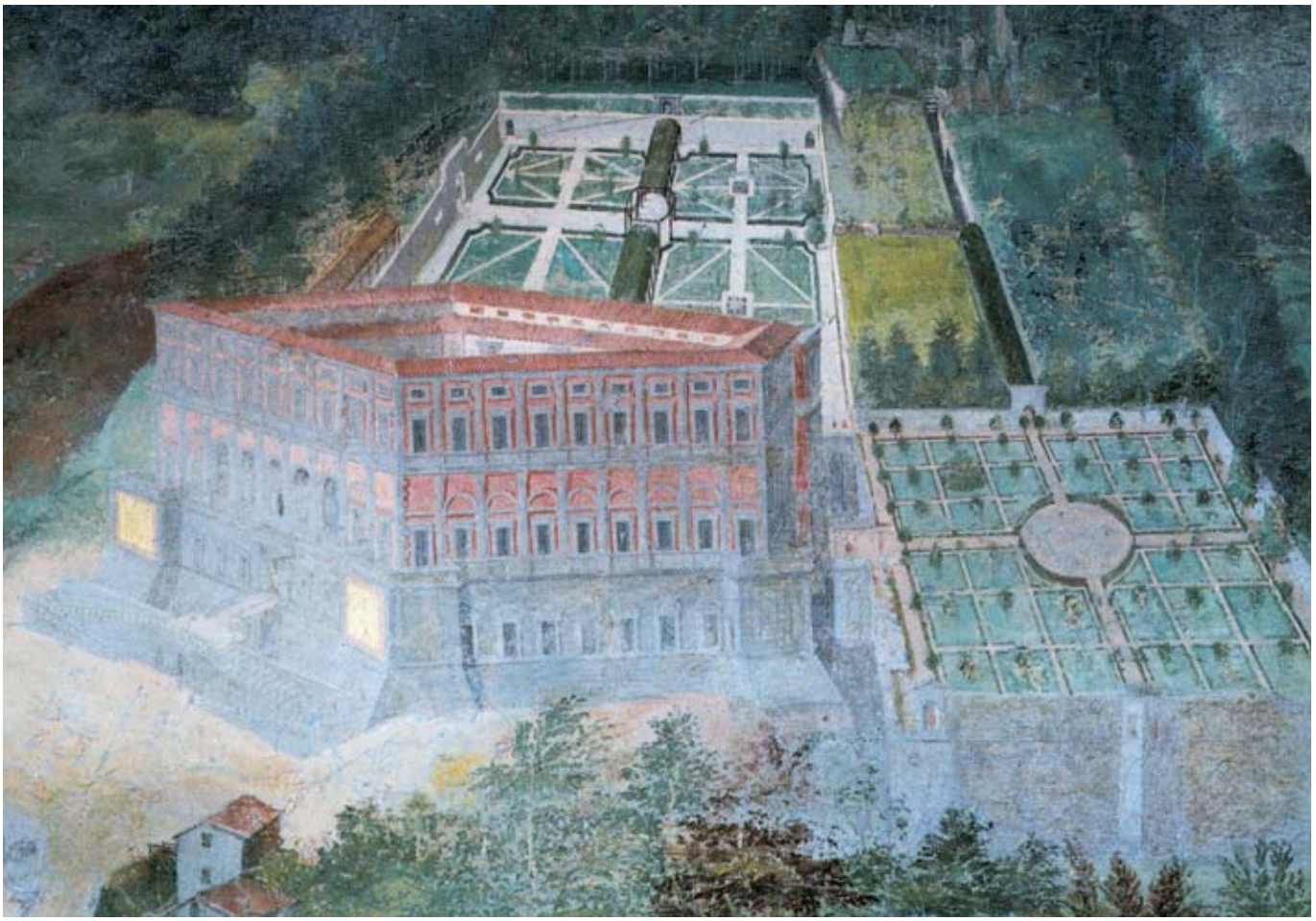
Elenco delle abbreviazioni

ASCC Archivio Storico del Comune di Caprarola
ASNa Archivio di Stato di Napoli
ASPr Archivio di Stato di Parma
ASR Archivio di Stato di Roma

Introduzione alle nuove scene e ai nuovi miti di Caprarola

Marcello Fagiolo

La ricerca di Francesca Romana Liserre sui giardini di Caprarola – in parte anticipata nell'ambito della mia monografia *Vignola: l'architettura dei principi* – ha messo a fuoco esaurientemente l'analisi dei due giardini quadrati inferiori, realizzati contemporaneamente all'edificio dopo il 1556, con particolare approfondimento sui ninfei, esaminati in un panorama allargato a molteplici esperienze coeve.
Lo studio si è svolto a partire dalle fasi iniziali della fabbrica: la rilettura dei documenti attinenti alle vicende che precedono la ripresa dei lavori alla "rocha" di Caprarola, ha permesso di proporre nuove ipotesi sul definirsi del progetto vignoliano del Palazzo in rapporto ai giardini.
La realizzazione dei due recinti quadrati è preceduta – come era avvenuto per il Palazzo – da ingenti lavori di sbancamento: attraverso l'esame dei documenti d'archivio è stato possibile seguire le tappe della costruzione dei circuiti bastionati e di alcune opere eseguite al loro interno. I dati provenienti dall'esame del Libro delle Misure della Fabbrica (Archivio di Stato di Roma), incrociati con le informazioni provenienti da altre fonti documentarie su Caprarola e vari cantieri coevi, hanno permesso di ricomporre un quadro abbastanza chiaro sul progressivo definirsi della progettazione.
La morte di Vignola nel 1573, quando il giardino nord è completo mentre l'altro risulta solo parzialmente definito, poneva il problema di stabilire il contributo dell'architetto nella definizione dell'impianto dei recinti quadrati e dei singoli ninfei. Si sono individuati, in tal senso, elementi utili a riconoscere lo stadio di avanzamento al 1573, messi a confronto con l'esame diretto dei ninfei, della loro struttura, delle tecniche costruttive, dell'apparato decorativo. L'analisi ha portato a molte acquisizioni interessanti: va rilevato fra l'altro che il cattivo stato conservativo ne aveva da tempo compromesso la lettura, scoraggiando ogni approfondimento.
In particolare, la ricognizione nella Grotta dei Satiri, resa accessibile da uno svuotamento della peschiera, ha consentito un rilevamento di base che ha fornito informazioni inedite sull'impianto e sulle tecniche esecutive, permettendo di avanzare ipotesi su modelli e riferimenti coevi e antichi.
Analoghe supposizioni sono state formulate per i ninfei di Venere, degli Unicorni e del Pastore, attraverso una ricostruzione critica dello stato originario basata sulle fonti letterarie e iconografiche.
Sono state ricostruite le tappe esecutive delle fontane, con particolare attenzione allo smontaggio o alla scomparsa di alcuni ninfei: vicende che potevano rivelare cambiamenti progettuali connessi all'avvicendarsi degli artefici, ovvero leggersi come esecuzione differita di un piano organico e maturo fin da un momento molto precoce della fabbrica.
Gli elementi raccolti hanno consentito una più matura riflessione per valutare se i quattro ninfei superstiti rientrassero in un piano d'insieme unitario o se invece fossero il risultato di successive scelte autonome e indipendenti.
L'indagine sulle diverse competenze convergenti nella realizzazione, dall'ideazione alla posa in opera dei rivestimenti e delle condutture, ha consentito di chiarire meglio il rapporto tra progettisti e tecnici, ponendo in una migliore luce i margini del contributo vignoliano. A tal fine si è indagata l'attività del fontaniere Curzio Maccarone, ripercorrendone le esperienze nei giardini coevi (Cortile del Belvedere, Villa d'Este a Tivoli, Quirinale, Horti Farnesiani), con particolare attenzione alle condizioni in cui svolge la sua opera, al rapporto coi committenti, alla collaborazione coi progettisti impegnati nei diversi cantieri, cercando di capire le caratteristiche del suo coinvolgimento. Questa analisi, sostenuta dai dati materiali emersi nell'esame dei ninfei, ha fornito elementi preziosi per sciogliere il nodo della paternità vignoliana, legato alla scomparsa dell'architetto quando il giardino vecchio risultava completo e quello nuovo solo impostato. Le considerazioni sulla personalità artistica di Maccarone farebbero escludere che abbia messo in atto scelte da lui ideate autonomamente. Anche le opere completate in un momento successivo al 1573 appaiono come esecuzione di idee di Vignola: si è chiarito come nel 1573 il giardino nuovo appare impostato sì da non lasciare margini di arbitrarietà agli esecutori, anche perché si sta mettendo in opera un piano organico collocabile in una fase molto precoce della fabbrica. Con ogni probabilità, già il contratto per lo scavo del maggio 1557 si basa su un disegno abbastanza maturo per la sistemazione generale dei giardini.



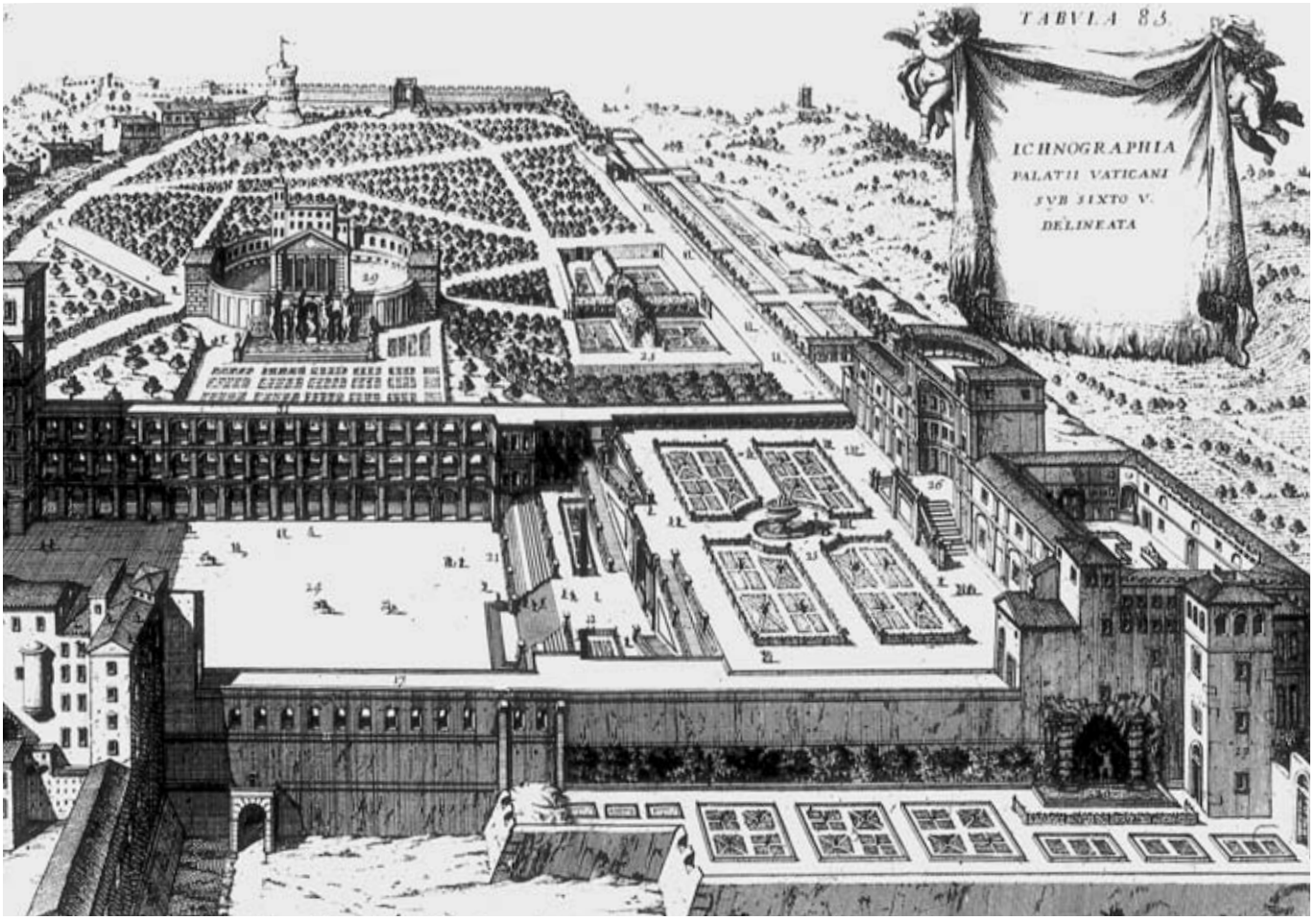
1. *Il Palazzo Farnese di Caprarola coi giardini inferiori (affresco nella palazzina Gambara di villa Lante a Bagnaia).*

L'affermazione di Arditio che sottraeva a Vignola la paternità del giardino "nuovo", definendolo nel 1578 "fatto di nuovo et però non ancora stabilito bene", messa a confronto coi dati del Libro delle Misure della Fabbrica, ha permesso di chiarire come ci si riferisse essenzialmente alla parte vegetale dell'impianto, il quale dal punto di vista architettonico era invece piuttosto maturo, come dimostra la descrizione assai dettagliata della Grotta dei Satiri.

Vari elementi concorrono insomma a rivalutare il peso ideativo di Vignola dopo i ridimensionamenti subiti negli studi degli ultimi decenni a vantaggio di personalità come Maccarone o Garzoni. Ulteriori elementi utili per dirimere la questione potranno comunque scaturire da nuovi dati documentari su Caprarola e sulle opere coeve connesse alla progettualità e alla operatività che si manifestano nei giardini caprolatti (Tivoli, Bagnaia, Roma).

Va sottolineato dunque che la ricerca di Liserre si dimostra veramente fondamentale nella analisi formale, tipologica e tecnologica dei quattro ninfei di Caprarola, nonché nella innovativa interpretazione iconologica, per non parlare del discorso sui giardini come metafora del territorio farnesiano, nel quadro più generale dei giardini come allegorie geografiche, sul quale io stesso mi sono più volte soffermato negli studi su Tivoli e sulle ville medicee oltre che su Caprarola.

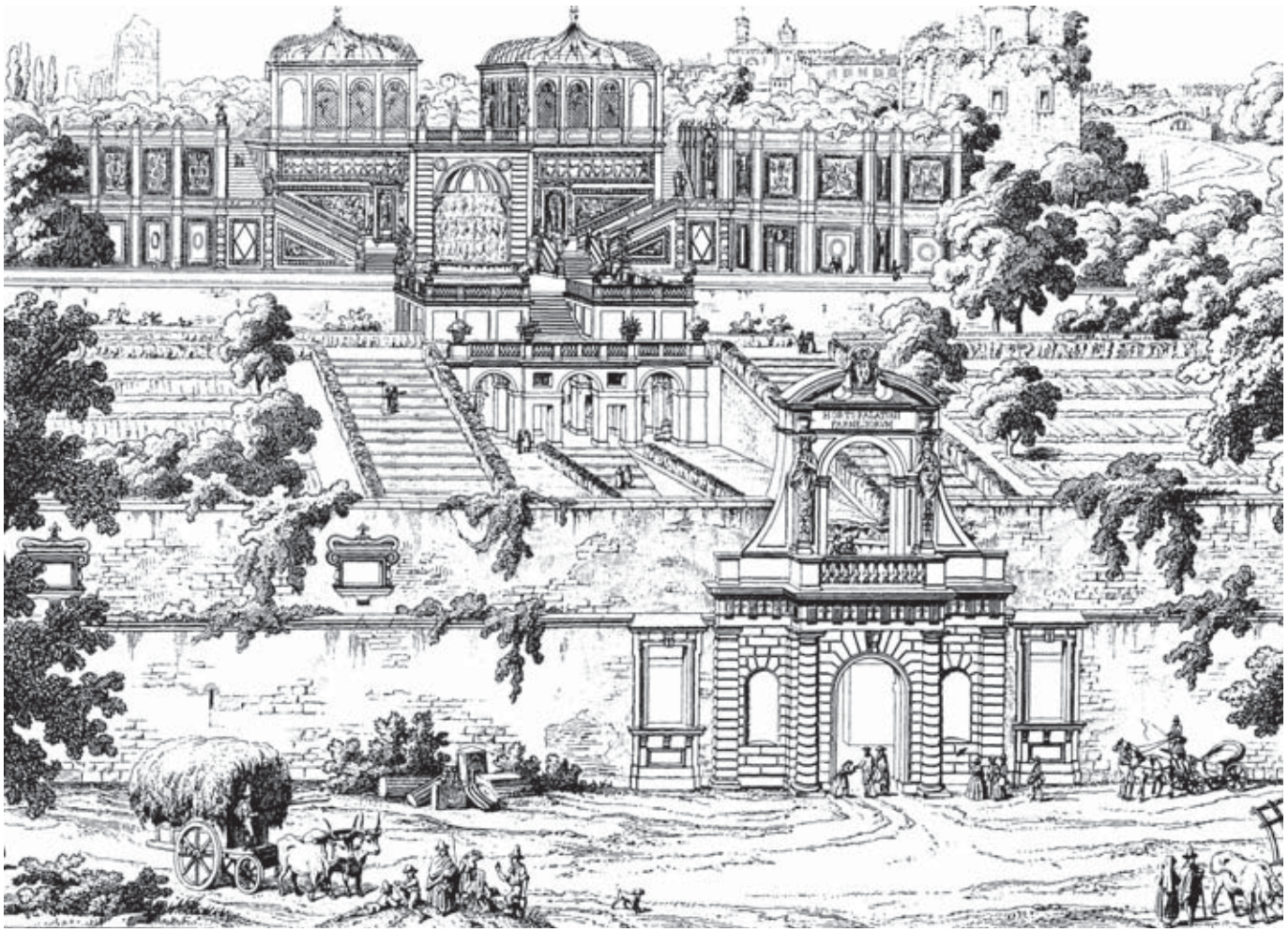
A introduzione del volume vorrei riassumere alcune tematiche che qualificano l'indagine sui giardini e i ninfei di Caprarola, così come è stata condotta da Liserre sulla base di ipotesi di lavoro alla cui formulazione anch'io ho contribuito negli ultimi decenni (ad esempio in *Villa Aldobrandina Tusculana,* 1964; *Roma delle delizie. I teatri dell'acqua: grotte ninfei, fontane*, 1990; *Lo specchio del paradiso: il giardino e il teatro dall'antico al Novecento*, 1997; *Atlante delle Grotte e dei Ninfei in Italia*, 2001-2002; *Villa d'Este a Tivoli*, 2003) in parallelo agli studi fondanti sui ninfei dall'antico al Rinascimento (dalla monografia di N. Neuerburg, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, 1965, alla tesi dottorale di F.J. Alvarez, *The Renaissance Nymphaeum: Its Origins and Its Development in Rome and Vicinity*, 1981, agli studi di D.R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, 1979 e *Gardens and Gardening in Papal Rome*, 1991).



2. *Il Cortile del Belvedere in Vaticano (incisione di M. Cartaro, 1574). Alla ideazione di Vignola, oltre che di Gerolamo da Carpi, si devono la sistemazione a giardino del terrazzamento superiore e il giardino sul bastione sottostante con la Fontana rustica di Curzio Maccarone.*

Il recinto pensile farnesiano

I giardini inferiori di Caprarola vanno inquadrati nella tipologia del 'giardino segreto' del Cinquecento, soprattutto tra Italia e Francia, il cui capostipite farnesiano è il giardino segreto di Paolo III in Vaticano, presso il Cortile del Belvedere.
Più precisamente il *leit-motiv* dei giardini di Caprarola è il giardino fortificato, la 'cittadella verde' a cui si associa spesso la funzione di belvedere e che a mio avviso è elemento riconducibile alla creatività di Vignola.
Un incunabolo per tale tipologia è costituito, secondo la mia interpretazione, dagli interventi di Vignola nel Cortile del Belvedere, risalenti al 1550-51. Oltre al giardino superiore, disegnato intorno alla fontana centrale coi monti araldici di Giulio III Del Monte, bisognerebbe infatti concentrare l'attenzione sul giardino parallelo e sottostante, posto aldilà del corridore bramantesco. Si tratta di un giardino pensile protetto dai baluardi delle fortificazioni di Paolo III che qui costituiscono la difesa del Cortile del Belvedere e del Vaticano con affaccio verso il panorama di Roma. Al recinto, costruito al livello intermedio del Cortile, si accedeva attraverso un portale e da qui si poteva percepire sullo sfondo il corpo turriforme della scala bramantesca a chiocciola che sale fino al Cortile delle Statue e alla palazzina di Innocenzo VIII. A sinistra della scala Curzio Maccarone, quasi certamente su disegno di Vignola e di Gerolamo da Carpi, realizzò la montagna-grotta a fondale della "peschiera de Papa Giulio III" (quale appare nella veduta del Cartaro del 1574), poi rielaborata sotto Paolo V con l'aggiunta della Galera (la montagna-grotta verrà poi quasi interamente distrutta sotto Pio VI). Si tratta dunque del primo esempio vignoliano di giardino-fortezza con grotta rustica, per il quale rimando a un mio successivo approfondimento.
Per quanto riguarda gli Horti Farnesiani, sempre riconducibili alla paternità vignoliana, vanno rievocati due influenti modelli di recinto antico, il *Castrum praetorium* (che nel '600 verrà adattato a 'vigna' per i gesuiti) e le terme di Diocleziano, che intorno al 1560 erano state da un lato riconsacrate all'interno (S. Maria degli Angeli) e dall'altro ri-usate nel perimetro ester-



3. *Horti farnesiani (veduta da P.M. Letarouilly 1868).*

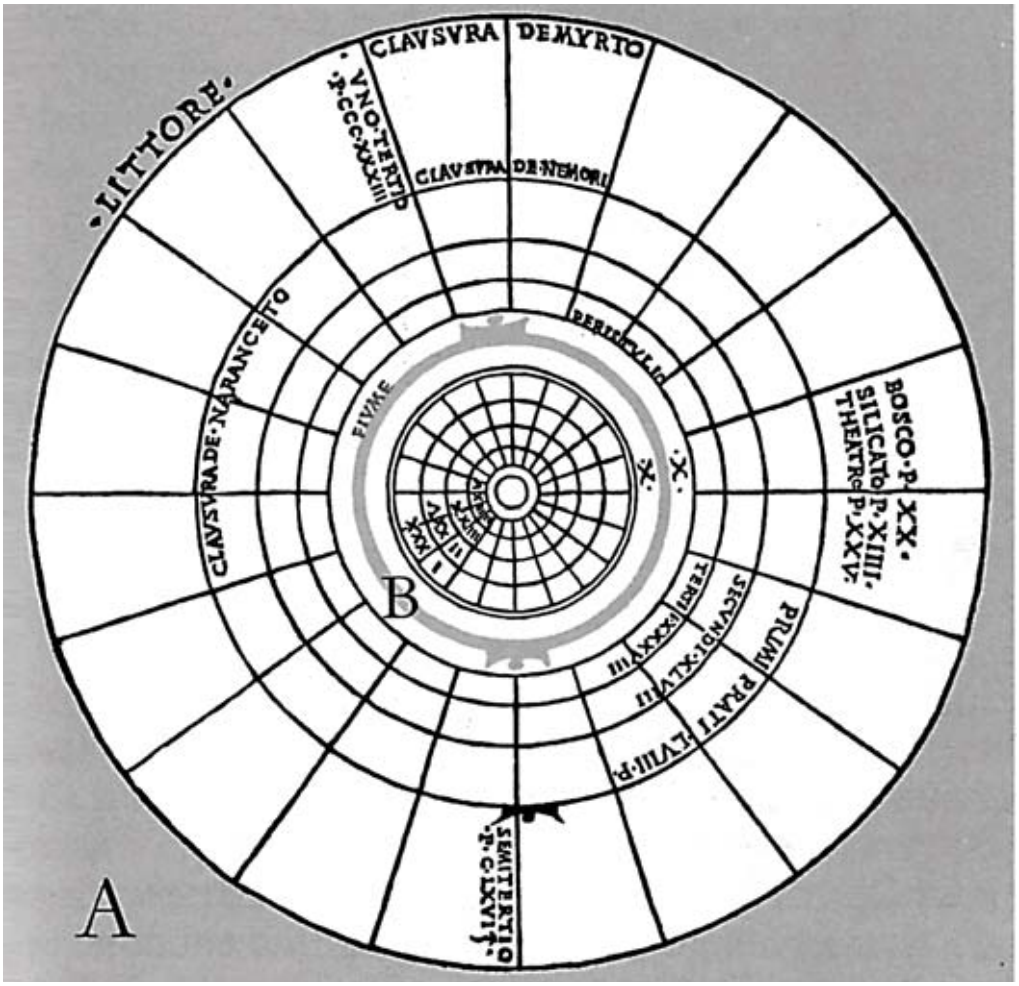
no (*Horti Bellaiani*). Vanno aggiunti gli altri recinti delle terme di Costantino sul Quirinale, delle terme di Tito sull'Esquilino (rappresentate nella pianta del Bufalini del 1551 in forme in qualche modo analoghe ai progetti per Villa Madama) e delle Terme di Caracalla (che a loro volta costituirono un modello spaziale per Villa d'Este).

Per il loro carattere fortificato, gli Horti Farnesiani sarebbero, secondo la mia interpretazione, una traduzione della *Roma quadrata* di Romolo: Paolo III, novello Romolo (quale si presentava ideologicamente negli apparati per Carlo V del 1536), non a caso aveva assunto la missione di rifondazione della città dopo il Sacco del 1527. Il percorso trionfale di Carlo V avvolgeva simbolicamente il Palatino, rinnovando idealmente l'atto di fondazione dell'urbe, segnato dall'aratro di Romolo e Remo. Il papa, preconizzando quasi una futura sistemazione farnesiana del colle, avrebbe dunque ripetuto il rito di fondazione nel segno essenziale della perimetrazione e del recinto sacro. In questa luce gli Horti si rivelano come quadrata cittadella verde, bastione della contemplazione nel sito della *Roma quadrata.*

Anche il dominio sul paesaggio, ricollegato alla rifondazione simbolica, consegue una sorta di funzione 'liturgica': la memoria dell'*Auguratorium* (forse identificabile con la *Aedes Romuli*) può far riflettere sul significato della rifondazione come *inauguratio*, cioè il rito complesso con cui l'augure dalla sua postazione identificava e interpretava i segni celesti. Analogamente, la contemplazione dalla terrazza-belvedere degli Horti può essere intesa nello spirito sacrale della *contemplatio*, il tracciamento del *templum* cosmico delineato dall'augure.

Gli Horti rievocano sia il tema della 'meraviglia' babilonese, sia il tipo di villa antica a terrazze (Horti Luculliani, Horti Aciliani) o interamente sospesa su una *basis* (si ricordi che il santuario di Ercole Vincitore a Tivoli veniva allora interpretato come "villa di Mecenate"). Esiste inoltre un rapporto tipologico-concettuale sia col Palazzetto Venezia (il *viridarium* pensile verrà da Paolo III collegato alla 'Torre' da lui eretta sul Campidoglio) sia col giardino pensile fortificato realizzato da Alessandro VI sul Tevere a destra di Castel Sant'Angelo.

Nel caso di Caprarola, i giardini pensili al pari del Palazzo sono legati alla volontà di dominio farnesiano sul borgo e sul territorio. L'evoluzione dalla Rocca al Palazzo aveva permesso di con-



4. *Pianta dell'Isola di Citera nella "Hypnerotomachia Poliphili" (1499). Sono evidenziati in grigio gli anelli acquatici dell'Oceano (A) e del fiume (B).*

notare la nuova fabbrica con un diverso carattere di dominio sul territorio, non più militare ma visivo, in senso sia attivo (del vedere) che passivo (dell'esser visto). I bastioni diventarono terrazze per godere un vasto orizzonte panoramico, e la facciata maggiore appare alleggerita al centro col loggiato-belvedere derivante dalla tipologia della villa più che del palazzo.

Il giardino come teatro

Nelle antiche ville imperiali tra Lazio e Campania vengono talvolta rappresentate le avventure di eroi come Ulisse, quasi a fissare in scenari di pietra le leggende che avevano sfiorato quei luoghi: vedi la spettacolare grotta di Tiberio a Sperlonga dove si mettono in scena simultaneamente in colossali gruppi scultorei varie azioni drammatiche, dall'accecamento di Polifemo alla lotta contro Scilla. Varie altre grotte, naturali o artificiali, hanno la funzione di *coenatio* imperiale e la sembianza di *antrum Cyclopis*.
Una replica dell'antro di Sperlonga fu realizzata nel ninfeo del Bergantino a Castelgandolfo, dove erano presenti i gruppi di Scilla e Polifemo; una variante più libera è stata ipotizzata nel Serapeo di Villa Adriana, che doveva ospitare forse il gruppo di Polifemo, mentre nelle acque del Canopo si trovavano due gruppi gemelli con Scilla.
Accanto ai veri e propri teatri in muratura presenti in alcune ville imperiali (da Castelgandolfo a Tivoli e Posillipo), vanno segnalate alcune significative metamorfosi delle gradinate teatrali. Si pensi all'"Auditorium di Mecenate" o allo "Stadio" di Villa Adriana, dominato, secondo talune ricostruzioni, da una cavea teatrale con piante sui cunei delle gradinate e cascatelle d'acqua nelle scalinate intermedie.
Per la protostoria del giardino-teatro in età moderna appare soprattutto significativa l'invenzione del Giardino di Venere nella *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). L'Isola di Citera viene ideata come un colossale *teatro della memoria e della natura*, costruito come un ideogramma cosmologico, non senza riferimenti con la cultura delle "città ideali". Il Giardino è costituito da dodici gironi concentrici, ciascuno suddiviso in venti settori, che conver-

5. *Sebastiano Serlio,* Il Teatro di Bramante nel Cortile del Belvedere *(da* Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Venezia 1619).*
6. *Caprarola, scale d'accesso a palazzo Farnese.*
7. *Bagnaia. Villa Lante, fontana di Pegaso.*
8. *Bagnaia. Villa Lante, fontana della Cavea o dei Lumini.*
9. *Bomarzo. Sacro Bosco, Teatro 'd'amore'.*

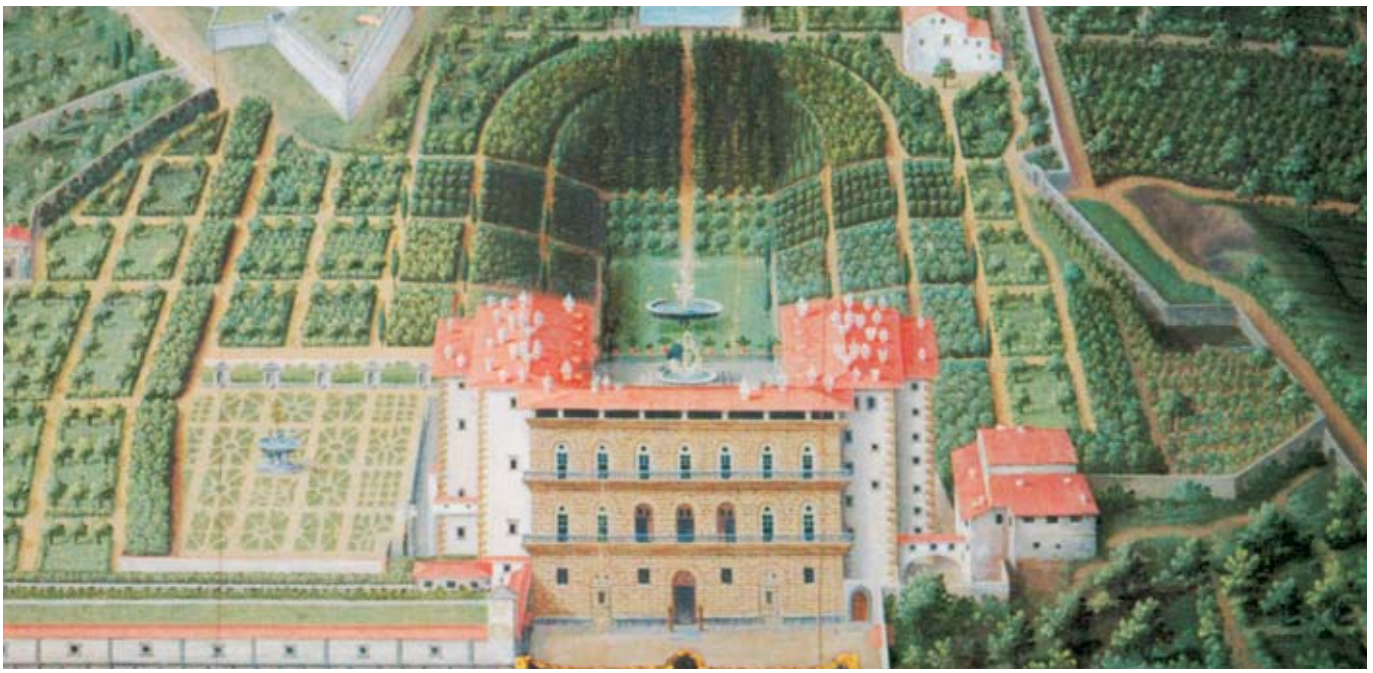
gono verso l'Anfiteatro di Venere al centro dell'isola, una fabbrica circolare accostabile all'archetipo del Colosseo, ma con un significativo ribaltamento funzionale: lo spettacolo non si svolge nell'arena bensì nello spazio tradizionalmente riservato agli spettatori. Ogni gradinata è una aiuola anulare che ospita fiori diversi; ogni quattro gradinate è inserita una pergola anulare; sulla sommità delle gradinate anziché un portico colonnato emerge una sorta di colonnato arboreo topiario.

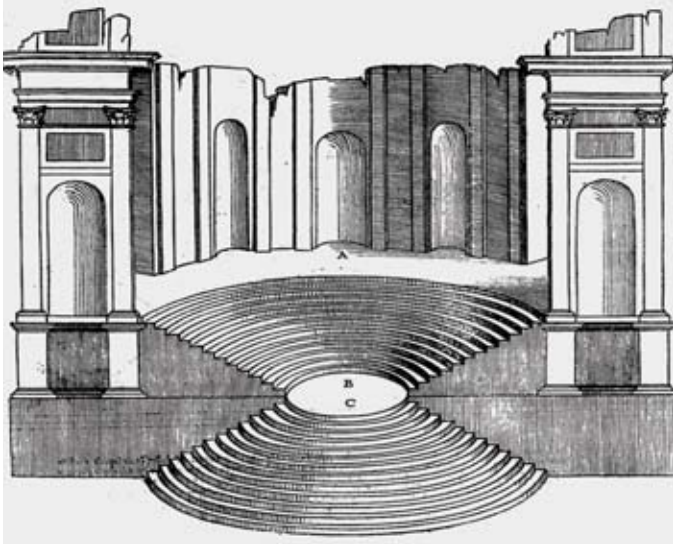
La nostra storia comincia col Cortile del Belvedere di Bramante che è stato definito come il primo teatro stabile all'aperto dopo l'antichità, il primo museo, la prima realizzazione integrata di giardino e architettura. 'Rinasce' così in Vaticano uno spazio che allude insieme all'idea dello Stadio Palatino e alla preesistenza del Circo di Nerone, nonché al giardino-ippodromo descritto da Plinio il giovane. Al livello inferiore, sotto gli appartamenti papali, è il Foro-teatro denominato anche "atrio del piacere", tra due ali di 'corridori' o *deambulationes* su tre ordini, l'ultimo dei quali costituiva una strada coperta, percorribile anche a cavallo, in direzione della quattrocentesca Palazzina del Belvedere di Innocenzo VIII. Nella zona di transizione, al centro di una scala a doppia rampa, si trovava un ninfeo o *crypta*, prototipo per le 'grotte' cinquecentesche. La zona superiore (sistemata a giardino dopo il 1550) era in pendenza come il palcoscenico di un teatro e si concludeva con l'esedra terminale che evocava l'antica *scaenae frons*. Le tre zone erano unificate nella visione dall'appartamento papale: la grandiosa suite di spazi era dunque fruibile pienamente dal punto di vista del papa e della sua corte. Ma saranno gli interventi di Pirro Ligorio sotto Pio IV (1559-65) a segnare l'apogeo del Cortile come edificio plurifunzionale: ai piedi del *Palatium*: viene realizzato il teatro in pietra all'antica, mentre sul lato opposto l'esedra bramantesca viene trasformata nel "Nicchione".

Il secondo modello è Villa Madama, col progetto di Raffaello che rende omaggio insieme al Cortile del Belvedere e al mondo degli antichi. Alle pendici di Monte Mario, rimodellate con terrazzamenti e con un teatro che doveva essere scavato nella collina, risorgeva una 'villa degli antichi' che rievocava gli ambienti e gli spazi descritti da Plinio il giovane e più in generale poteva riprodurre lo stile di vita e i modelli di comportamento della Roma imperiale.

Si deve forse a una consulenza di Vignola il 'teatro' del Sacro Bosco di Bomarzo (terminato nel 1552 e decodificato da Darnall e Weil come "Teatro d'Amore"), che si presenta con un sistema di scalini concavo-convessi davanti a una esedra scandita da nicchie per statue, rimandando appunto alla scalea bramantesca del Belvedere. Se la scalinata conteneva al centro una fontana con getti d'acqua, tutto il terrazzamento, configurato nei decenni successivi, è una sorta di teatro delle acque, con placide distese acquatiche alle due estremità (il laghetto artificiale a sud e il bacino a nord) e intermezzi mitologici (Fontana di Pegaso e delle Muse, Ninfeo, fontana a barcaccia, Grotta di Flora o Iside). Attribuibile a una consulenza di Vignola è la più tarda Fontana "della Cavea" o "delle Lucerne" a Bagnaia, anch'essa caratterizzata da una scalinata concavo-convessa animata da piccoli getti d'acqua. Sempre a Bagnaia,

4. *G. Utens. Giardino di Boboli (particolare della lunetta; Museo di Firenze com'era).*




A
B
C

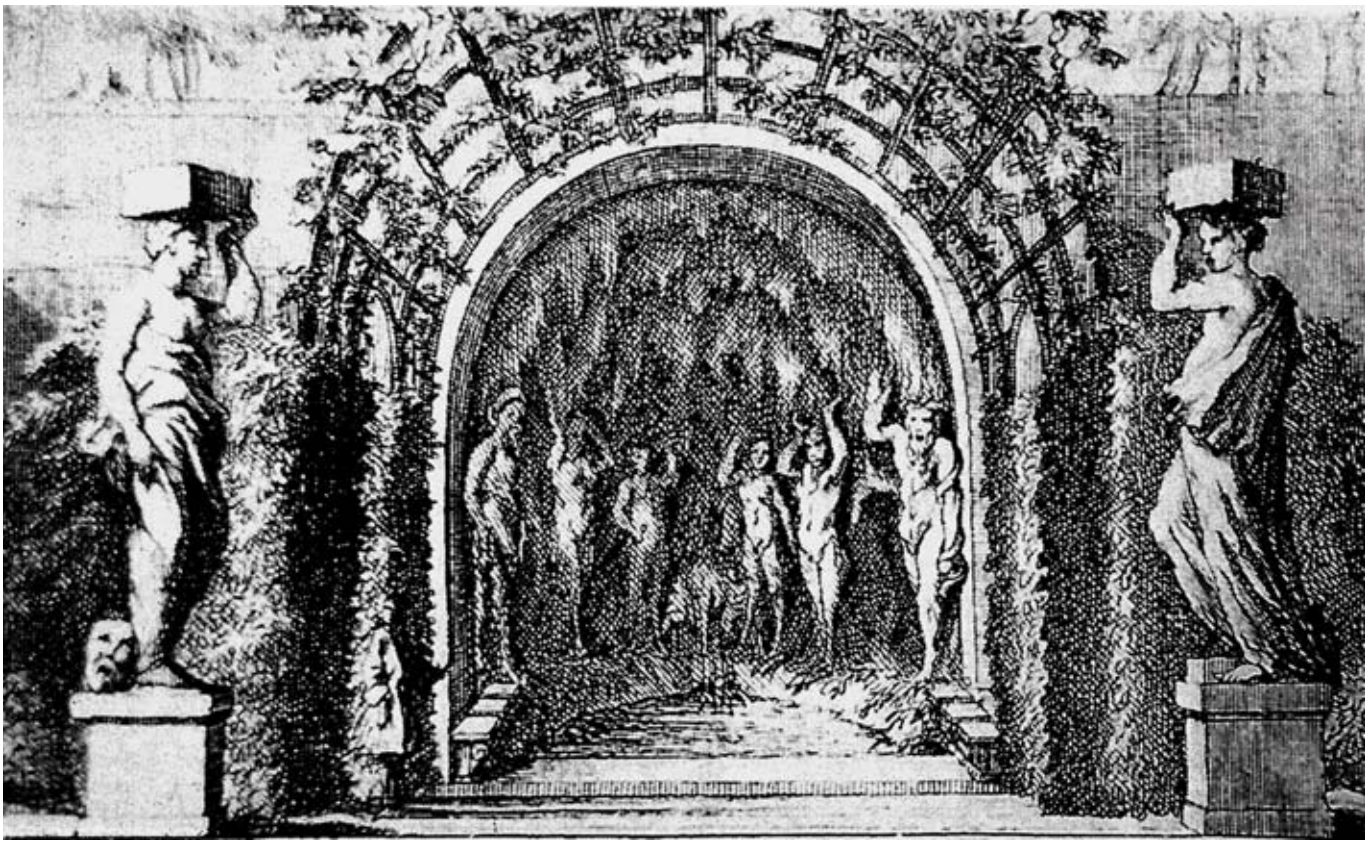
10-12. *Frascati. Villa Aldobrandini, Teatro delle acque.*

con la probabile consulenza di Vignola, va ricordata la Fontana del Parnaso con le Muse (progettate a tutto tondo e poi ridotte a cariatidi) disposte lungo l'emiciclo intorno al Pegaso, figura simbolica della generazione poetica delle acque.
Ispirata oltre che al Belvedere a Villa Madama, Villa Giulia si presenta come una summa di spazi teatrali, secondo la celebre testimonianza dell'Ammannati: "il viale fa il proscenio et il cortile orchestra, et il semicircolo del palazzo fa teatro, e quest'altra ch'io vi descriverò fa scena". Se dunque l'emiciclo vignoliano è il "teatro", l'architettura ammannatiana della "scena" è concepita insieme come arco trionfale e "scaenae frons": la facciata precede dunque le ricostruzioni della scena vitruviana operate da Palladio, prima graficamente (nel Vitruvio di Daniele Barbaro, 1556) e poi nel Teatro Olimpico di Vicenza. Ma appare determinante soprattutto la ripresa tipologica dei *topoi* contenuti nelle lettere di Plinio il giovane, con le descrizioni delle ville Laurentina e Toscana: gli elementi del sito, le costruzioni e le sistemazioni a verde costituiscono un testo irrinunciabile per le nuove grandi ville all'antica e in particolare per quelle che rivendicano una 'toscanità' programmatica accanto a una ideologica 'romanità'.
Villa 'toscana' per eccellenza è Palazzo Pitti col giardino di Boboli, strettamente legato al teatro sia per taluni caratteri tipologici sia per il costante impiego come 'luogo teatrale' per spettacoli e feste. Il punto nodale è l'impostazione dello spazio aldilà del Palazzo secondo il caratteristico invaso a circo (quale appare nelle vedute cinquecentesche). Resta tuttora aperto il problema se il disegno possa risalire al piano originale di Tribolo (1549-50), o se invece si debba attribuire ad Ammannati (presente tra il 1555 e il 1563 dopo l'esperienza 'teatrale' di Villa Giulia). In ogni caso il progetto del giardino va considerato in stretta connessione col Palazzo: il complesso 'palatino' di Pitti appare sempre più chiaramente una incarnazione dell'idea di *Palazzo* o di *Villa neo-imperiale.* Gli umanisti sapevano che il *Palatium* imperiale sul Palatino oltre a comprendere uno stadio 'palatino' aveva annesso il Circo Massimo; e oggi appare chiaro che da quella combinazione palaziale discende ogni Palazzo imperiale (a partire da Costantinopoli) o neoimperiale (si pensi alla interpretazione di piazza S. Marco a Venezia come *Palatium* + basilica palatina + piazza circense).
La Reggia di Pitti-Boboli è dunque da interpretare come *nuovo Palatino* e *nuovo Vaticano.*
Forse l'"anfiteatro" di Boboli riecheggia il topos pliniano del paesaggio circostante alla villa descritto come "un immenso anfiteatro, qual può formarlo solo la natura": sembra istituirsi quella equazione *villa: paesaggio = platea: scena* ("non ti parrebbe già di veder terra, ma come una scena dipinta di rara bellezza. Per la varietà di quello spettacolo l'occhio si rallegra da qualunque parte si volga") che è alla base di tanti altri giardini 'teatrali'. Elementi caratterizzanti della villa 'toscana' sono i due maggiori spazi teatrali, la *gestatio* "in forma di circo" e il giardino-ippodromo. Il complesso Pitti-Boboli è un sistema di spazi teatrali, collocati assialmente come in talune ricostruzioni archeologiche della villa 'toscana' di Plinio: al di qua dell'"anfiteatro" troviamo infatti in successione il cortile (adibito a funzioni teatrali) e la piazza che doveva anch'essa venire sistemata 'a teatro' nei progetti di Buontalenti.
Una analoga successione assiale di spazi teatrali è rinvenibile nella villa medicea di Pratolino con l'edificio disposto a cerniera tra l'esedra antistante del Prato delle Grotte e il retrostante Prato dell'Appennino con la sua 'corona' di obelischi alternati a statue, forse riecheggianti il prato pliniano dove "son rizzate a vicenda gugliette, e piantati alberi da frutto".
Il tema del 'circo' o 'ippodromo' attraversa tutta la storia del giardino. Va ricordato il progetto ligoriano per un *circo acquatico* in Villa d'Este: le peschiere nella terrazza centrale dovevano essere scandite da obelischi acquatici, le 'Mete sudanti'. Una sorta di 'guglia sudante' veniva collocata anche nell'isola al centro delle Peschiere di Bagnaia (poi sostituita dal gruppo dei Mori), mentre nella Villa Mattei Celimontana il 'circo' ospita la *commedia di pietra* delle statue rustiche nell'arena.
Altra tipologia teatrale antica ricorrente è la Naumachia: l'impianto ovale del Casino di Pio IV in Vaticano è stato messo in collegamento con le restituzioni di antiche naumachie delineate dallo stesso Ligorio (in Vaticano l'idea della "naumachia" riconduce alla memoria della *Naumachia Neronis* nonché al simbolismo evangelico della navicella della Chiesa o al simbolismo vetero-testamentario dell'Arca di Noè).
Ma è soprattutto Villa d'Este a porsi come *gran teatro della natura, del mito e della storia*, nell'ambito della corte del cardinale Ippolito che si poneva come "un'accademia, un cenacolo, un teatro del mondo".
I due principali 'teatri' sono le Fontane della "Rometta" e di Tivoli (ovvero dell'Ovato): se la prima si qualifica come un vero e proprio spazio scenico predisposto per la recitazione, la se-

STATEM · SEDIS · A

13. *Frascati. Villa Mondragone, ninfeo di Vasanzio*

conda viene descritta come "regina" delle fontane, "in forma di teatro a mezza luna" (Del Re). Gli studi di M. L. Madonna hanno chiarito come la "Rometta" sia insieme modello urbano, raffigurazione ideogrammatica e scena teatrale. La Fontana di Tivoli si presenta a sua volta come *teatro* (prospetto semicircolare), *anfiteatro* (pianta ovale del bacino), *monte sacro* (insieme rupe tiburtina e Parnaso o meglio Elicona, dominato dalla figura di *Pegaso*) e *grotta sacra* : nelle tre grotte che traforano il monte tiburtino trovano posto le statue colossali della *Sibilla Albunea*, dell'*Ercolano*, e dell'*Aniene*.
Altre fontane si presentano nella Villa come "teatri d'acqua": vedi il "pulcherrimae piscinae theatrum" della Fontana dei Dragoni, epicentro della *sacra rappresentazione erculea* della Villa, e soprattutto il "nobilissimum theatrum" della Fontana dell'Organo, nel quale trionfa alla grande per la prima volta una spettacolare concezione della musica delle acque.
Punto d'arrivo sono i "teatri delle acque" delle ville tuscolane, a partire da quello di Villa Aldobrandini. Già nel 1604 si lavorava al Ninfeo (completato nel 1622 da Maderno e Giovanni Fontana); dopo il 1610 iniziarono i lavori per le fontane a monte per realizzare la spettacolare "via d'acqua", che traeva spunto non tanto dalle "scale d'acqua" degli antichi ninfei quanto dalle ville di Bagnaia e Caprarola, ponendosi a sua volta come modello per le invenzioni successive dell'età barocca. L'acqua sgorgata dall'alto del colle oltrepassa le "colonne d'Ercole" e poi precipita attraverso i gradini d'una lunga scala iridescente; quindi lambisce le ripe rocciose, si tuffa in un bacino e poi riappare nella Stella araldica degli Aldobrandini e nella epifania della volta celeste sostenuta da *Atlante*. L'esedra del Ninfeo avanza e retrocede col ritmo d'una *scaenae frons*, e anzi la scena unica si frange nelle scene minori di edicole e tabernacoli dedicati ai personaggi del mito.
Il secondo 'teatro' è nella Villa di Scipione Borghese (poi Ludovisi e infine Torlonia). A partire da un mascherone l'acqua cadeva fragorosamente con sei salti successivi in una serie di grandi bacini ovali. A coronamento della via d'acqua il cardinale Ludovisi affidò al Maderno la realizzazione del Ninfeo (1621-23). La lunga fronte, restaurata recentemente, allineava due aperture e venti nicchie con fontane: nelle due ali si succedevano Tritoni e vasi zampillanti; verso il centro, dominato da una cascata rustica, il ritmo si faceva più incalzante con scogliere "sudanti" e colossali figure di Fiumi. Forse riviveva qui la memoria di altri tipi antichi: dalla spina del Circo (il lungo canale, scavalcato da ponticelli in corrispondenza delle aperture, rievoca l'*euripus* circense) fino a ninfei lineari come la "Naumachia" di Taormina.



14. *La grotta dei Satiri al termine del viale pergolato nel giardino nuovo di Caprarola (incisione di S. Zucchi, 1728).*

A Scipione Borghese si deve anche la commissione del ninfeo di Villa Mondragone, realizzato dal Vasanzio tra il 1616 e il 1620, con una esedra teatrale sopraelevata su un podio a guisa di palcoscenico. Essendosi perduti quasi tutti gli elementi decorativi, la recita delle acque può essere ricostruita attraverso la documentazione grafica e le descrizioni antiche: nelle sette nicchie ora vuote "si trovano belle statue [...] getti d'acqua zampillano da tutte le parti e in mezzo è una girandola che riempie le orecchie di un rumore spaventoso imitando il tuono, la pioggia, la grandine" (F. Deseine, 1713). Altro elemento teatrale è la strombatura a cassettoni, che aumenta illusoriamente la profondità delle nicchie e fa pensare ai varchi che si aprono nelle scene del Teatro Olimpico palladiano.

La scena "satirica"

A partire dal Cinquecento, come più volte ho cercato di dimostrare, il giardino può esibirsi come scena, con elementi architettonici riconducibili alla *scaenae frons* (si pensi ai prospetti verso il giardino di Palazzo Pitti e di Villa Medici a Roma, o a Villa Giulia o al Casino di Pio IV) e con scenari differenziabili secondo la fortunata classificazione vitruviana: scena tragica, scena comica, scena satirica.

Scena tragica. L'esempio clamoroso è la "Rometta", insieme evocazione di Roma antica e monito per il presente e il futuro. A parte la presenza di fabbriche auliche, gli stessi elementi più propri del giardino, cioè l'acqua e il verde, vengono talora strutturati architettonicamente, imitando archi, templi e costruzioni consacrate da visioni prospettiche; per di più il giardino è teatro di rappresentazioni tragiche coi suoi protagonisti di miti e di storie drammatiche (si pensi alle metamorfosi ovidiane).

Scena comica. I giardini presentano a volte aspetti 'comici', se non 'farseschi' (vedi la commedia degli equivoci e delle sorprese che si materializza negli scherzi d'acqua): a Roma (Villa Celimontana) e soprattutto nelle ville fiorentine vengono offerti scene di genere e personaggi rustici che oscillano tra la 'commedia' e la 'satira'.

Scena satirica. Contrapposto al giardino, il bosco o barco (parco) corrisponde talvolta letteralmente al terzo tipo di scena. Il passo di Vitruvio collega peraltro esplicitamente le scene satiriche sia alla *natura selvaggia* sia alla *natura artificiale* del giardino: "sono ornate di alberi, e di spelonche, e di monti e d'altre cose rusticali, e agresti in forma di giardini". La congruenza tra spazio e rappresentazione è chiarita da Daniele Barbaro: "i Satirici portavano co-

se silvestri e boscarecci, convenienti a pastori e ninfe, e simili cose, però la scena era di verdure, d'acque, di paesi di lontano colorita". Serlio accompagna per di più la sua celebre immagine di scena satirica con istruzioni per la realizzazione teatrale: "si potran bene artificiosamente fare cose simili (arbori et erbe con fiori) di seta, le quali saranno ancora più lodate che le naturali, perciocché così come nelle Scene Comiche e Tragiche se imitano li casamenti e altri edifici con l'artificio della pittura, così ancora in questa si potran bene imitare gli arbori, e l'erbe co' fiori".
I maestri del '500 romano associarono all'antico mito della Caverna la volontà di evocare attraverso scogliere artificiali il mito della Montagna sacrale, che poteva riprodurre realtà geografiche ben note ovvero montagne mitiche come il Parnaso.
Ligorio nella Fontana dell'Ovato riproduceva la montagna tiburtina, da lui descritta come *teatro di prodigiose apparizioni fossili*: "Di grand'admiratione è il sito della Città di Tivoli dove si vede come il corso del fiume Aniene furiosamente cascando dalli monti nel Latio, ha fatto dentro le vene delle pietre concavità et grotte stupende, quale per succession di tempo et per sua natura ha generato tartari di diverse forme, tal che in molti luoghi si vedeno congelati, che pareno figure umane, et talvolta animali, frutti et infine altre cose stupende" (Dupérac, 1573). Le tre grotte dell'Ovato vengono concepite come santuari rustici ovvero *scene satiriche* per la Sibilla Tiburtina e i due fiumi del territorio. Qualche decennio dopo un intervento analogo avrebbe arricchito la "Rometta" di un'altra montagna tiburtina coi suoi anfratti e le sue cascate.
Nel giardino "nuovo" di Caprarola viene ideata una vera e propria *prospettiva satirica*, efficacemente visualizzata nella incisione di S. Zucchi, quasi una tavola didattica delle valenze teatrali del giardino. Dal punto di vista del ponte che esce dall'appartamento d'inverno l'immagine presenta infatti ai lati di un *arcoscenico* vegetale le due Hore-Stagioni che si pongono come *Termini della Scena del Tempo*. Due *quinte di verzura* introducono poi allo scorcio della pergola, vera e propria *via regia* - al modo vitruviano - che conduce lo sguardo verso il *fondale* della Grotta dei Satiri. Va aggiunto che sicuramente la scena satirica doveva presentarsi come *teatro dell'origine del mondo* nel suo stadio semiferino anteriore alla civiltà, così come avviene nei racconti delle acque narrati a Bagnaia e a Villa Aldobrandini.
Il segno della scena satirica collega 'naturalmente' le due fontane caprolatte dei Silvani e del Pastore ad altre sperimentazioni coeve (come la Fontana del Diluvio a Bagnaia) o alle successive scogliere rustiche che si affermano in Vaticano (Fontana dello Scoglio), nel Quirinale (dove le Fontane maderniane della Pioggia e del Diluvio vengono a continuare la tradizione della Fontana del Bosco, creata da Maccarone, o della fase estense della Fontana dell'Organo, che ho avuto modo di ricondurre all'ambito ligoriano) e nelle altre ville borghesiane a Roma e Frascati: nel Fontanone rustico di Villa Borghese la scogliera ad arcoscenico-diaframma inquadrava, filtrata da un velo d'acqua, la visione del bosco aldilà del muro; emerge ancora nei giardini vaticani la monumentale Fontana dello Scoglio, un teatro rustico dominato dall'Aquila e dai Draghi borghesiani alternati a Tritoni su delfini, dove l'acqua sprizza in getti o scende a pioggia e a cascata.

La celebrazione di Ercole e di Amaltea

Nelle descrizioni di Caprarola vengono rievocati i principali *genia loci*: "favoleggiarono i poeti, che le due Ninfe Melisse ed Amaltea, dopo aver allevato Giove col miele, e col latte della lor Capra, che chiamarono Amaltea, si portassero ad abitare in detto Monte Cimino, ed Ercole dapoi in memoria delle sudette Ninfe andasse ad ammirarlo [...] e ad ostentazione di sue forze, ed a prieghi de' Cimini Pastori, facesse scaturire nella vicina Valle di Vico copiosissime acque" (L. Sebastiani, 1741).
La figura di Ercole, prediletta nell'impianto simbolico di tanti grandi giardini rinascimentali, viene celebrata negli affreschi della loggia: in questa sala, le glorie farnesiane lasciano appunto il posto alle gesta dell'illustre progenitore "quando fece scatorire il lago Cimino, detto hoggi di Vico, nel cui monte è Caprarola, il quale, essendo capitato nel luogo, ove è hoggi detto lago, pregato a voler lasciar qualche segno in memoria della venuta sua, ficcò un grosso palo di ferro in terra, né lo potendo poi cavar fuori alcuno, egli solo con grandissimo sforzo lo trasse fuori, ma insieme col trar del palo, sorse incontinente tanta copia d'acqua, che se ne fece detto lago. Onde poi gli edificorno un tempio" (Arditio).
Il mito non è soltanto una referenza sulla antica sacralità del sito (lago e monte), ma dialoga con la personalità del committente e con l'ideologia del Palazzo. L'immagine del tempio circolare innalzato ad Ercole è senz'altro una parafrasi della Reggia come *heroon* erculeo.

L'assimilazione Tempio-Palazzo viene confermata dall'architetto del Tempio di Ercole, a cui nell'affresco del Bertoja vengono attribuite le sembianze di Vignola. Nell'ottica 'erculea', il *buco circolare* del cortile del Palazzo sembra entrare in sintonia con la favola del bastone di Ercole infisso nel terreno: in effetti al centro del cortile è infisso il grande pilastro a fungo che contiene l'*anima d'acqua* della cisterna. L'*umbilicus-omphalos* di Caprarola può essere assimilato all'asta di ferro infissa da Ercole, a sua volta assimilata alla mitica clava e visualizzata come una sorta di scettro coronato dal giglio farnesiano.
La ricerca di Liserre ha individuato un altro polo importante nella scomparsa Fontana della Capra che si trovava sulla sommità d'un monticello dietro la Fontana del Pastore "sulla ideale prosecuzione del rettifilo inciso nel borgo, a completamento di un disegno complessivo che col pentagono del palazzo e i due giardini quadrati poteva evocare un giglio stilizzato disegnato a scala territoriale, in cui la fontana della capra poteva segnare idealmente l'apice".
Nella Sala di Giove il mito viene ripercorso nelle sue diverse tappe: dalla nascita del dio, quando le ninfe portano la capra che sul monte Ida gli farà da nutrice, a quando Amaltea viene assunta fra le costellazioni formando il Capricorno, col corno dell'abbondanza colmo di frutta e fiori e a quando infine Vulcano presenta a Giove adulto l'egida, lo scudo fatto con la pelle della capra mentre i Ciclopi forgiano i fulmini (emblema di Alessandro Farnese). Applicata a Caprarola, la *morale della favola* appare esplicita: il mito è allegoria di un ritorno dell''età dell'oro', col coronamento ideologico dell'attesa messianica della vergine Astrea (la Giustizia) che torna sulla terra accompagnata dalla Pace e dall'Abbondanza. Le modalità della scena dell'allattamento assimilano senz'altro Giove a Romolo e la capra alla lupa di Roma, mentre nel monte Ida possiamo leggere una parafrasi del monte di Caprarola. La Capra (dalle cui corna sgorgano a zampilli nettare e ambrosia) insieme alle Ninfe è poi da connettere con l'elemento primario della villa: l'acqua, segno di vita e di fecondità.
Lo studio di Liserre ha permesso di chiarire come il riferimento alla Capra Amaltea, scelto per celebrare il *genius loci*, risponda anche all'intenzione di definire i giardini caprolatti come Arcadia, luogo mitico da rimettere in atto grazie all'agire illuminato del principe e metafora del *locus amoenus* costituito dalla corte. Questa intenzione risponde felicemente alla moda letteraria e teatrale del momento, quella della favola pastorale inaugurata da Poliziano e Sannazaro e consacrata da Tasso e Guarini: fra loro si collocano *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*, tradotti e reinventati da Annibal Caro a partire dal romanzo ellenistico di Longo Sofista, che – come l'analisi dei ninfei ha evidenziato – costituisce il racconto 'segreto' svolto nei giardini caprolatti per allietare la corte, dissimulando una nuova, raffinata celebrazione del cardinale.
Per quanto riguarda invece il versante erculeo del mito, l'interpretazione di Caprarola va condotta in parallelo a quella riscontrabile a Villa d'Este, dove Ercole appare non solo come *genius loci* tiburtino ma anche come mentore della impresa demiurgica di Ippolito. Nel territorio dell'Aniene, delle caverne e delle acque sotterranee, il culto era motivato infatti anche dalla peculiarità dell'eroe come "bonificatore di terre incolte e di luoghi paludosi, costruttore di canali, dighe, gallerie e condotti sotterranei, regolatore di fiumi e di corsi d'acqua" (C. Pierattini, 1981). La figura di questo eroe 'idraulico' e bonificatore veniva delineata da Ligorio proprio a partire dal prodigio della creazione del lago di Vico: "tra il monte et silva cimina et il Tevere, egli prestamente prese un gran palo et [...] con facilità quello spiantò con quella mano che lo havea fatto in terra, et dal foro ne uscì il lago chiamato Cimino. Quei della Thessaglia facevano Hercole che con un bidente cultiva la Tempe thessalica, la quale di pantanosa la fece asciutta et fertile in gratia de Greci come dice Diodoro Sicolo. Gli Aetoli lo facevano che rompe il corno ad Acheloo fiume mutato in Tauro, per ciò che di due letti che havea quel fiume lo ridusse in uno letto solo et fece i campi fertili, et perciò Hercole dona il corno del bove ad Amalthea, acciò che lo empi delli frutti degni della mensa degli Dei". Oltre al lago di Vico, Ercole avrebbe creato un lago in Sicilia presso Lentini, e – in una delle sue fatiche canoniche - avrebbe ripulito le stalle di Augia immettendovi un fiume. La bonifica della valle di Tempe sarebbe stata realizzata scavando un canale per far defluire al mare l'acqua del Peneo; e proprio per emulazione di Ercole, aggiungeva Ligorio, "Hadriano edificò un luogho nella sua villa chiamato Tempe". Le stesse "colonne d'Ercole" sarebbero un'opera di macroingegneria idraulica, realizzata dall'eroe scavando un canale tra le montagne per mettere in collegamento il Mediterraneo con l'Atlantico.
A Tivoli, Ercole doveva presentarsi come protettore e compartecipe di grandi lavori antichi: "come trasportatore di rocce ebbe culto dal personale addetto alle cave di travertino, tufo e pozzolana e all'edilizia. Come scavatore di canali, costruttore di dighe e regolatore del corso

dei fiumi fu protettore di quell'esercito di addetti alla ricerca delle acque potabili, alla costruzione degli acquedotti e alla manutenzione degli impianti idrici che ebbero a Tibur e nei dintorni i loro centri direzionali e cantieri" (C. Pierattini, 1981). Insomma, al tempo di Ippolito, Ercole tornava a reincarnarsi come demiurgo tutelare delle nuove imprese tiburtine, e ancora una volta, dopo Villa Adriana, una villa importantissima veniva innalzata nel territorio dove sorgeva il più celebre santuario erculeo d'Italia.
La ricerca di Liserre dimostra che anche a Caprarola poteva essere celebrata criptograficamente una grande operazione idraulica, il parziale prosciugamento del lago di Vico, condotto da Vignola per ordine del Grande Cardinale: l'intervento – su modello di un precedente etrusco-romano – consente al tempo stesso di scongiurare i danni delle esondazioni, ottenere terreni lavorabili che vengono distribuiti alla comunità caprolatta e, infine, mettere a disposizione grandi quantità d'acqua. È emerso come la celebrazione di questa impresa venga declinata in vario modo in tutti e quattro i ninfei: la grotta dei Satiri si configura come mostra d'acqua, la fontana del Pastore celebra i nuovi fiumi creati dal Farnese, il ninfeo di Venere attua l'allegoria geografica incentrata sul lago di Vico e la fontana degli Unicorni celebra – probabilmente – i territori attraversati dall'acqua come a Tivoli il ninfeo del chiostro.

Dall'Arcadia al regno di Venere e di Amore

Il primo *giardino del mito* è l'Età dell'oro, e il poetico luogo della felicità della progenie umana spesso sembra compenetrare lo stesso *mito del giardino*, ritornando più volte come *leitmotiv* dell'idea del giardino in quanto isola felice e fuori del tempo e insieme archetipo dell'utopia. Si può dire anzi che questa età dominata da Crono-Saturno sembra perfino contraddire il senso del Tempo-Crono dominatore. Secondo il racconto di Esiodo, "gli uomini vivevano come Dei, col cuore tranquillo, liberi da fatiche e sventure; non incombeva la miseranda vecchiaia, ma sempre, fiorenti di forza, si rallegravano nei conviti, lungi da tutti i malanni: e morivano come presi dal sonno..." (Esiodo, *Le opere e i giorni*). La vita era un sogno felice e il sonno dell'oblio tramutava la carne in spirito: "Dopo che la terra ebbe nascosto i loro corpi, gli uomini per volere di Zeus divennero spiriti venerabili, e vestiti d'aria si aggiravano su tutta la terra" (*Metamorfosi*, I, vv. 121-25). E al *mito dell'eterna giovinezza* si accompagnava, sempre secondo Ovidio, il mito dell'*eterna primavera*.
E l'idea della Primavera è contigua - in modo concettualmente non dissimile dai grandi quadri di Botticelli per Lorenzo il Magnifico - all'idea del *regno di Venere-Flora*. E si tratta della Venere Celeste assunta da Pirro Ligorio come *anima mundi* nonché anima di Villa d'Este: "i Greci et i Romani per la Natura generante, prendevano la celeste Venere, che flussivamente trapassa in tutte le parti del cielo ne la terra [...] gli effetti di questa Natura, che insieme confluiscono et convergono ad alimentare continuamente la macchina mundiale per generare le spetie de le sue grandi et maravigliose cose degne dell'opere di Dio Onnipotente". La dea si presta perfettamente a indicare un senso di sacralità che tutto pervade, nell'ambito di una visione della Natura e dell'Universo fortemente legata alle teorie del Neoplatonismo: la sua essenza come *Anima Mundi* si presta, così, a essere identificata con l'acqua e i fiumi, che costituiscono l'alimento della natura.
Come Venere è *Anima Mundi*, così i fiumi possono essere visti anche come anima della terra che irrorano: allo stesso modo, come la Natura generante è linfa della gran macchina del mondo, così l'acqua è linfa della gran macchina del giardino e si può dire che le fontane sono i 'frutti' di questa *natura artificialis* che emula l'opera del grande architetto dell'universo.
Come ha evidenziato Liserre, accanto a questi forti lavori simbolici che rendono la dea perfetto nume tutelare per un giardino, a Caprarola il legame con Venere si rafforza di una nota in più, in un certo senso 'storica'. Prosegue, infatti, la celebrazione della dea già attuata negli affreschi di palazzo Farnese a Roma, dove, nella sala dei Fasti Farnesiani, Venere porge le armi al figlio Enea in cui è ritratto Ranuccio il Vecchio, capostipite della famiglia: come chiarisce la raffigurazione dei genitori di Enea nella Galleria dei Carracci e il motto di Virgilio 'genus unde romanum', la dea viene celebrata come ideale progenitrice, in modo da legare fortemente i Farnese alla *gens julia* di Romolo, confermandone la romanità e la predestinazione alla gloria e alle gesta grandiose.
Un punto d'arrivo dell'idea della Venere-Madre è la Grotta Grande del Buontalenti a Boboli. L'intera struttura rimanda al senso della genesi e della generazione, connesso a sua volta col valore etimologico del giardino, luogo generativo per eccellenza: "*hortum* quod in eo omnia

15. *Firenze. Giardino di Boboli, prima sala della grotta Grande.*

oriantur" (Varrone). La successione degli ambienti suggerisce la penetrazione nelle viscere della caverna uterina, della Terra Madre: e lo spazio finale a *uovo* è l'epicentro della fecondazione e della nascita. La profondità della grotta coincide con la profondità submarina (Reggia di Nettuno), e l'elemento femminile della Terra si rafforza con l'elemento femminile dell'Acqua. La Venere del Giambologna appare la chiave di un'atmosfera dominata dal mito di Venere Generante, nella congiunzione tra il calore sensuale dell'amore cosmico (e del ventre materno) e l'umida freddezza del mondo sottomarino. "Tutte le cose" aveva scritto il Bartoli "si generano mediante la calidità, et mediante la humidità. Io havevo preso Venere per essa calidità et Nettuno per la humidità...". Venere, ovvero la Natura Generante, è intesa come intelletto ed amore e poi come fluido che tutto pervade, come nesso attivo tra il Cielo e la Terra dai quali cosmogonicamente discende. "Laonde" chiariva Pirro Ligorio "per questa ammirabile Natura finsero infinite intelligenze, infiniti amori, infiniti spiriti secondo Iamblico, secondo l'openione platonica; perché dalli fonti spirano i fiumi gli fecero anchora la urna della capacità delle acque, et de venti che dal calore et dall'humido spirano".
Come emerso dall'analisi di Liserre, l'Amore, letto in senso neoplatonico, è il motore primo delle vicende messe in scena a Caprarola e il suo ruolo in tal senso è suggellato dalla fontana della sala d'Ercole, luogo di massima concentrazione simbolica ed encomiastica dell'intero palazzo. L'immagine di amore addormentato è iconograficamente debitrice delle ninfe delle acque più volte indagate da Maria Luisa Madonna, perché ne condivide il significato letto nell'ottica neoplatonica. La scelta di derogare alla figura femminile e optare per il fanciullo alato si giustifica, però, con un motivo preciso: l'immagine di Amore viene mutuata dalla favola pastorale di Annibal Caro, dove il dio rende rigoglioso il giardino di Fileta bagnandosi nelle acque che lo irrorano. A Caprarola avviene lo stesso 'miracolo': le acque che scorrono nei giardini, già purificate dagli unicorni Farnesiani, sono anche vivificate da Amore. Sotto l'egida del dio, e della sua energia generante i giardini saranno ricchi e floridi, perfetta metafora della nuova Età dell'oro farnesiana.

Creati da Jacopo Barozzi da Vignola a partire dal 1556, i giardini quadrati di Caprarola sono stati oscurati dalla fama di palazzo Farnese e per questo incredibilmente trascurati dalla storiografia artistica: la loro esplorazione ha costituito una vera e propria scoperta, rivelando opere quasi sconosciute. I risultati presentati in questo volume riaccendono una luce nuova sulle fasi di esecuzione, gli artefici e i complessi significati dei ninfei, la cui lettura è resa particolarmente difficile dallo stato di conservazione molto compromesso: fotografie, rappresentazioni grafiche e ricostruzioni restituiscono un'immagine viva e articolata di queste opere e consentono finalmente di rileggere e reinterpretare con intelligenza critica il complesso organico di architettura e natura che Vignola crea per celebrare il suo grande mecenate Alessandro Farnese. A Caprarola convergono le esperienze romane di villa Madama, villa Giulia e del cortile del Belvedere attraverso il comune denominatore dei modelli classici, rivissuti con estrema vivezza grazie all'apporto di umanisti come Annibal Caro e di tecnici molto abili come Curzio Maccarone e Francesco da Tivoli. Accanto alle forti analogie con i ninfei di villa d'Este a Tivoli, emerge la grande originalità delle realizzazioni di Caprarola, il cui complesso tessuto simbolico si offre come perfetta sintesi della cultura di un'epoca e rende il territorio viterbese assolutamente unico.

Francesca Romana Liserre (Trani 1972), architetto, è dottore di ricerca in Storia dell'Architettura e specialista in Restauro dei Monumenti. Uno dei suoi principali temi di ricerca sono i Giardini Storici in area tosco-laziale, con particolare attenzione alle problematiche conservative di grotte e ninfei. Ha pubblicato su "Palladio", *Il viale delle Cento Fontane di villa d'Este a Tivoli: immagine e ipotesi per il restauro* (2003). Nel volume di Marcello Fagiolo *Vignola. L'architettura dei principi* (2007) ha redatto i saggi su *La realizzazione dei giardini inferiori di palazzo Farnese a Caprarola, La Grotta dei Satiri* e ha curato il *Catalogo delle Opere* dell'architetto bolognese. Oltre che di opere rinascimentali, si occupa di giardini del Novecento, con particolare attenzione alla committenza anglosassone in Toscana e, in particolare, agli interventi di Cecil Ross Pinsent, a partire dalla villa I Tatti a Settignano per Mary e Bernard Berenson (*Giardini anglo-fiorentini. Il Rinascimento all'inglese di Cecil Pinsent*, Firenze 2008). Ha collaborato con l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, è incaricata di ricerca del Centro di Studi per la Cultura e l'Immagine di Roma e svolge attualmente incarichi di collaborazione e docenza presso la Facoltà di Architettura di Roma Valle Giulia.