

La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola

PAOLO COLONA
MARCELLA FIORAVANTI

1. LA QUESTIONE ATTRIBUTIVA di M. Fioravanti

La sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola, e in particolare la volta celeste raffigurata nel soffitto, è stata oggetto di importanti studi di rilevanza internazionale, volti a interpretarne i reconditi caratteri iconologici e ad individuare le diverse maestranze che hanno contribuito a realizzare uno dei cicli pittorici più affascinanti dell'Italia centrale¹.

Ai tentativi di identificare le singole mani degli artisti, ha fatto da supporto il lavoro archivistico: fondamentali contributi sono giunti dalla pubblicazione, già nell'Ottocento, dell'epistolario Farnese, nella porzione che concerne le lettere di Fulvio Orsini, e l'analisi delle carte conservate a Parma e a Roma, che continuano a fornire prezioso materiale².

La decorazione della sala del Mappamondo del palazzo Farnese di Caprarola si colloca tra il novembre del 1573 e il dicembre del 1575. Queste date sono registrate in un documento: il *Libro delle misure della fabbrica di Caprarola*, rinvenuto a Roma da Loren Partridge nell'archivio Camerale³.

Le annotazioni si riferiscono al periodo in cui viene eseguita la preparazione dei muri per stendere gli

affreschi, nelle due fasi dell'arriccio e dell'applicazione della colla⁴.

Prima del ritrovamento del documento da parte dello studioso americano, si riteneva che gli affreschi della sala fossero stati ultimati entro il 1574, e ciò perché tale data compare scritta nei muri perimetrali della sala, ai lati della carta dell'Europa; agli studiosi era infatti passata inosservata una lettera datata 21 luglio 1575, nella quale Fulvio Orsini porge al Cardinale le proprie scuse per non aver potuto inviare prima gli «gli elogi» da apporre sotto le figure dei navigatori⁵.

I pareri divergenti degli storici d'arte non ci permettono di asserire con certezza quale sia stata la modalità di allestimento del cantiere, ovvero se si procedette prima con la pittura del soffitto e successivamente con la messa in opera degli affreschi delle pareti, oppure viceversa. Partridge, forse suffragato dalla lettera dell'estate 1575, sostiene che la decorazione della volta sia precedente alla realizzazione delle grandi carte geografiche, sottolineando che la prassi di cantiere prevedeva di dipingere prima i soffitti e poi le mura perimetrali, ma permangono studiosi che non condividono queste asserzioni⁶.

Non vi è unanime parere nello

stabilire l'ordine di successione degli affreschi, non vi è accordo sugli artisti che vi lavorarono. Riepiloghiamo prima i contributi della critica d'arte, poi la dibattuta documentazione d'archivio.

Le *Vite* del Vasari sono pubblicate nel 1568, in data anteriore ai dipinti in oggetto, e non possono quindi fornirci aiuto nell'identificazione delle maestranze; ci soccorre il biografo romano Giovanni Baglione: egli ricorda, quali artefici nel palazzo di Caprarola, Giovanni De' Vecchi e Raffaello Motta, ma non specifica in quale porzione della fabbrica essi abbiano lavorato. Nelle pagine dedicate a Raffaellino da Reggio il critico annota «...fece alcune cose bellissime. E tra le altre imitò alcuni satiri in certi canti di una sala intorno ad alcune cartelle»: questa informazione ha orientato gli studiosi ad escludere il pittore emiliano dalla decorazione della volta, ma la sicura paternità dei satiri ha aperto la possibilità di effettuare molteplici confronti stilistici.

Già Hermann Voss, nel 1920, ampliando la portata del contributo di Raffaellino Motta nel complesso farnesiano, gli aveva attribuito le storie mitologiche dei lati corti delle pareti⁷, ma non si era pronunciato riguardo l'autore del soffitto, analogamente agli studi successivi della

1 Gli studi più recenti sulla sala della Cosmografia compaiono in riviste quali «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», «Art Bulletin» e «Renaissance Quarterly», tutte in lingua inglese e consultabili in rete. Tra la bibliografia più recente è da citare anche l'ormai celebre volume di Claire Robertson, *Il 'gran cardinale'. Alessandro Farnese Patron of the Arts*.
2 In particolare i documenti che hanno dato origine alla diatriba tra gli studiosi sono quattro lettere di Fulvio Orsini al Cardinale Farnese: la prima è datata 4 marzo 1573; la seconda è del 6 settembre 1573; la terza è di contenuto analogo alla precedente e porta la data del 7 settembre 1573 (alcune pubblicazioni ritengono che la data della lettera

sia 2 settembre); l'ultima è del 15 ottobre 1573. Un recente e approfondito studio delle carte farnesiane è stato condotto da Loren Partridge.

3 Partridge riporta in una dettagliata appendice documentaria l'estratto dal *Libro delle misure della fabbrica del palazzo del III.mo e R.mo Farnese a Caprarola* conservato presso l'Archivio di Stato di Roma. Vedi Partridge 1995, appendix 2, n. 5.

4 *Ibidem*. Riguardo l'utilizzo della colla per la tecnica dell'affresco, un'utile puntualizzazione mi è stata fornita dalla professoressa Simona Rinaldi dell'Università della Tuscia di Viterbo: nei cantieri del secondo '500, diversamente da quelli del '400 e del primo '500, poiché si dovevano coprire

superfici molto estese in poco tempo, la tecnica non era propriamente ad affresco ma, generalmente, alla calce. La colla serviva per bagnare il muro e renderlo al tempo stesso umido ma impermeabile, per poi applicarvi la calce per l'arriccio steso su tutta la porzione di muro da dipingere. L'intonaco da applicare su tale arriccio poteva essere diviso in giornate, ma in genere si trattava di giornate di dimensioni molto estese, per arrivare in fretta a completare il lavoro, sfruttando anche l'umidità sottostante che veniva richiamata in superficie comprimendo l'intonaco. Alla fine si otteneva un affresco o un mezzo fresco che oggi stentiamo a definire esattamente.

5 *Idem*, appendix 1, n. 5.

6 Gérard Labrot, ad esempio, indicando come data di esecuzione l'anno 1574, scrive: «Décorations de la Salle de la Mappemonde. Sans doute commencées par la mise en place des cartes géographiques».

7 VOSS 1920, p. 555.

Collobi (1938) e di Brugnoli (1961)⁸; il Labrot ipotizza invece che l'anonimo autore del *plafond* abbia realizzato anche le divinità marine e il ritratto di Cristoforo Colombo, nella medesima sala⁹.

Renato Roli, in un contributo del 1965, esclude Giovanni De' Vecchi e analizza lo stile dell'ignoto artista, ipotizzando che possedga caratteristiche simili a Raffaellino: come il Motta, anche questo pittore sembrerebbe vicino a Lelio Orsi, e come suo allievo avrebbe acquisito dimestichezza con le figurazioni araldiche e simboliche; continua poi il Roli: «l'idea felicissima ché forse la causa di tanto sconcerto della critica, è di aver campito le figure dello Zodiaco sul fondale di blu oltremare, un'idea da pittore gotico, sciogliendole dai concatenati fregi continui di Lelio»¹⁰.

Come Raffaellino da Reggio, anche questo artista sembrerebbe di formazione parmense: ne costituiscono una spia il modulo allungato delle figure, quasi alla Bertoja, «l'eleganza delle forme sdutte - come nel centauro e nel biscione - e addirittura qualche puntuale richiamo ad altre parti della decorazione, come il tipo dei cani da confrontare con quelli dello scomparto con Orione punto dallo scorpione»¹¹.

Occorre, a questo punto, soffermarsi, sull'altra personalità citata dal Baglione: Giovanni De' Vecchi.

Il Baumgart, nel 1935, gli attribuiva tutte le figure della sala, vedendo in Raffaellino da Reggio un semplice collaboratore senza rilievo.

Infatti è incontrovertibile che in un primo momento il Motta ebbe un ruolo subalterno: dal Baglione apprendiamo che fu De' Vecchi a condurre Raffaellino al cardinale Alessandro Farnese; ma dallo stesso biografo romano veniamo a sapere che ben presto il pittore toscano, geloso degli elogi ricevuti dal compagno nel cantiere di Caprarola, si adoperò perché il collega ritornasse sollecitamente a Roma.

Recentemente questa vecchia attribuzione è ritornata in auge, sostenuta dall'autorità di Loren Partridge: tutte le figure, comprese quelle della mappa celeste, sono state eseguite dal De' Vecchi o da un allievo sotto la sua direzione¹².

L'attribuzione della volta celeste a Giovanni De' Vecchi è suffragata da un'altra importante fonte: il poemetto encomiastico celebrativo Caprarola di Ameto Orti¹³.

È una raccolta di poesie latine composta intorno agli anni 1585-

1589, un documento quasi coevo alla decorazione del palazzo e quindi di eccezionale rilevanza.

L'autore dell'opera, data alle stampe da Fritz Baumgart nel 1935, è stato identificato da Jacob Hess con il dotto umanista Aurelio Orsi¹⁴, segretario del Cardinale Farnese e fratello di Prospero Orsi¹⁵. Il poemetto cita solo quattro artisti come artefici della fabbrica del palazzo di Caprarola: Taddeo Zuccari, Federico Zuccari, Bertoja, Giovanni De' Vecchi¹⁶.

La tesi più accreditata è che queste personalità siano i responsabili dei cantieri, e siano da considerarsi quali aiutanti tutti gli altri artisti menzionati dalle fonti documentarie.

Ma la disputa attributiva è ben lontana dal trovare soluzione: lo studio delle carte d'archivio ha reso più complessa la ricostruzione, e tende a far escludere proprio la paternità di De' Vecchi, che vacilla al vaglio di una acuta deduzione di Italo Faldi.

Il materiale su cui ancora oggi si dibatte, come già accennato, è pubblicato da oltre un secolo: sono *Le lettere di Fulvio Orsini ai Farnese*, raccolte in un'edizione del 1879¹⁷.

Dalla prima, datata 4 marzo 1573, apprendiamo che Orazio

8 Cfr. FALDI 1981, p. 39, n. 79.

9 LABROT 1970, p. 139.

10 ROLI 1965, p. 50.

11 *Idibem*. L'idea di un pittore emiliano della stretta cerchia di Lelio Orsi è ripresa in Portoghesi 1996, p. 78.

12 PARTRIDGE 1995: «The attribution given by Ameto Orti in his poem "La Caprarola" of about 1585 - 89 and by Giovanni Baglione in his Lives of 1642, supported to my eye by style, indicate that all of the figures, including those in the sky map, were executed by, or under the direction of Giovanni De' Vecchi (ca. 1537-1615)».

13 Vedi appendice n. 2.

14 Jacob Hess, nell'appendice 1 al suo articolo del 1966, p. 27, rileggendo le *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini («... [Prospero Orsi] ebbe un fratello segretario dell'illustrissimo Farnese ... fu un gentilissimo poeta tanto latino quanto volgare»), fu il primo ad azzardare l'ipotesi che Ameto Orti potesse essere Aurelio Orsi. Questi avrebbe scelto il suo pseudonimo secondo le regole della «consonanza e associazione di idee»: «Ameto» è un nome di ascendenza boccaccesca, e gli «orti» sono da intendersi con Caprarola. Il dotto umanista Aurelio Orsi compare anche nei ritratti de *La Galleria* di Giovanni Battista Marino, con

un elogio alla scrittura, eternatrice e superiore alle arti plastiche perché altrettanto potente del metallo e del marmo.

15 Prospero Orsi, specializzato in grottesche, è chiamato dal Baglione «Prosperino delle grottesche»; poiché era stato collaboratore del Cesari, Baglione, malevolmente, lo definisce «turcimanno del Caravaggio», in pratica, suo agente pubblicitario (cfr. Maurizio Marini, *Michelangelo da Caravaggio in Sicilia*, nel catalogo alla mostra «Sulle orme di Caravaggio», palazzo Ziino, 4 marzo - 20 maggio 2001).

16 Taddeo Zuccari lavora a Caprarola fino all'anno della morte, il 1566; subentra

quindi il fratello Federico, impegnato contemporaneamente nella fabbrica di Villa d'Este; la costante assenza di Federico nel cantiere di Caprarola determinerà, nel 1569, la rottura con il Cardinale e il successivo invito di un pittore parmense: Jacopo Zanguidi detto Bertoja, che lavorerà al palazzo fino al 1572. Le ultime stanze, 1572-1575, testimoniano invece la presenza di Giovanni De' Vecchi.

17 Non vengono qui riportate perché citate e parzialmente trascritte in ogni pubblicazione concernente Caprarola; in appendice all'articolo di Partridge sono pubblicate integralmente.

Trigini de' Marii¹⁸, amico dell'Orsini, perito conoscitore della cosmografia e dotato della necessaria esperienza di cantiere, si fa promotore del programma iconografico della sala; egli, oltre ad essere specialista di antichità romana, possiede un codice manoscritto dell'antico astronomo Igino¹⁹, corredato di preziose miniature che illustrano le raffigurazioni mitologiche delle costellazioni, e che potrebbe essere utilizzato quale modello.

La lettera contiene anche ulteriori indicazioni: il de' Marii offre i propri servizi per eseguire i cartoni delle figure e suggerisce, quale esecutore materiale, il nome di Giovanni Antonio Vanosino da Varese, colui che, sotto papa Pio IV, aveva affrescato la cosmografia nella terza loggia vaticana.

Dalla lettera del 6 settembre 1573, veniamo a sapere che non è stato ancora intrapreso alcun lavoro: vengono approntati alcuni disegni e qualche tavola, ma i cartoni non sono stati ancora predisposti; Vanosino e de' Marii, infatti, sono in attesa di essere condotti a Caprarola per esaminare gli spazi in cui inserire le raffigurazioni.

La parte seguente della preziosa corrispondenza si fa più interessante: l'Orsini riferisce di aver ricevuto dal Cardinale l'incarico di reperire in Roma un altro artista per condurre a termine gli affreschi del palazzo di Caprarola, e manifesta al prelado che, pur essendosi prodigato per adempiere

al compito affidatogli, è riuscito a rintracciare solo tre o quattro pittori disposti a recarsi nel borgo caprolato. L'Orsini non registra i nomi degli artisti: ne darà conto direttamente al Cardinale in Caprarola, poiché «sabato o domenica» raggiungerà il ducato Farnese.

Quest'ultimo elemento compare nella lettera del 7 settembre 1573, di contenuto analogo alla precedente ma più ricca di particolari; in essa si fa nuovamente riferimento al Vanosino: Fulvio Orsini chiede se debba condurre a Caprarola «quel Giovanni Antonio che dipinse la cosmografia nella loggia di palazzo a tempo di Pio IV, e col quale s'è già convenuto che si debbia fare quella della sala nuova di Caprarola».

L'attenta lettura di questa corrispondenza permette di dedurre che, se in marzo si faceva riferimento ad una sola personalità che avrebbe dovuto eseguire sia la cosmografia, ovvero le carte geografiche come nella galleria di Pio IV²⁰, sia i «segni celesti», dal settembre si allude a più maestranze: Vanosino e altri pittori, di cui non si menzionano i nomi.

La successiva lettera dell'Orsini, datata 15 ottobre 1573, è ancora più esplicita: sta per giungere a Caprarola «il pittore che Ella risolve ultimamente» e che dovrà fare «quella parte che s'aspetta alle figure».

Quindi il Vanosino realizzerà le carte geografiche, e un altro artista si occuperà del resto: mappa celeste compresa. Gli storici dell'arte, pur

dibattendo animatamente, non hanno trovato accordo nell'individuazione del pittore. Italo Faldi, già nel 1951, faceva notare che l'ignoto frescante non poteva essere Giovanni De' Vecchi: questi, ben noto al Gran Cardinale, sarebbe stato esplicitamente menzionato nell'ultima lettera di Fulvio Orsini, e non avrebbe ricevuto il generico epiteto di «pittore ch'ella risolve ultimamente in Caprarola»²¹.

Qualche altro indizio possiamo reperirlo nella stessa lettera, solo qualche riga dopo: il pittore era legato all'ambiente del cardinale Giovanni Francesco Gambara, e l'arrivo presso i Farnese era stato ritardato proprio a causa della necessità di attendere l'ordine del mecenate di Villa Lante.

La cosa non deve stupire: non infrequenti erano i passaggi di artisti da un cantiere all'altro²², ed inoltre l'ecclesiastico bresciano era imparentato con il Gran Cardinale, e vi era in stretto contatto²³.

Torniamo al punto: un ignoto artista per le figure, il Vanosino per la cosmografia. Autorevoli storici dell'arte condividono queste premesse, ma deducono conseguenze diverse rispetto a quanto esposto sopra.

Se si volesse intendere il termine *Cosmografia* nel suo significato etimologico, di 'descrizione dell'universo', si potrebbe credere che con tale vocabolo l'Orsini intendesse sia le mappe terrestri delle pareti che quella celeste del soffitto²⁴; le *figure*

18 Oratio Trigini De' Marii è citato nei Commenti di Egnazio Danti a *Le due regole della prospettiva pratica* del Vignola, principale responsabile della fabbrica di palazzo Farnese. Matematico e astronomo, per realizzare le prospettive aveva inventato uno strumento detto 'sportello', descritto e riprodotto in Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, parte prima, XVIII, Parma 1824.

19 Gaius Iulius Hyginus, omonimo del celebre grammatico dell'età augustea, è il mitografo autore di due raccolte: *De astronomia o Astronomica*, in 4 libri, in cui sono raccolte le leggende mitologiche legate agli astri; le *Fabulae*, in cui raccoglie le narrazioni del mito greco.

20 Sotto papa Pio IV (1559-1565) erano stati eseguiti gli affreschi della cosiddetta *Loggia della Cosmografia*, con le mappe del mondo allora conosciuto; è situata al terzo piano, al di sopra della *Loggia di Raffaello*. Sotto Gregorio XIII (1572-1585) viene eseguita la decorazione della *Galleria delle carte*

geografiche, al secondo piano dei palazzi Vaticani, sul lato occidentale del cortile del Belvedere.

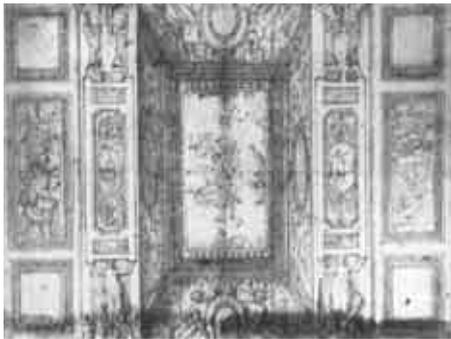
21 Italo Faldi nel 1962 e ancora nel 1981 scrive: «Non sappiamo chi possa essere il pittore della "parte che s'aspetta alle figure", se Raffaellino da Reggio o altro artista (...); non comunque Giovanni De' Vecchi del quale, per essere creatura di Casa Farnese e quindi ben noto al Cardinale Alessandro, si sarebbe nella lettera fatto il nome».

22 La menzione del Gambara non permette di fare inequivocabile riferimento ad alcuna personalità, poiché a tutt'oggi è molto discussa la paternità delle decorazioni della villa Lante di Bagnaia; il Baglione cita solo Antonio Tempesta, che lavorerà a Caprarola non prima degli anni 1581-1582. Studi attribuzionistici sulla palazzina Gambara sono stati condotti da Maria Vittoria Brugnoli. Le carte dell'archivio comunale di Viterbo hanno permesso di individuare un artista che passa da Bagnaia a Viterbo: Baldassarre Croce. Cfr. CAROSI 1988, doc. XII. Sul

pittore bolognese vedi anche STEINEMANN 1995.

23 I rapporti tra il Gambara e il cardinale Farnese sono anche trattati in QUINLAN-MCGRATH 1997, che scrive: «Cardinal Gambara was both a relative and a close personal friend of Cardinal Alessandro. He borrowed artists from Cardinal Farnese at the time of our vault's decoration, and experts on Gambara's villa believe Cardinal Alessandro also shared iconographic ideas with his neighbor. Both the *Cosmografia* at Caprarola and Bagnaia's entrance loggia have astrological themes in their frescoes. Gambara paid homage to his famous friends in his own entrance loggia by having his friends' estates frescoed on the walls, with frescoes above them referring to the owner of each of the pictured lands. Bagnaia's two central frescoes display the estate of Caprarola, and these are decorated with Alessandro's imprese and his cardinal's hat above the Farnese shield». In riferimento alla menzione del

Gambara nella citata lettera del 15 ottobre 1573 («Con questa invio a V. S. Ill.ma il pittore ch'ella risolve ultimamente in Caprarola che dovesse fare la sale della *Cosmografia*, cioè quella parte che s'aspetta alle figure, non havendolo inviato prima, per aspettarne l'ordine, che mi porto poi hiersera il Gambara») Quinlan-McGrath lega il nome del Gambara ai calcoli astrologici che regolavano le occupazioni giornaliere dei conoscitori del cielo: «For those who were the most devoted to astrology, even the making of astrological images had to be carefully timed. It is possible that the cardinal had previously 'elected' the time to begin the painting. Actions were astrologically selected for their initiation point according to the doctrine of 'elections'. The astrologer counseled when to set out on a trip, when to start a building, when to put on new clothes, even when to have one's hair or nails cut. [...] It appears also that the message to dispatch the artist was entrusted to an important courier, il Gambara».



Federico Zuccari (attribuito), Disegno preparatorio per la Sala del Mappamondo, Milano, Castello Sforzesco, aut. BiASA.

La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola

a cui si allude sarebbero allora da identificare con le storie mitologiche, le allegorie dei segni zodiacali, i ritratti degli astronomi e dei navigatori. Jacob Hess, in un articolo del 1967, pur non fornendo dettagliate motivazioni e senza condurre uno studio attributivo, assegna la mappa celeste di Caprarola al Vanosino⁵.

Lo studioso tedesco, in nota, cita l'Almagià, ma va ben oltre le sue osservazioni. Questi, in un articolo del 1956, gli aveva offerto un appiglio, poiché aveva sostenuto che Orazio Trigini de' Marii («l'amico mio» di cui parla Fulvio Orsini nella lettera del marzo) avesse ideato il programma generale della decorazione della sala del Mappamondo, ed avesse altresì curato la rappresentazione del cielo stellato nel soffitto. Roberto Almagià, tuttavia, non si spinge ad affermare che il Vanosino, guidato dal de' Marii, possa aver realizzato, oltre le carte geografiche, anche la mappa celeste.

Per Hess Giovanni da Varese è un semplice esecutore: al tempo degli affreschi della Loggia della Cosmografia di Pio IV, si sarebbe servito di disegni elaborati da geografi professionisti, limitandosi a riportare su muro quanto predisposto da altri; giovane pittore, non poteva proprio essere in possesso delle

complesse conoscenze scientifiche richieste per l'ideazione di un tale soggetto. Il medesimo procedimento sarebbe stato seguito a Caprarola: i geografi gli avrebbero ancora fornito le carte, gli astronomi la mappa delle costellazioni con l'oroscopo del Cardinale, e tutto avrebbe avuto la supervisione di Orazio de' Marii. L'esecutore del soffitto della sala del Mappamondo di Caprarola sarebbe quindi Vanosino²⁵.

In effetti nel catalogo di Giovanni Antonio da Varese è ascrivibile indubitabilmente una mappa celeste: è quella del palazzo Vaticano, nella sala Bologna²⁶. La commissione è del papa Boncompagni, eletto nel maggio del 1572, che fece costruire il cosiddetto 'palazzo di Gregorio XIII': al terzo piano, nella sala che è anche detta 'dei Brevi', volle rendere omaggio alla sua città natale con immagini di Bologna.

Nella volta fece affrescare una complessa veduta architettonica in prospettiva, con i ritratti di dieci astronomi e nel mezzo una completa mappa del cielo, straordinariamente somigliante a quella di Caprarola.

La vicina datazione delle due carte astrali, la simile decorazione con carte geografiche nelle pareti e le evidenti analogie hanno indotto gli studiosi a stabilire interessanti

confronti.

Si tramanda che il Pontefice, in visita alla residenza Farnese nel 1578, abbia tanto apprezzato la mappa astrale da chiedere a Giovanni Antonio da Varese, l'esecutore delle carte geografiche della sala del Mappamondo, di replicarla all'interno del palazzo Apostolico.

L'indicazione è tanto suggestiva quanto poco congruente con la datazione solitamente accreditata per la sala Bologna: nel pavimento è visibile l'iscrizione 'Gregorius XIII ... A° Iubilaei 1575', e ciò fa supporre che entro questa data i lavori dovessero essere conclusi²⁷.

È di nuovo Hess a fornire una spiegazione divergente dal sentire comune: poiché i lavori nella sala dei Brevi, conclusa nel 1575, incominciarono un paio d'anni prima con la messa in opera del soffitto, gli affreschi del Vaticano precedono quelli di Caprarola, e si può dunque concludere che il cardinale Farnese chiamò nel proprio palazzo il Vanosino per dipingere una mappa celeste come quella che lo stesso aveva affrescato nella sala Bologna²⁸. La ricostruzione è suggestiva e controversa, ma ha il pregio di rispecchiare la modalità delle committenze pittoriche del periodo: il centro dirama i modelli in periferia, quindi Roma fornisce

24 Contro questa interpretazione vi è un dato: l'Orsini, alludendo al Vanosino, dice «quello che fece la cosmografia di Palazzo», e negli affreschi della loggia di Pio IV compaiono solo le terre allora conosciute, non mappe astrali. Altra espressione che occorrerebbe vagliare è nella lettera del 7 settembre, dove si dice che Giovanni da Varese «porterebbe seco avvolta una tela alta 13 palmi, dove egli ha fatto un nuovo universale, che molto piacerebbe a V. S.».

25 HESS 1967, p. 406. Si rifanno a Hess: WARNER 1971, p. 337; MORI 1987, p. 58; FIORANI 2004, p. 180.

26 Questo ambiente, situato all'interno del palazzo Apostolico, in un'area oggi

interdetta all'accesso dei visitatori, fino ai primi del Novecento è stata fruibile al grande pubblico, perché utilizzata come pinacoteca. Eseguitono la decorazione Lorenzo Sabbatini e Ottaviano Mascherino; l'intervento di Giovanni e Cherubino Alberti è discusso. Sulla sala Bologna vedi PASTOR IX 1955, p. 836 e p. 917; REDIG DE CAMPOS 1967, pp. 169-174; FIORANI 2004, pp. 179-187.

27 PASTOR IX 1955, p. 836.

28 HESS 1967, p. 408. Come già detto in precedenza a proposito della sala del Mappamondo, la prassi di cantiere prevedeva che la decorazione murale

procedesse dall'alto verso il basso, per economia di cantiere: non si escludono però casi in cui questo non avvenga. Tra l'altro, se gli affreschi del soffitto fossero stati eseguiti dopo la visita del Papa a Caprarola, ovvero dopo il 1578, il Sabbatini non sarebbe potuto intervenire, perché muore nel luglio del 1576.

l'esempio replicato poi in provincia²⁹.

Sostenere l'ipotesi di Hess è però azzardato³⁰: le differenze stilistiche tra i due cieli sono evidenti, e anche chi non si arrischia a contraddire l'autorità dello studioso tedesco, è costretto a constatare che il Vanosino «gretly altered his style from one celestial picture to another»³¹.

Restiamo dell'idea che i cieli del palazzo Farnese e del Vaticano siano realizzati da maestranze diverse: lo stile è dissimile, indice di due personalità che hanno tradotto le figurazioni con un proprio linguaggio e, verosimilmente, senza far riferimento al medesimo modello³².

La questione attributiva del soffitto della sala del Mappamondo rimane aperta: confidiamo nelle carte farnesiane, affinché forniscano i nomi di altre maestranze, e nel rinvenimento di documenti grafici³³; i restauri inopportuni dei secoli passati potrebbero infatti rendere difficoltosa la corretta identificazione delle mani.

2. IL CONTENUTO ASTRONOMICO NEL CIELO DELLA SALA DEL MAPPAMONDO

di P. Colona

La splendida volta della Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese a Caprarola non è una semplice passerella dei personaggi mitologici

raffigurati nelle costellazioni, ma, concordemente con il marcato carattere scientifico e tecnico delle altre opere presenti nella sala, ottempera anche ad esigenze di rigore e realismo nella rappresentazione del cielo. Mentre alle pareti vengono riportate magistralmente le più recenti conoscenze del globo terrestre attraverso un'opera cartografica ammirevole, al soffitto è naturalmente riservato il compito di svolgere la medesima funzione nei riguardi della sfera celeste.

2.1. Gli occhi al Cielo

Alzando lo sguardo al soffitto della Sala del Mappamondo, si incontra un cielo blu punteggiato di stelle e popolato da innumerevoli figure: le costellazioni. L'affresco risale ai primi anni 70 del XVI secolo e riproduce tutto il cielo con 50 costellazioni. Oggi le costellazioni, che sono un'invenzione umana e non corpi fisici, ammontano a 88 in quanto gli astronomi dei secoli successivi ne hanno create anche in quella parte di Emisfero Australe che era invisibile agli Antichi³⁴.

Nell'affresco si notano anche alcune linee: sono la proiezione dei cerchi fondamentali della sfera celeste: Equatore³⁵, Eclittica³⁶, Tropici³⁷ e Coluri³⁸. Queste linee sono indicazioni fondamentali per orientarsi nel cielo dipinto, trovare la posizione

degli astri rappresentati e comprendere il metodo utilizzato per riportare la sfera celeste sulla superficie piana del soffitto.

2.2. La proiezione cartografica

Un grave problema con cui si deve misurare un cartografo è quello della *proiezione*, ovvero della trasposizione della superficie sferica sul piano minimizzando le inevitabili deformazioni. Tale problema, noto fin dall'antichità, divenne ancor più stringente nel Rinascimento in seguito alle grandi scoperte geografiche. Infatti le deformazioni sono trascurabili per piccole porzioni della sfera ma diventano sempre più importanti con l'aumentare dell'area geografica da rappresentare, effetto inevitabile della scoperta di nuovi continenti.

Nella volta di Caprarola, al di là dell'affollamento delle figure mitiche di ciascuna costellazione, richiama l'attenzione il semplice ma efficace sistema di riferimento astronomico marcato con linee dorate.

Tre rette parallele solcano nel senso della lunghezza il soffitto: sono l'*Equatore* (centrale) e i *Tropici*. Sovrapposta a queste linee si nota facilmente la sinusoide dell'*Eclittica*. Taglia a metà l'Equatore (e l'intero affresco) un'altra linea retta, perpendicolare a tutte le precedenti, che rappresenta il

29 Ringrazio la professoressa Simona Rinaldi dell'Università della Tuscia di Viterbo per avermi suggerito questa considerazione.

30 Tra l'altro andrebbero a sgritolarsi tutta una serie di studi iconologici che analizzano le differenze tra i due soffitti, e che partono dal presupposto che il prototipo sia Caprarola, modello per Roma; che la sala Bologna sia una realizzazione successiva è anche la premessa necessaria per l'interessante articolo di Francesca Fiorani, che capovolge l'idea diffusa della 'mancanza di originalità' del papa Boncompagni, e legge tutta l'ideazione degli affreschi della sala Bologna come 'un'ironica risposta' del Pontefice al cardinale; l'attrazione dei Pontefici della seconda metà del XVI secolo per le carte geografiche è qui messa in rapporto con la rivalutazione delle scienze applicate e con la fondamentale figura del vescovo di Bologna Gabriele Paleotti.

31 WARNER 1971, p. 337. Qualsiasi studio attributivo sulla sala Bologna dovrà tener conto dei restauri subiti: HESS 1967, p. 409, ricorda un «disastrous restoration directed by

Vincenzo Camuccini» potrebbe essere quello predisposto dopo la relazione sullo stato degli affreschi del 1811, riportata in appendice..

32 L'articolo di WARNER 1971, p. 337, compie un'attenta disamina nell'individuare i modelli a cui si ispirò il Vanosino: né Dürer, né Mercatore, ma il globo celeste di Franciscus Demongenet (la nota 4, p. 337, rimanda a un articolo di M.G. Marcel, *François de Mongenet. Geographe Franc-Comtois*, in «Bulletin de Geographie historique et descriptive», 1889, pp. 31-39). Se la xilografia di Dürer raffigurava infatti le 48 costellazioni di Tolomeo, e quella di Mercatore ne riproduceva 50, al Vaticano ne sono rappresentate 49 (le 48 di Dürer con l'aggiunta di Antinoo), come in Demongenet. Hess 1967, p. 406 e illustrazioni 52d-g-h, ritiene invece che il precedente di Dürer sia stato emulato dal Vanosino: ne trova conferma ponendo un confronto tra l'Erichthonius di Dürer (altro nome per la costellazione dell'Auriga) e quello dei cieli affrescati; egli tuttavia, erroneamente, sia nella sala romana e che in quella di Caprarola, confronta

l'Erichthonius di Dürer non con l'Auriga, ma con un'altra costellazione, quella di Antinoo. Per un approfondimento su questo argomento cfr. par. 2.5 del presente articolo.

33 Recentemente un importante disegno rintracciato da Loren Partridge nel gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco, e attribuito a Federico Zuccari, ha permesso allo studioso di fare ipotesi sull'idea preliminare per gli affreschi del soffitto della sala del mappamondo: Federico Zuccari, intorno agli anni 1568-1569, avrebbe realizzato un primo abbozzo per la volta e successivamente un altro artista, Giovanni De' Vecchi nell'ipotesi di Partridge, avrebbe ripreso tale intuizione, ma ne avrebbe poi modificato gli esiti. Cfr. PARTRIDGE 1995.

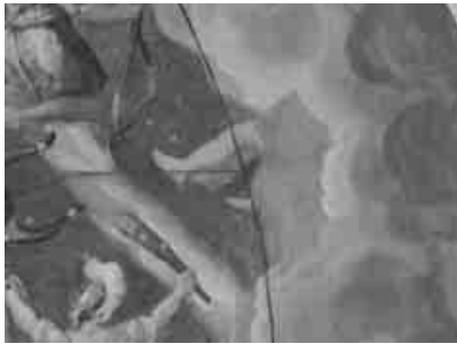
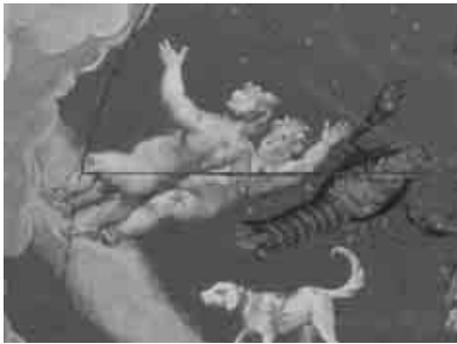
34 Il numero è aumentato anche per lo smembramento della enorme costellazione della Nave di Argo, divisa in Vela, Carena, Poppa e Bussola, e del Serpente, diviso in Serpente Testa e Serpente Coda.

35 Cerchio massimo della sfera celeste equidistante dai Poli

36 È il percorso del Sole tra le stelle nel suo moto annuale

37 Sono paralleli celesti tangenti all'Eclittica nei punti in cui si discosta di più dall'Equatore (solstizi): il Tropico boreale prende il nome dalla costellazione del Cancro, quello australe dal Capricorno, costellazioni in cui fino a circa 2000 anni fa si trovava il Sole rispettivamente al solstizio estivo (21 giugno) ed invernale (21 o 22 dicembre).

38 Similmente al reticolo geografico, anche la sfera celeste ha i meridiani: cerchi massimi passanti per i poli e perpendicolari all'Equatore. I meridiani che attraversano le intersezioni tra Equatore ed Eclittica (gli equinozi) formano il Coluro equinoziale. Il cerchio massimo perpendicolare al Coluro equinoziale è il Coluro solstiziale, formato dai meridiani passanti per i due solstizi. I Coluri dividono la sfera in quattro spicchi identici.



La costellazione dei Gemelli è l'unica che viene (parzialmente) raffigurata due volte nell'affresco.

Schema complessivo dei riferimenti astronomici riportati nell'affresco, con i nomi delle parti più importanti. All'interno del cerchio del Coluro equinoziale prevale la proiezione stereografica, mentre quella cilindrica è preferita nella fascia compresa tra i Tropici.

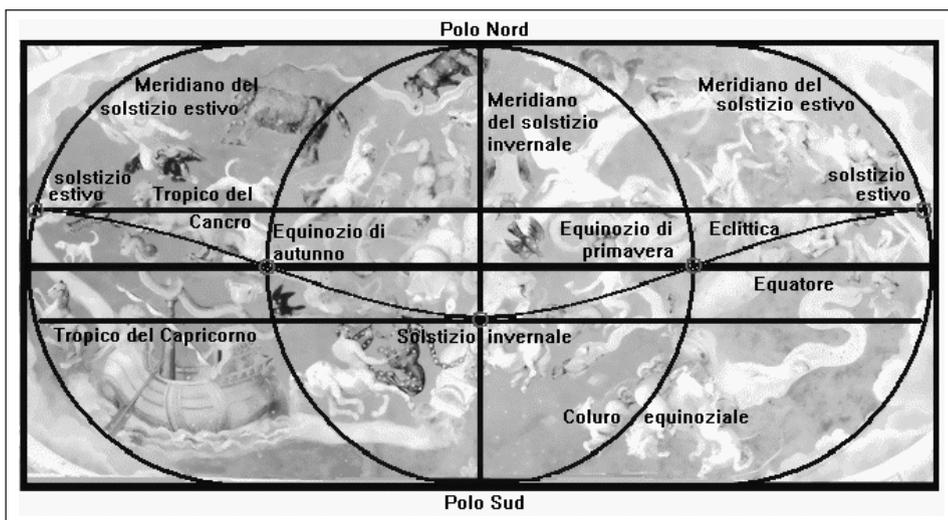
La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola

meridiano celeste passante per il solstizio invernale. Questo meridiano termina nei poli, posti a metà dei lati lunghi del soffitto.

Queste linee apparirebbero esattamente così nel caso in cui il cartografo avesse utilizzato una *proiezione cilindrica*³⁹.

Non si accordano invece con tale proiezione le altre due linee celesti riportate nell'affresco, ovvero il *Coluro equinoziale* e il *meridiano passante per il solstizio estivo*.

Il primo è rappresentato come un cerchio perfetto, tangente ai bordi dell'affresco in corrispondenza dei poli e centrato sull'incrocio tra Equatore e meridiano passante per il solstizio d'inverno; il secondo è rappresentato due volte, nei bordi estremi dell'affresco, curvati a semicerchio. Il coluro apparirebbe così se fosse stata adottata una *proiezione stereografica*⁴⁰ centrata sull'intersezione tra Equatore e meridiano del solstizio invernale mentre non esistono proiezioni per far apparire in quel modo l'altro meridiano rappresentato. L'uso simultaneo di due proiezioni differenti (quella stereografica all'interno del cerchio del coluro equinoziale, e la cilindrica nell'area compresa tra i tropici, per tutta la lunghezza dell'affresco) è utile a mantenere un aspetto "naturale" delle costellazioni su tutta l'area dell'affresco, ma non ottempera, almeno in alcune parti dell'opera, al rigore scientifico. Se questa scelta non crea infatti problemi al centro dell'affresco, dove le due versioni tendono ad essere identiche, genera però un forte



conflitto ai poli: la proiezione cilindrica li trasformerebbe nei lati lunghi del dipinto, mentre quella stereografica li ridurrebbe a punti posti a metà dei lati lunghi. Nel primo caso si avrebbe, ad esempio, un'Orsa Minore gigantesca, grande quanto l'intero lato lungo della sala, eventualità sicuramente non proponibile per un'esecuzione artistica della figura; nel secondo caso, invece, l'Orsa Minore sarebbe risultata circa la metà delle sue dimensioni attuali.

L'ambiguità viene risolta sul lato artistico realizzando le costellazioni circumpolari di dimensioni congrue con quelle delle altre costellazioni, ma distribuendole in maniera più rarefatta. Non viene risolta però dal punto di vista scientifico poiché si possono comunque considerare Poli Celesti sia i punti in cui convergono coluro e meridiano del solstizio invernale (secondo la proiezione

stereografica) sia i lati lunghi dell'affresco (secondo la proiezione cilindrica). Attribuendo questa indeterminazione all'impossibilità di porvi rimedio piuttosto che ad una intenzione, e concordemente con la distribuzione delle costellazioni (in special modo dell'Orsa Minore, nella cui coda splende la Stella Polare), d'ora in poi ci riferiremo, con la parola Polo, a ciascuna delle intersezioni del meridiano passante per il solstizio invernale con i lati lunghi dell'affresco.

Nelle parti marginali della rappresentazione, dove qualsiasi proiezione soffrirebbe le massime deformazioni, vige un ibrido che curva il coluro estivo in due semicerchi, che la proiezione cilindrica vorrebbe segmenti di retta. Con questo compromesso si riesce a minimizzare, sia pure in maniera arbitraria, le deformazioni.

Del resto, come abbiamo già

39 Nelle proiezioni cilindriche i punti della superficie della sfera si proiettano su un cilindro tangente all'Equatore, e la superficie laterale del cilindro viene

poi srotolata sul piano della rappresentazione. La proiezione può essere radiale dal centro della sfera (proiezione cilindrica di Mercatore) o ortogonale

dall'asse del cilindro (proiezione cilindrica di Lambert).

40 La proiezione stereografica è un tipo di proiezione con raggi paralleli

provenienti dall'infinito e ortogonali al piano di proiezione, che si trova tangente alla sfera in un punto qualsiasi.

Fetonte sbalzato dal Carro del sole, precipita nel fiume Eridano. Si vede, tra i piedi, il disco incandescente del Sole.

accennato, le costellazioni non vengono distorte nel loro disegno: gli adattamenti per compensare le distorsioni della proiezione sono principalmente a scapito del “cielo vuoto” tra le costellazioni, le quali, per questo motivo, risultano talvolta in posizione reciproca leggermente alterata.

2.3. L'Astronomia

Il cielo di Caprarola è centrato sul solstizio invernale. Questa scelta permette di visualizzare comodamente entrambi gli equinozi (che sono punti di grande interesse astronomico) mentre risulta a sfavore del meridiano passante sul solstizio estivo, il quale è però rappresentato due volte (si vedano i piedi dei Gemelli che, attraversando tale meridiano, compiono ad entrambi gli estremi dell'affresco). Il sistema di riferimento utilizzato è quello delle coordinate equatoriali e non, come per la maggior parte delle carte dell'epoca⁴¹, eclittiche. Se si fosse preso il riferimento dell'Eclittica, il segni zodiacali sarebbero risultati allineati laddove ora corre l'Equatore, ma sia questo che i coluri si sarebbero trasformati in linee sinusoidali. Oltre alla maggior semplicità costruttiva, la scelta adottata risulta più intuitiva perché corrisponde a ciò che si osserva in cielo (l'Eclittica è inclinata rispetto alla direzione N-S, così come appare nell'affresco), dando quindi un aspetto più naturale all'opera, ed inoltre risulta identica a quella naturalmente adottata per il Mappamondo e le altre carte geografiche allestite alle pareti.

Va notato che, come accadeva spesso⁴², vengono scambiati i punti cardinali Est-Ovest⁴³, come se osser-



vassimo il cielo dall'esterno (ad esempio su un mappamondo girevole) o su una stampa prodotta con un'incisione realizzata correttamente⁴⁴. Molto interessante l'ampia sinusoide⁴⁵ della Via Lattea, ritratta realisticamente come un delicato fiume fumoso. Infatti vi si può notare un notevole tentativo di riproduzione fedele laddove, tra Cigno e Sagittario, viene disegnata un'ansa che ne allarga il corso rendendolo bifido. In questo tratto della nostra galassia, il più appariscente per gli osservatori italiani, e visibile nelle notti estive, si nota effettivamente uno sdoppiamento causato da immense nubi di polveri oscure che si dipanano lungo l'equatore galattico.

Sulla Via Lattea si trova la costellazione dell'Altare la cui origine mitologica, secondo Eratostene e Manilio, risale allo scontro cosmico tra Crono e Zeus. Col primo si schierarono i Titani suoi fratelli (con alcune eccezioni), con Zeus i Ciclopi, gli Ecatonchiri e gli altri dei olimpici. Per ingraziarsi la vittoria e saldare il terribile patto di aiuto reciproco con le altre divinità, Zeus compì il primo sacrificio della storia e, per questo, fece costruire un altare, che collocò all'estremità meridionale della Via Lattea (nelle stelle visibili sull'oriz-

zonte Sud nell'antichità dalla Grecia). Da questo altare sembra così dipanarsi la fumosa scia luminosa della Via Lattea. Tale dettaglio doveva essere ben noto agli autori dell'affresco dato che pongono la fiamma sul corso della Via Lattea e ne disegnano intenzionalmente un tratto (fino alla Nave di Argo) con volute di fumo che si fondono nuovamente più a Sud con la Via Lattea. L'Altare, come si iniziò a fare nel Rinascimento, è rivolto verso il basso (verso Sud) al contrario di come lo immaginavano gli Antichi.

I riferimenti sono disegnati con notevole accuratezza. La differenza delle due parti dell'Equatore ad Est e a Ovest del meridiano del solstizio invernale è pari all'1,00%⁴⁶. Della stessa misura è spostata la posizione dei due Poli rispetto ai lati lunghi dell'affresco. Per questo motivo il meridiano centrale non è ortogonale all'Equatore ma è inclinato di 1,26° rispetto alla normale. La distanza tra i Tropici, che dovrebbe essere costante poiché sono paralleli, ha una variazione massima del 3,3% raggiunta nella parte a sinistra del meridiano centrale. Le linee più difficili da collocare sono quelle curve, ciononostante l'Eclittica ricalca perfettamente l'andamento di una

41 Si vedano ad esempio le celebri carte celesti realizzate nel 1515 da Albrecht Dürer, l'“Atlas coelestis seu armonia macrocosmica” di Andrea Cellario del 1661, o il “Firmamentum Sobiescianum, sive Uranographia” di Johannes Hevelius del 1690, tutte centrate non sul polo nord celeste ma su quello dell'Eclittica.

42 La carta di Durer citata nella nota

precedente e gli affreschi di Palazzo Besta a Teglio (SO), precursori di quelli di Caprarola, mostrano tutti l'inversione E-O tipica dei globi celesti

434 Guardando l'affresco con il Nord in alto, se ci si sposta verso sinistra si va ad Ovest anziché ad Est. Il moto annuo del sole lungo l'Eclittica disegnata sul soffitto è quindi da sinistra verso destra (simile a quello che si osserva nella

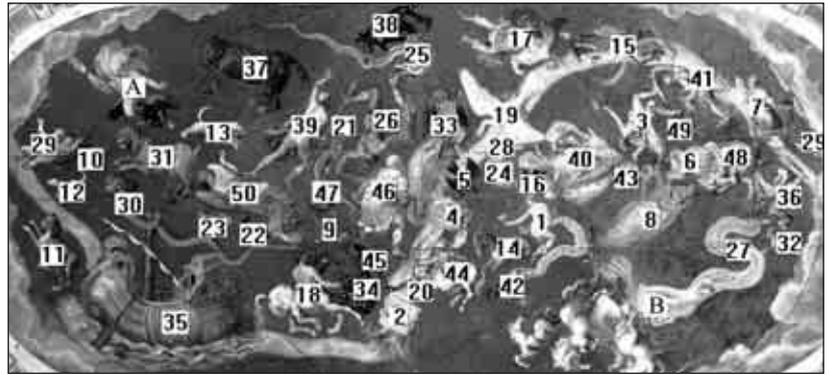
realtà durante il giorno, col Sole che, se siamo rivolti a Sud, sorge a sinistra e tramonta a destra).

44 La stampa è speculare rispetto al cliché. Una possibile spiegazione di questa scelta è che per la fonte si siano utilizzate carte e progetti pensati per la realizzazione di globi.

45 Qualunque cerchio massimo si trasforma in una sinusoide se si usa una

proiezione ortogonale cilindrica (così avviene per l'Eclittica e per la Via Lattea). Questo non vale per l'equatore e i meridiani, che vengono trasformati in linee rette.

46 Ove non altrimenti specificato l'errore delle misure è di +/-1 sull'ultima cifra



La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola

sinusoide, anche se il punto di tangenza con l'Equatore risulta leggermente asimmetrico rispetto al meridiano centrale. Si nota anche un "ripensamento" nella stesura del Coluro equinoziale, con tracce di una circonferenza precedente sia a sinistra che a destra del meridiano centrale, nella porzione meridionale. Il cerchio del Coluro è difficile da seguire nel breve tratto che si sovrappone al carro di Fetonte.

2.4. Le Costellazioni

48 delle 50 costellazioni riportate nella volta celeste appartengono al catalogo dell'astronomo alessandrino Claudio Tolomeo, il celebre autore dell'Almagesto, vissuto nel II secolo d.C. Tutte le 48 costellazioni del suo catalogo esistono attualmente nei nostri cieli, confermate dal congresso dell'Unione Astronomica Internazionale del 1922. Una costellazione aggiunta nel cielo di Caprarola è Antinoo, il bellissimo compagno dell'imperatore Adriano, che, morto tragicamente, fu deificato e oggetto di cospicui onori decretati dall'imperatore.

Lo possiamo oggi ammirare nelle innumerevoli statue che lo ritraggono, ospitate nei più famosi musei del mondo, nonché, appunto, sul soffitto del Salone del Mappamondo di Palazzo Farnese accanto alla confinante costellazione dell'Aquila⁴⁷.

Questa costellazione rimase in voga fino a quando fu rigettata, insieme a molte altre, durante il citato congresso dell'Unione Astronomica

Elenco delle 50 costellazioni rappresentate, con il numero di riferimento in figura.
In corsivo le costellazioni zodiacali.

1. <i>Acquario</i>	19. Cigno	37. Orsa Maggiore
2. Altare	20. Corona Australe	38. Orsa Minore
3. Andromeda	21. Corona Boreale	39. Pastore o Bootes
4. Antinoo	22. Corvo	40. Pegaso
5. Aquila	23. Cratere	41. Perseo
6. <i>Ariete</i>	24. Delfino	42. Pesce Australe
7. Auriga	25. Drago	43. <i>Pesci</i>
8. Balena	26. Ercole	44. <i>Sagittario</i>
9. <i>Bilancia</i>	27. Eridano	45. <i>Scorpione</i>
10. <i>Cancro</i>	28. Freccia	46. Serpentario o Ofiuco
11. Cane Maggiore	29. <i>Gemelli</i>	47. Serpente
12. Cane Minore	30. Idra	48. <i>Toro</i>
13. Cani da Caccia	31. <i>Leone</i>	49. Triangolo
14. <i>Capricorno</i>	32. Lepre	50. <i>Vergine</i>
15. Cassiopea	33. Lira	A-B. Gruppo di Zeus e Fetonte
16. Cavallino	34. Lupo	
17. Cefeo	35. Nave di Argo	
18. Centauro	36. Orione	

Internazionale. La 50^a costellazione del nostro affresco è ben più misteriosa. Si tratta dei Cani da Caccia.

Il mistero della sua presenza sta nel fatto che tale asterismo non è riportato nella maggior parte delle altre opere coeve⁴⁸ e la sua introduzione si fa risalire usualmente al 1687, quando l'astronomo polacco Johannes Hevelius la creò con stelle che precedentemente appartenevano all'Orsa Maggiore. In realtà il lavoro di Hevelius fu quello di associare delle stelle ben precise ad una presenza che si era andata delineando nel Medio Evo e che l'astronomo tedesco Pietro Apiano, nel 1533, aveva già accostato al Pastore pur senza tentare di associarvi alcuna stella. Un modello del cielo di Caprarola può essere la secon-

da carta di Apiano, del 1536, in cui il guinzaglio dei cani è passato alla mano sinistra del Pastore, ma nella quale manca Antinoo. È notevole come, mancando ancora il lavoro di Hevelius, nell'affresco di Caprarola non sia presente alcuna stella sul corpo dei Cani: questo dettaglio è indicativo del fatto che le stelle dorate visibili nell'opera non siano state distribuite casualmente a scopo decorativo, ma attenendosi alle precise indicazioni di un catalogo astronomico.

2.5. Confronto con il cielo della Sala Bologna in Vaticano

La volta della Sala Bologna nei palazzi vaticani è, come detto, affrescata con un cielo molto simile a

⁴⁷ In realtà la stessa figura può essere identificata anche con Ganimede rapito dall'aquila di Zeus, in quanto la scena è formalmente indistinguibile dalla cosiddetta Apoteosi di Antinoo.

Propendiamo per Antinoo in quanto l'Aquila non lo sta ghermendo, e perché non ha la coppa che identifica iconograficamente Ganimede. Questo giovane coppiere degli dei, inoltre,

risulta già raffigurato nell'affresco, nelle sembianze di un Acquario piuttosto effeminato.

⁴⁸ Non solo in tutte le opere citate alle note 8 e 9, ma neanche nel diffuso

globo celeste di Demongenot, né nell'affresco della volta celeste nella Sala Bologna del Palazzo Apostolico Vaticano, del 1575, molto simile a quello del palazzo di Caprarola.

quello di Palazzo Farnese di Caprarola: medesimo cielo blu con stelle d'oro, popolato di costellazioni, e recante la raffigurazione delle più importanti linee astronomiche, con la stessa proiezione usata a Caprarola. Le somiglianze comprendono anche la soluzione di rappresentare i Gemelli su un bordo, e i loro piedi, tagliati dalla cornice dell'affresco, che spuntano dal bordo opposto. In quest'opera, lungo l'Eclittica, viene riportata (sempre in oro), a differenza di quanto accade nel cielo di Caprarola, la scansione dei mesi con i simboli astrologici dei segni zodiacali (i simboli sono sfalsati rispetto alle relative costellazioni, a causa della precessione degli equinozi che ha allontanato le stelle dal sistema di riferimento astrologico risalente all'inizio dell'era cristiana, fenomeno naturalmente noto nel Rinascimento). Un'altra accortezza di geografia astronomica che manca a Caprarola è la rappresentazione dei Circoli Polari Celesti, ovvero i paralleli che distano dal Polo Nord Celeste quanto i Tropici distano dall'Equatore (circa 23,5°).

Esistono alcune discordanze degne di nota relativamente alle costellazioni raffigurate.

Quelle presenti nel cielo vaticano sono 49 (considerando unica la Nave di Argo, che alcuni studiosi⁴⁹ conteggiano tre volte considerandola l'unione delle moderne costellazioni di Carena, Poppa e Vela): rispetto a Caprarola mancano i Cani da Caccia.

L'assenza dei Cani da Caccia non desta alcuna sorpresa dato che, come abbiamo visto, era una costellazione appena inventata e non ancora ben definita in cielo. La costellazione di Antinoo⁵⁰ è presente in entrambi affreschi, come pure la figura di Fetonte che precipita nell'Eridano dal cocchio solare. Manca invece Zeus tonante che, a Caprarola, completa la scena della caduta di Fetonte.

Elenco delle costellazioni con le più importanti differenze di rappresentazione nei due affreschi		
<i>Costellazione</i>	<i>Affresco di Caprarola</i>	<i>Affresco del Vaticano</i>
Altare	Il fumo "disegna" la Via Lattea	Senza fumo, il fuoco non si proietta sulla Via Lattea
Antinoo	Seduto su una conchiglia e rivolto a sinistra	Senza sgabello, rivolto a destra, sembra voler prendere la coppa offerta dall'Acquario
Auriga	Uomo inginocchiato con redini nella mano destra, capretta sulla spalla sinistra, testa rivolta a sinistra	Uomo inginocchiato
Cancro	Granchio	Gambero
Drago	Serpente	Serpente con ali di pipistrello
Idra	Serpente	Serpente con piccole ali di pipistrello
Lira	Una lira sovrapposta a una grande aquila	strumento musicale con cassa di risonanza ricavato dal guscio di una tartaruga come riportato nel mito di Orfeo
Nave di Argo	Grandioso vascello interamente visibile	Vascello con la prua nascosta da nubi
Orione	Drappo nella mano sinistra, clava nella destra, elmo con pennacchio, rivolto a sinistra	Scudo istoriato nella mano sinistra, un'arma non identificata, simile alla folgore di Zeus, nella destra, elmo a calotta, rivolto a destra
Serpentario o Ofiuco	Un anziano con testa rivolta a destra	Un uomo con testa rivolta a sinistra
Vergine	Giovane alata	Donna alata con un fascio di spighe nella mano sinistra e una corona di fiori nella destra

Tra i possibili modelli per i due cieli vanno scartati Dürer in quanto rappresenta solo le 48 costellazioni di Tolomeo, come pure Mercatore perché rappresenta anche la Chioma di Berenice, assente negli affreschi in esame. Il secondo globo celeste di Demongenot (posteriore al 1552), che rappresenta le 48 costellazioni

tolemaiche più Antinoo, può essere stato usato come modello per la Sala Bologna (ma difficilmente per l'affresco di Caprarola in quanto non riporta i Cani da Caccia).

In conclusione, nonostante le notevoli somiglianze nell'impostazione e in alcuni dettagli, stentiamo ad attribuire alla stessa mano e

49 BEER A. in HESS, 1967, p. 409. L'elenco di costellazioni riportato in appendice è errato in quanto computa anche *Hydrus* (Idra maschio) e *Pyxis* (Bussola) che sono invece assenti tanto nella Sala Bologna quanto nel Palazzo Farnese. Il conteggio sale ulteriormente, a 53 costellazioni, in quanto il Serpente viene contato due volte come *Serpens Caput* e *Serpens Cauda* in

accordo alla suddivisione dell'Unione Astronomica Internazionale del 1922. Nello stesso articolo si dice inesplicabilmente che nell'affresco del Vaticano manca Antinoo, presente sia a Roma sia a Caprarola.

50 WARNER D. J., 1971, P. 337.

51 Dal confronto dei due affreschi emerge una disposizione non analoga tra le medesime costellazioni, e uno stile

molto differente nella raffigurazione. Inoltre, tranne che per la Vergine, che indossa necessariamente una tunica bianca, nessuna costellazione è vestita con gli stessi colori nei due affreschi. In effetti non c'è una sola costellazione uguale alla corrispondente nell'altro affresco.



La costellazione dei Cani da Caccia e del Pastore. Si noti come sui Cani, a differenza di ogni altra costellazione, non compaia nessuna stella

Zeus che scaglia la folgore. Fa parte integrante della rappresentazione di Fetonte (immagine pagina 11).

Costellazione dell'Altare. Il fumo del fuoco sacrificale acceso sull'Ara (costellazione dell'Altare) si trasforma nella Via Lattea.

La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola

progetto i due affreschi, che denotano differenze significative non solo nelle costellazioni ma anche nella maniera di rappresentarle⁵.

2.6. La lacuna tolemaica e la caduta di Fetonte

I cataloghi antichi, nella fattispecie quello di Tolomeo, riportano naturalmente solo le stelle visibili da parte dei loro redattori.

Poiché Tolomeo osservava da Alessandria d'Egitto, che ha una latitudine di 32°N, egli non poteva osservare stelle al di sotto dei 58° di declinazione Sud (ovvero che si trovassero oltre 58° a Sud dell'Equatore Celeste)⁵². Non essendo ancora disponibili nel XVI secolo né cataloghi stellari che completassero l'Emisfero Sud, né tanto meno atlanti con nuove costellazioni australi, il progettista del cielo di Caprarola si ritrovava con una lacuna di stelle e costellazioni, ampia circa 32° centrata attorno al Polo Sud Celeste⁵³.

La costellazione che, più prossima a tale lacuna, sembra anche dirigersi verso di essa, è quella del Fiume Eridano, identificato già anticamente con il Po.

La volta celeste riporta, negli angoli NE e SO, due raffigurazioni apparentemente non legate alle costellazioni: Zeus tonante e Fetonte che cade dal carro del Sole. In effetti non solo tali figure vanno intese insieme, ma sono anche legate, attra-

verso la mitologia, alla costellazione di Eridano, il grande fiume celeste. Fetonte, secondo il mito, ottenne dal padre Elio di attraversare il cielo portando il suo carro ma, inesperto, non poté frenare l'impeto della quadriga che, dapprima s'innalzò fino all'Artico⁵⁴ bruciando addirittura il Drago posto sul Polo, poi si precipitò così vicino alla terra da ardere i campi e far ritirare i mari. Fu allora che Zeus, per scongiurare l'imminente distruzione della Terra,

*tuonò, e, librato un fulmine
alto sulla destra,
lo lanciò contro l'auriga,
sbalzandolo dal cocchio⁵⁵*

Questa scena viene riportata nel cielo di Caprarola in maniera estremamente fedele. Fetonte, secondo il mito, cadde nel Po, e infatti il suo corpo è dipinto proprio nella copiosa corrente del fiume celeste Eridano. La scena della rovinosa caduta del carro solare è molto ampia (superata solo dalla enorme costellazione della Nave di Argo) ed occupa precisamente la lacuna di stelle non osservate da Tolomeo. Zeus tonante, più piccolo, è invece posto nell'ampia plaga di cielo allora vuota e che oggi ospita la Lucertola, altra costellazione introdotta da Hevelius nel 1687.

2.7. Il Giglio Farnese

Una menzione merita anche il



giglio araldico, emblema della famiglia Farnese. Con esso vengono adornate le costellazioni inanimate dell'Altare, della nave di Argo e della Corona Boreale⁵⁶, ma in particolare viene posto, di grandi dimensioni e ornato di stelle, sul polo Sud, alla base del meridiano centrale dell'affresco. La posizione significativa, al centro dell'affresco, e sul polo, sembra suggerire la collocazione chiave, quasi ordinatrice, del simbolo farnese, che funge da origine dei riferimenti astronomici.

La sua rappresentazione non ha evidentemente motivi pratici e dev'essere ricondotta all'intento di celebrare la famiglia che ha commissionato la meravigliosa opera d'arte e scienza.



52 In base alla raffigurazione delle sole costellazioni è possibile stabilire la latitudine dell'osservatore e non la sua longitudine (da qualsiasi punto di un parallelo geografico è infatti accessibile la medesima porzione di cielo). Per questo non si può affermare che "il punto d'osservazione è individuabile pressappoco nella zona del Giappone"

(PASSINI 2002), ma semmai che ha all'incirca la latitudine del Giappone. Ricordiamo allora che il Giappone meridionale ha appunto la stessa latitudine di Alessandria d'Egitto.
53 I poli celesti si spostano rispetto alle stelle per la Precessione degli Equinozi, e pertanto il centro di questa lacuna non coincide più con il Polo

Sud dell'epoca dell'affresco, ma risulta, rispetto a quest'ultimo, spostato a destra, verso la costellazione di Eridano, di quasi 8°.
54 Dal greco *Arktos*, orso, indica la zona di cielo dove si trovano le due Orse.
55 Ovidio, *Metamorfosi*, Libro II, vv 311,312
56 Mentre la Nave di Argo era una degli emblemi della famiglia del Cardinale,

raffigurata più volte nel Palazzo impegnata nel mitico attraversamento delle Isole Siplejadi, l'Altare e la Corona possono rimandare al potere spirituale e temporale del papato.

ANTICHE DESCRIZIONI

a cura di M. Fioravanti

1. Relazione del viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia (1578)

Nel settembre del 1578 il papa Gregorio XIII si reca in viaggio presso il santuario della Madonna della Quercia di Bagnaia. Dei luoghi visitati dal Pontefice, possediamo l'accurata descrizione compilata da Fabio Arditio. In relazione alla volta della sala del Mappamondo il cronista annota:

Nel cielo et volta di detta sala sono depinti tutti quarant'otto segni celesti, et vicino a loro, nel muro, in vaghissimi compartimenti d'oro, le loro favole con molte belle imprese del signor cardinal Farnese, usate in diversi tempi. Questa sala è ricchissima per molto oro, che non solo negli stucchi ma quasi in tutti i contorni, linie et compartimenti delle provintie mirabilmente risplende tra l'azzurro del mare.

2. La Caprarola di Ameto Orti (1585-1589 ca)

Fritz Baumgart nel 1935, presso la tipografia Cuggiani di Roma, curava la stampa di un antico manoscritto «in possesso del Custode del palazzo Farnese a Caprarola, signor Errani». Nella prefazione lo storico dell'arte descrive l'antico codice ed espone un confronto con l'opera del prof Giuseppe Cugnani *Centonovantuno epigrammi latini d'autore ignoto che illustrano le opere d'arte del palazzo Farnese in Caprarola*, stampato a Perugia nel 1908.

Il Baumgart desume che tali epigrammi facevano parte del manoscritto, ma erano stati pubblicati da un testo incompleto mal conservato, nel quale mancavano alcune strofe, fra cui le più importanti che ricordano gli artisti.

Si trascrivono di seguito le strofe relative agli artisti e alcune descrizioni della sala del Mappamondo.

101. *In Sphaeram coelestem
syderibus distinctam.
Conclusum angusta coelum
qui suspicis aula,
Et duodena suis astra notata locis,
Par opus, aut maius vitreo*

*miraberis orbe,
Quem siculus mira condidit
arte faber.
Torquetur nulla vertigine stellifer axis
Nec fugat exoriens lucida signa dies:
Ipsa sed aeternis sphaera
emicat aurea flammis,
Et patitur nullas ingeniosa vices.*

154. *Iacobus Parmensis.
Vivis Iacobe, et vives,
dum regia vivent
Ingenii, atque artis tot
monumenta tuae.
Pictor eras, sed et unus eras,
quem posset Apelles
Collatum antiquis dicere iure parem.
Te tua Parma tulit, sed ne libi
palma daretur,
Invida mors iuvenem substulit
ante diem.*

155. *Ioannes Vecchius Burghensis.
Fingit Ioannes,
non pingit: prominet ore
Nescio quo mira ductus ab arte color.
Haec si spectaret Pallas,
simulacra putaret,
Atque Prometheae diceret
esse manus.
Usus abest linguae, tactus,
reliqua omnia vivunt,
Is quoque cernenti si tibi credis adest.*

156. *Thadaeus Zuccarus.
Mille rosas pingit tibi mille
colorat amores,
Thadaee, ac veneres deliciosa manus.
Qualem tu fingis,
talis Cytherea videri
Vellet, et ingenio non minor esse tuo.
Quod cupis assequeris, tamen id
minus arte magistri est,
Quae si se pingat,
pars sibi finget opus.*

157. *Federicus Zuccarus.
Te pingente tuae spirant,
Federice, figurae,
Teque reor possent praecipiente
loqui.
Sensus inest illis,
sed quem dedit arte magistra
Aemula naturae,
parque operata manus.
Non fallit natura oculos,
ars lumina fallit,
Hoc puto quod possit
fallere praestat opus.*

110. *XII Signa caelestia
Aries.
Flave Aries, puroque humeros
circumlitus auro,
Hellespontlaeae nobile pondus
aquae:
Sic tibi luxuriet pretioso
veliere tergus,
Semper et in lana divite
crescat honos:
Farnesi vitam felici starnine nenti
Tondendum Parcae porrige
saepelatus.
Non minus e tanto veniet
tibi Principe nomen,
Quam tibi de Phryxo
sospite lama venit.*

111. *Taurus.
Dignus es, auratis reseres qui
cornibus annum,
Et placidos revehas sydere,
Taure, dies.
Te manibus permulsit
amans Europa, tuumque
Distinxit violis per mare vecta caput.
Artibus illa tuis vernanti
flevit in herba.
Nunc face muneribus
rideat herba tuis.*

112. *Gemini.
Quos simul eduxit,
quos ovo exclusit ab uno
Laeda parens Geminos
una alitura Iovi.
In Geminis cor unum,
aut uno in corde Gemelli,
Et geminus Geminis
ingeminatur amor.
Ne quoque Mors Geminos
disiungeret, una Gemellos
Alterna redimit Mors geminata vice.*

113. *Cancer.
Concidis obtritus Laevo
pede Cancer, at ultus
Fata: nec Alcidem
sit pupugisse parum.
Non Aper hoc potuit, non Hydra
armata colubris,
Non Nemeae terror,
non Diomedis equi.
Mors tibi vita fuit; nam terris vivis,
et astris,
Reddita proque uno
est funere vita duplex.*

114. *Leo.
Prostrarit qualem Alcides,*



Costellazione di Antinoo (sinistra) e dell'Acquario (destra).

La volta celeste della sala del Mappamondo nel palazzo Farnese di Caprarola

*quantumve Leonem,
Sit satis hoc, Nemeae, dicere,
terror erat.
Nil vidit tellus immanius:
additus astris
Nunc quoque inexcussa
rugit ut Aetna face.
Quid generi humano prodest labor
Herculis? Idem
Exitium est homini
qui fuit ante gregi.*

115. Virgo.
*Quae, quibus illuxit quondam
virtutibus aetas,
Incoluit nostros cum bona
Virgo Lares!
Quae, quibus aucta malis, vitiisque
expalluit aetas,
Deservit nostros cum pia Virgo Lares!
Expulit hanc hominum scelus
insidiisque, dolisque:
Fulsit et ex illo tempore nullus honos.
Huc bona Virgo redi: duce te
tua saecla redibunt:
Iam venit et virtus:
qui pepulere, rogant.*

116. Libra.
*Libra pari librans examine
tempera pendet,
Hortibus aequales cum
facit aequa dies.
Non lux hac plus parte cadit,
non surgit ab illa
Nox, nec inaequato pondere
tempus abit.
Hinc divisa quies, iustoque
addicta labori:
Luce colit taurus iugera, nocte cubat.*

117. Scorpius.

*Fixit Orionem lethali Scorpius ictu,
Et reliquas, inquit, tu tibi caede feras.
Quam parvo vieta est tam magna
audacia dente!
....., nemorum qui prius horror erat.
Sydere uterque micant simili,
servantque tenorem:
Cum ferus exoritur Scorpius,
ille cadit.*

118. Sagittarius.
*Doctus erat, Chiron, sanare
salubribus herbis
Vulnera, et in medicas solvere
gramen aquas:
Doctus erat cytharam plectro
pulsare canoram,
Et facili blandos flectere voce modos.
Nunc cacio emeritum
te Iuppiter intulit; aure
Concentum caeli quo
propiore probes.*

119. Capricorni
*Ut tua terrifico increpuit,
Pan, .. bombo
Pectoraque incusso vita ciere metu;
Effugere omnes perculsa
mente Gygantes,
Et trepida ultori terga dedere Iovi.
Hoc prius emicuit
caelo victoria signo:
Hinc quoque te dicam,
Pan, meruisse polum.*

120. Aquarius
*Largifluos caelum totum
se solvit in imbres:
Et redeunt veteris Deucalionis aquae.
Apparet nullum diffuso
in gurgite littus:
Altaque tectorum culminapontus*

*habet.
Parce puer pluviis:
iam terra laborat, et ipsa
In priscum redeunt
pene elementa cahos.*

121. Pisces.
*Ut Cythrea et Amor videre
Typhona, pavore
In pisces versi debituere duos;
Et mediam Euphratis saliere in
fluminis undam,
Seque Gygantea praeripere manu.
Miraris timuisse Deos?
frons ipsa Typhonis
Innixum aetherea terruit arce Iovem.*

3. La descrizione del palazzo di Caprarola di Leopoldo Sebastiani (1741)

Descrizione e relazione storica del nobilissimo e real palazzo di Caprarola. Suo principio, situazione, architettura e pitture. Dedicato alla Sacra Maestà di D. Carlo di Borbone, Re delle due Sicilie ecc. da Leopoldo Sebastiani cittadino romano e per la M. S. di detto palazzo e suoi annessi soprintendente. In Roma per gli eredi del Ferri 1741.

Tra le celebri descrizioni della Sala del Mappamondo nel palazzo di Caprarola, questa di Leopoldo Sebastiani si segnala per completezza ed erudizione. La descrizione è dedicata al re Carlo di Borbone, figlio di Elisabetta Farnese (1692-1766), ultima erede della famiglia, che aveva sposato nel 1714 Filippo V di Borbone re di Spagna. Carlo, che per parte di madre aveva ereditato i possedimenti Farnese, nel 1759

57 Nell'Atlante storico delle città italiane del 1986, nel fascicolo di Caprarola, si legge trascritto un documento datato 10 ottobre 1791 che descrive alcuni

edifici concessi dalla camera apostolica in enfiteusi a Giuseppe Traiano Sebastiani.

otterrà la corona di Spagna e asse-
gnerà i beni dell'antico casato, insie-
me al regno di Napoli, al figlio
Ferdinando IV.

Nel 1791 la stamperia Pagliarini
di Roma curava una ristampa del-
l'opera, per ordine del conte
Giuseppe⁵⁷ e di don Carlo Sebastiani,
ufficiale delle truppe di don Carlo di
Borbone. La copia è analoga all'ori-
ginale ma mancante della prefazione.

Sala del Mappamondo. Siegue
finalmente la gran Sala detta del
Mappamondo la più vaga, e studiosa
di quante altre fino ad ora si sono
descritte. È tal vano lungo palmi 81,
larga 40 e alta fino al cornicione
palmi 28. La volta è a schifo, quasi in
piano, con circonferenza ovale. In
questo vano e sito di mezzo è dipinto
il cielo azzurro, con tutte le costella-
zioni celesti nelle loro situazioni, ed
il giusto numero delle stelle sopra i
corpi delle medesime, come vuole la
perfetta astronomia, colla linea eclit-
tica per lungo dello sfondato, e coi
dodici segni del zodiaco, secondo il
loro successivo ordine e dovuta posi-
tura. Segano l'eclittica i cerchi di
latitudine e l'equatore altresì deli-
neato per determinare l'ascensione
retta e vestito dei cerchi di delinea-
zione.

Nell'imposta volta, e sopra il cor-
nicione vedonsi in dodici vani distin-
ti da bellissimi stucchi, in parte
dorati, le favole inventate da i poeti
sopra li segni del zodiaco, ripartiti in
tre per ogni facciata; quei della
Primavera stanno nella parete verso
la già descritta stanza degli Angioli,
e sono Pesci, Ariete e Toro.

Per il segno dei Pesci si vede
dipinta tra l'acque dell'Eufrate una
bellissima Venere con Cupido accan-
to, che per liberarsi dalle smanie
dell'amante Tideo alla riva, si con-
verte con detto picciol Dio in due
Pesci, e volle poi che questi fossero
posti in Cielo tra i dodici segni del
Zodiaco in memoria di tal trasfigura-
zione, con cui procurò Venere ed il
suo Amorino la propria salvezza,
come narra il Piccolomin.
all'Immag. 33.

Per l'Ariete, denominato così
dall'Are sopra le quali soleva sacri-
ficarsi, Virg. 3. Eclog., si figura il
Montone con la lana d'oro, di cui si
servirono Frisso ed Elle figli del Re
di Tebe, e sopra del quale nel fuggire
l'ira d'Ino loro Madrigna, unitamen-
te cavalcarono; passando poi ambe-

due per il mare su detto montone, che
nuotava, cadde Elle, come vedesi
dipinto, e da allora fu detto quel
mare Ellesponto. Frisso però passò a
salvamento, e giunto in Colco fu il
montone collocato tra' segni celesti.
Plin. Lib. 9. cap. 44.

Per il Toro si vede dipinto il fatto
di Giove che, trasmutatosi in detta
specie d'animale portò sopra il suo
dorso per gran tratto di mare Europa
nell'isola di Creta, come vedesi
dipinto e si è riferito altrove. Dicono
i poeti che in memoria di ciò fosse
tra i segni del zodiaco collocato un
Toro, Plin. lib. 17. cap. 22., e meglio
Higin. fu questa favola.

I segni dell'estate si vedono
accennati nelle loro favole nella
parete in faccia, e sono Gemini,
Granchio e Leone. Per il primo vi
sono dipinti due Gemelli, i quali
prendono due Cavalli, che dà loro
Nettuno. Sono essi i due Fratelli,
Castore e Polluce, che nacquero da
Leda e Giove in un istesso parto, ed
ebbero in dono da detto Nettuno i
due famosi Cavalli Xanto e Cillaro.
Furono essi Gemelli sì amorevoli fra
di loro, ed essendo uno mortale e
l'altro immortale, si partirono la
mortalità e l'immortalità e vivevano
e morivano a vicenda, e però merita-
rono d'esser posti in cielo tra i dodici
segni, dove le due loro principali
stelle, Espero e Fosforo, a vicenda si
vedono. Cartar. sopra l'Immag. di
essi Castor. e Poll.

Per il Granchio, che appunto sie-
gue nell'eclittica, vi è dipinto Ercole
che combatte con l'Idra, ed un
Granchio a' piedi. L'inimica
Giunone, che gli ordinò l'uccisione
di detto mostro, fu quella che gli
buttò alla vita, detto Granchio, per-
ché lo mordersse ed in tal guisa lo
facesse restar vinto in quel pericola-
so cimento; ma rimasto infranto il
Granchio dal piede d'Ercole, fu risus-
citato da detta Giunone e posto in
cielo tra i dodici segni del zodiaco
nel luogo per dove scorrendo il Sole
comincia a retrocedere, e allontanar-
si da noi con corso retrogrado in
modo di Granchio, come racconta
Higin., Cicer in Orat.

Per il Leone che siegue, vi è nel
quadrato ultimo di detta facciata
Ercole ancor Giovane, che lotta col
Leone nel Monte Teumesso nella
Beozia, ed ucciso detto Leone si vestì
colla sua pelle, la quale sempre usò,
e questo fu il Leone, che da Giove fu

trasferito in cielo per gloriosa
memoria di Ercole. Plin. Lib. 17 cap.
24.

I tre segni del zodiaco per l'au-
tunno si vedono dipinti al solito
sopra il cornicione nella facciata
delle finestre, e sono Vergine, Libra e
Scorpione. Per la Vergine vi è dipin-
ta Erigone, figlia d'Icaro in aria, in
atto di essere trasferita in cielo con
una palma in mano, e vedesi a terra
in mezzo a un popolo tumultuante
esse Icaro ucciso. Dicono i poeti che
detta Vergine al veder morto suo
padre, si uccidesse da se stessa per
l'eccessivo dolore, onde compassio-
nandola i Dei la trasferissero in
cielo. Virg. 3 Georg.

La Libra è geroglifico della
Giustizia detta Astrea, che si dice
venuta dal cielo nel secolo d'oro per
le preghiere, e i sacrifici degli
uomini, come si vede dipinto: ma
scandalizzata poi dalle umane scelle-
raggini, se ne ritornò in cielo, e fu
posto il di lei simbolo e geroglifico
tra i dodici segni del zodiaco nel
luogo per dove scorrendo il Sole fa
uguali i giorni colle notti: Libra die
somniaque pares fecerit horas. Virg. I.
Georg.

Appresso si vede lo Scorpione in
atto di accostarsi e mordere Orione
bellissimo giovane cacciatore, pre-
sente Diana cacciatrice ed altre bel-
lissime ninfe. Figurano i poeti che
detto Orione, nato dall'orina di
Giove, di Mercurio e di Saturno, e
dal cuoio di bue, fatto poi adulto,
fosse bravissimo cacciatore, di che
troppo gloriatosi fu castigato dai dei
colla morte causatagli dalla puntura
fattagli dallo scorpione; a prieghi
poi di Diana furono trasportati in
cielo Orione e lo scorpione, e posto
questo tra i dodici segni. Virg.
Eneide 2.

Nella facciata incontro sono
Sagittario, Capricorno ed Acquario,
segni del Sole nell'inverno. Per
dimostrare l'origine del primo, si
vedono dipinti alcuni centauri con
archi e frecce in atto di ferirsi; e tra
essi il centauro Chirone, figlio di
Saturno, di cui si figura che, ferito in
un piede con frezza intinta ed imbe-
vuta nel sangue dell'Idra lerneae,
moriffe, e fosse poi trasportato tra i
detti dodici segni. Bruson. Elucid.
Poet.

Per il Capricorno è dipinta la
capra Amaltea, Giove piccolo lattan-
te e, poco distante, il caprone nato da

detta Capra, collattaneo di esso Giove, coi popoli di Candia, detti Coricanti, che attorno fanno strepito e festa; e secondo si legge, detto Caprone fu trasferito in cielo unitamente con detta capra per opera di Giove. Cic. De Nat. Deor.

Per ultimo vi è l'Aquario, per il quale si vede dipinto Ganimede, bellissimo giovine figlio di Troe, che con un cofano alle braccia getta acqua in un gran ristagno, dove sono vaghissime dee e dei a diporto. Raccontano i poeti che detto giovane servisse da coppiere ad Ebe, detta da' Greci fiore dell'età, e creduta dea della gioventù, dalla quale, discacciato e levato dall'offizio di coppiere, come lo accenna anche la pittura, che ha figurato la dea in positura di disprezzo, e con spalle rivolte a Ganimede, compassionandolo poi Giove lo fece da un aquila rapire nel monte Ida, collocandolo in cielo col suo cofano, lo dichiarò suo coppiere e lo pose tra i dodici segni del zodiaco, col nome di Acquario. Virg. I dell'Eneid. e meglio Cartar. circa d. Dea Ebe.

4. Relazione sullo stato dei dipinti del palazzo di Caprarola (1811)

L'originale della relazione è conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli, fondo Antichità e Belle Arti, Segreteria di Casa Reale. È stata pubblicata del 1966 nella *Rassegna degli Archivi di Stato*.

La relazione è compilata da Domenico Venuti, già direttore interino e intendente presso Ferdinando IV di Borbone. Il documento, che porta la data del 20 gennaio 1811, non fu inviato alla Segreteria di Casa

Reale, bensì al Ministero dell'Interno, che, costituito nel marzo 1806 da Giuseppe Bonaparte, esautorava la Segreteria di Casa Reale dai compiti concernenti l'amministrazione dello Stato. La carica di ministro dell'Interno era ricoperta, dal novembre 1809, da Giuseppe Zurlo.

Gran salone del mappamondo. Questo salone è il più vago e meraviglioso di quante altre sale o stanze abbiamo fin qui descritte: esso è lungo palmi 81, largo palmi 40^{1/2}, alto fino al cornicione palmi 28. Nella volta vi sono dipinte in cielo azzurro tutte le costellazioni con la più rigorosa erudizione e con il giusto numero di stelle in oro sopra li corpi delle medesime; ed oltre a ciò vi sono tutte le altre parti alludenti alla scienza astronomica, che taccio per brevità.

Nell'imposta della volta, e sopra il cornicione in dodici quadri vi sono egregiamente espresse tutte le favole analoghe ai segni dello Zodiaco, trattate dai poeti. Queste vengono interrotte elegantemente da quattro ritratti dei principali astronomi, e dai cinque grandi uomini di geografia, e scopritori del nuovo mondo, cioè Amerigo Vespucci, Ferdinando Magellano, Marco Polo, Cristoforo Colombo, e Ferdinando Cortes.

Questo fregio, ch'è una vera meraviglia, viene anche arricchito a destra da quattro donne di misura gigantesca, che hanno relazione con ciò che si dirà in appresso: due di queste rappresentano la Giudea, e Gerusalemme capo e metropoli dell'antica religione con i loro rispettivi attributi. A sinistra le due altre gran donne ivi delineate sono Roma, e

l'Italia, la prima come capo del mondo, e dell'intera cristianità, l'altra come patria di tanti uomini illustri nelle arti, nelle lettere, e nelle armi.

Nelle pareti poi dal celebre pennello di Pietro Orbista⁵⁸ insigne letterato di quei tempi, sono dipinte l'Italia, la Giudea, ed il mappamondo, ed essendo tutte colorite in oro, brillano ad un segno, che superano l'immaginazione.

Detto mappamondo viene corteggiato da altre quattro gran donne, denotanti le quattro parti del mondo.

Si legge che la regina M. Costina di Svezia portatasi a vedere l'anno 1655 questo sì rinomato edificio, nell'osservare la sala del Mappamondo dicesse «che meritava di esser coperta di cristalli».

Sarei ben contento se con la rozza mia penna potessi esprimere a v. e. il fasto, e la bellezza, l'erudizione e l'arte perfetta, che spicca in tutti i dipinti di questa sorprendente galleria; ma mi spiace ancor qui di doverle significare, che minaccia una totale rovina, giacché le tonache in molte parti delle più interessanti si sono non solo crepacciate, ma anche sollevate ad un segno, che ogni piccolo urto, che mai ricevessero si troverebbero per terra. Il riparo a tanto male lo soggiungerò nella lettera, che accompagna questa mia relazione all'e.v., imitando ciò, che fece Carlo Maratta nella galleria Farnese, e nella Farnesina, descrittoci accuratamente dal Bellori.

Vi sono in questo salone dei pezzi caduti ma a questi può supplirsi con molta facilità.

58 Le antiche fonti (in particolare Leopoldo Sebastiani, a cui attinge Domenico Venuti) menzionano tale Pietro Orbista, «virtuoso celebre di

quel tempo», quale autore delle carte dei continenti.

BIBLIOGRAFIA

relativa al capitolo 1

ALMAGIÀ R., *Sugli autori delle pitture geografiche del palazzo Farnese di Caprarola*, in «Rendiconti della Accademia nazionale dei Lincei», XI, 5-6, 1956, pp. 129-133

Atlante storico delle città italiane. Lazio. Caprarola, Roma, 1986

BALDUCCI G., *Il palazzo Farnese in Caprarola illustrato nella storia e nell'arte*, Roma, 1910

BAUMGART F., *La Caprarola di Ameto Orti*, Roma, 1935

CAROSI, A., *Note sul palazzo Comunale di Viterbo. Gli artisti e le iscrizioni della Cappella, della Sala della Madonna, della Sala Regia e della Sala del Consilio*, Viterbo, 1988

COLLOBI L., *Taddeo e Federico Zuccari nel Palazzo Farnese di Caprarola*, in «La critica d'Arte», III, 1938, pp. 70-74

COLLOBI L., *Raffaellino Motta detto Raffaellino di Reggio*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», VI, III, 1938

CUGNONI G. (pubblicati da), *Centonovantuno Epigrammi Latini d'autore ignoto che illustrano le opere d'arte del palazzo Farnese di Caprarola*, Perugia, 1908

FALDI I., *Il palazzo Farnese di Caprarola*, Torino, 1981

FANTINI-BONVICINI O., *Caprarola. Il palazzo e la villa Farnese*, Roma, 1973

FIORANI F., *La sala Bologna nell'appartamento di Gregorio XIII, in Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*, a cura di Cesare de Seta, Napoli 2004, pp. 179-187

GRELLE A. (a cura di), *Ministero della pubblica istruzione. Gabinetto fotografico nazionale. Aggiornamenti e nuove accessioni. 1°. Gli affreschi del palazzo Farnese di Caprarola*, 1966

HESS J., *Villa Lante a Bagnaia e Giacomo Del Duca*, in «Palatino», X, 1, 1966

HESS J., *On some celestial maps and globes of the sixteenth century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXX, 1967, pp. 406-409

LABROT G., *Le palais farnèse de Caprarola*, Paris, 1970

LIPPINCOT K., *Two astrological ceilings reconsidered: the sala di Galatea in the Villa Farnesina and the sala del Mappamondo at Caprarola*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», LIII, 1990, pp.185-207

MARINO G.B., *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova, 1979

MASCAGNA S., *Caprarola e il palazzo Farnese. Cinque secoli di storia*, Viterbo, 1982

MORI G., *Arte e astrologia*, collana «Art Dossier», 10, 1987

MORONI G., voce Caprarola, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, IX, Venezia, 1841

PARTRIDGE L., *The room of maps at Caprarola. 1573-75*, in «The Art Bulletin», 77, 1995, pp. 413-444

PASTOR L., *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, Roma, IX, 1955

PORTOGHESI P. (a cura di), *Caprarola*, 1996

QUINLAN-MCGRATH M., *Caprarola's Sala della Cosmografia*, in «Renaissance Quarterly», L, 22, 1997, pp. 1045-1100

REDIG DE CAMPOS D., *I palazzi vaticani*, Bologna, 1967

ROBERTSON C., *Il 'gran cardinale'. Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven-Londra, 1992

ROLI R., *Giovanni De Vecchi*, in

«Arte Antica e Moderna», 29, 1965, pp. 45-56

SEBASTIANI L., *Descrizione e relazione storica del nobilissimo e real palazzo di Caprarola*, Roma, 1741

STEINEMANN H., *Baldassarre Croce: ein Maler der katholischen Reform*, Stuttgart, 1995

Un progetto di restauro degli affreschi di palazzo Farnese a Caprarola, in «Rassegna degli Archivi di Stato. Istituto Poligrafico dello Stato. Libreria dello Stato», XXVI, 1-2, 1966, pp. 162-175

VOSS H., *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlino, 1920

WARNER D. J., *The celestial cartography of Giovanni Antonio Vanosino da Varese*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1971, pp. 336-337

ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, parte prima, XVIII, Parma 1824

BIBLIOGRAFIA

relativa al capitolo 2

CATTABIANI A., *Planetario*, Milano, 1998

HESS J., *On some celestial maps and globes of the sixteenth century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXX, 1967, pp. 406-409

OVIDIO, *Metamorfosi*, Libro II, vv. 311-312

PASSINI L., *Caprarola. Il paese e la sua storia*, Roma, 2002

RIDPATH I., *Mitologia delle costellazioni*, Padova, 1994

RIDPATH I., *Star Tales*, Cambridge, 1988

STOPPA F., *Atlas Coelestis*, catalogo della mostra omonima, Milano, 2006