

Percorsi metamorfici della natura nel Cinquecento

L'acqua e le fontane nell'ecfrasi di Annibal Caro e Claudio Tolomei

Emanuela Ferretti
Università degli Studi di Firenze, Italia

Abstract Sixteenth-century literary correspondences have been the subject of renewed interest in recent years, with including significant digitization projects. The two documents that are analysed in this essay (Caro's letter to Guidiccioni and Tolomei's letter to Grimaldi), have been repeatedly analysed by historiography as a privileged source for a new sensibility for fountains and water features that was emerging in the first decades of the sixteenth century. The present study highlights the ecphrastic abilities displayed by the two authors in portraying the metamorphic aspects of water, from the point of view of a peculiar valorization of the technical aspects underlying water plays and fountains.

Keywords Annibal Caro. Claudio Tolomei. Fountains. Waterplays. Renaissance hydraulic engineering. Ecfrasis.

Sommario 1 La 'fontana' di Giovanni Gaddi a Roma nella lettera di Annibal Caro e le fontane nella lettera di Tolomei: lo stato dell'arte. – 2 Caro e Tolomei: le parole dell'acqua.

Al poliedrico contesto culturale della Roma di papa Paolo III Farnese (1534-49) appartengono due testi molto noti agli studiosi dell'arte dei giardini del tardo Rinascimento, e non solo: la lettera di Annibal Caro al vescovo Giovanni Guidiccioni (1538) e quella di Claudio Tolomei al cardinale Giovan Battista Grimaldi (1543). Si tratta di due missive incentrate sulle mutevoli valenze espressive dell'acqua, preordinate in un progetto compositivo unitario, e dall'alto valore estetico e culturale; esse sono prova di una nuova sensibilità e di uno specifico interesse verso le endiadi acqua-arte, acqua-architettura che contraddistinguono il

contesto farnesiano, ad anticipare i grandi episodi di Villa d'Este a Tivoli e della Villa Medicea di Pratolino, con una chiara influenza (Caro) nella progettazione del giardino di Villa Medici a Castello.

Quanto i temi legati alla magnificenza dell'acqua fossero, infatti, centrali nella Roma di Paolo III, lo rivela sia l'originale e prefigurativo episodio dell'allestimento dei resti del Settizonio come ninfeo-fontana negli apparati effimeri per l'ingresso di Carlo V a Roma (1536),¹ sia il fatto che nello stesso torno di anni, il pontefice aveva in animo di restaurare *in toto* l'antico acquedotto dell'Acqua Vergine e creare così, al contempo, nuove fontane

Desidero ringraziare Eliana Carrara, Martina Caterino, Enrico Garavelli e Alessandro Rinaldi per i suggerimenti e il continuo confronto su questi temi.

1 Ferretti 2019. Degno di nota, nel quadro dell'organizzazione dell'entrata trionfale di Carlo V (1536) a Roma, è anche l'utilizzazione del Ninfeo di Egeria sulla via Appia come aulico scenario per il banchetto offerto all'imperatore (De Cristofaro 2013). Per i legami morfo-tipologici fra la struttura romana e la Grotta degli Animali (Villa Medicea di Castello), impostata da Tribolo e conclusa da Vasari, si veda Ferretti, *Lo Re* 2018.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-09-06
Accepted 2023-10-20
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Ferretti | 4.0



Citation Ferretti, E. (2023). "Percorsi metamorfici della natura nel Cinquecento". *Venezia Arti*, 32, 67-88.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2023/01/005

pubbliche e nuovi punti di approvvigionamento per le ville e i giardini della città.²

Non è solo l'argomento che lega queste lettere: come è noto, infatti, i due autori sono accomunati dalla vicinanza a monsignor Giovanni Gaddi, sotto la cui egida era fiorita a Roma, sul finire degli anni Trenta del Cinquecento, il sodalizio del *Regno o Giuoco della Virtù*,³ inoltre, Caro e Tolomei – nei primissimi anni Quaranta –, si troveranno a far parte dell'*Accademia della Virtù*:⁴ tale consesso, sotto la protezione del cardinale Alessandro Farnese (1520-89), annoverava fra le sua attività più importanti la traduzione integrale del *De architectura* di Vitruvio (progetto tuttavia non portato a compimento). E proprio l'VIII Libro del trattato di età augustea, insieme al *De aquaeductibus* di Frontino, costituisce la testimonianza più significativa della cultura tecnica antica in materia di acque e acquedotti.

Le meraviglie dell'epifania dell'acqua – il carattere propriamente polimorfico era stato celebrato da una lunghissima tradizione efrastica⁵ – vengono descritte nelle due lettere con grande efficacia e sono restituite, ora in relazione a uno spazio costruito di peculiare originalità ed esemplarità (Caro); ora in connessione a una 'fontana', come sineddoche celebrativa di una serie di manufatti scultorei e architettonici della Roma del tempo, di cui è sottolineata l'assoluta novità ed emblematicità (Tolomei). I due autori, inoltre, evidenziano come sia l'*ingegnoso artificio* (cioè il sapere tecnico) alla base di questi nuovi prodigi: solo grazie a tali saperi è possibile generare getti con ben determinate direzioni, altezze e dimensioni – controllando così il raggio, l'arco e la

modalità di caduta dell'acqua – con i conseguenti effetti visivi e sonori che si generano; l'acqua entra nell'equazione progettuale come elemento 'plasmabile', che arricchisce in modo significativo il disegno generale del giardino o dello spazio costruito. Tutto ciò suscita stupore e meraviglia negli astanti, concorrere a creare uno spettacolo che gareggia con quello offerto dalla natura e che è accuratamente concepito per imitarlo e, nello stesso tempo, superarlo. Nei due testi, dunque, la piena valorizzazione artificiale delle metamorfiche proprietà dell'acqua dà corpo a uno specifico versante del dialogo con l'Antico, che non si materializza solo sul piano della riproposizione della grandiosità degli artefatti vivificati dalla sua presenza o nella dimensione delle evocazioni figurali che popolano gli apparati decorativi, ma che si dipana anche lungo una peculiare traiettoria tecnica, a sua volta arricchita da un'aura letteraria grazie ai rimandi – ora espliciti, ora impliciti – ai testi della Classicità. Emerge, infatti, in filigrana l'approccio emulativo-competitivo nei confronti della magistrale sapienza ingegneristica della Roma dei Cesari, secondo un binario tracciato già nel secolo precedente,⁶ che si tinge in Tolomei – come avremo modo di precisare – di toni esoterici e neoplatonici. Si tratta di un tema, quest'ultimo, che è rimasto ai margini della copiosa letteratura sulle due lettere e che su cui si intende tornare a riflettere, come tassello significativo di quella 'terza natura', su cui ha scritto Alessandro Rinaldi per il giardino toscano del Cinquecento e che ricorre in altri contesti geografici coevi, per caratterizzare poi in modo specifico la seconda metà del secolo e quello successivo.⁷

² Per le iniziative, rimaste sulla carta, di Paolo III per il restauro dell'Acqua Vergine, si veda qui nota 72.

³ Garavelli 2013; Procaccioli 2014; Moroncini 2017.

⁴ Caro, dopo l'assassinio di Pier Luigi Farnese e un periodo presso il cardinale Ranuccio, passa a servizio del cardinale Alessandro Farnese (Simonetta 2020, 46-7). Tolomei, alla morte del cardinal Ippolito dei Medici (1535), diviene *familiare* del medesimo cardinal Farnese. Il percorso biografico di Caro, durante il pontificato farnesiano, è ripercorso da ultimo in Caterino 2023b. Per la biografia di Tolomei, si veda Rebecchini 2010 e la voce nel *DBI*, Luciola 2019. Per l'*Accademia della Virtù* si veda qui nota 54.

⁵ Si segnalano su questo legame letteratura-giardino e fontane, in particolare: MacDougall 1972; Battisti 1972; Fo 1984; Venturi 1981; 1982; Borghi 1997; Prandi 2004; Ceserani, Panetta 2007; Baldo 2012; Classen 2017. Degno di nota, in particolare per il contesto cronologico e culturale, è il componimento *De aqua argentea* in distici elegiaci abbozzato già nel 1537 dal vescovo Miguel de Silva (molto vicino a Paolo III e da questi nominato cardinale *in pectore* nel 1539) e dedicato al Re del Portogallo per l'inaugurazione dell'acquedotto di Évora, dove sono celebrate le acque della nuova infrastruttura e i loro effetti benefici per la popolazione e per i giardini, evocando, con grande sapienza letteraria, l'acqua nella sua dimensione sonora e visiva. Il componimento si legge ora online: <https://stemma.fcsh.unl.pt/aqua-argentea/>. Per quest'ultimo, si veda Deswarte 1989, 84-92, 142-7.

⁶ Portoghesi 1981, 13-15; Galluzzi 1991; 2003.

⁷ L'espressione 'terza natura' si legge in una lettera di Jacopo Bonfadio a Plinio Tomacello (senza data ma 1543): «Per li giardini che qui sono [la Riviera di Salò sul lago di Garda], e quei dell'Esperide, e quelli di Alcinoe e d'Adoni, la industria de' paesani ha fatto tanto, che la natura incorporata con l'arte è fatta artefice, e connaturale dell'arte, ed ambedue è fatta una terza natura, a cui non saprei dar nome». Il tema trae origine da un passo di Ovidio (si veda qui nota 55). Il passo è stato segnalato in Tagliolini 1981, 302. La lettera si può leggere nella sua interezza in varie edizioni; quella qui utilizzata è Bonfadio 1763, 32. Su questo tema si veda, in particolare, MacDougall 1972; Rinaldi 1979; Lazzaro 1990, 9-11. Nell'opera *La villa* di Bartolomeo Taegio (1559) grande rilievo viene dato alle opere idrauliche (cc. 95r-96r), come elemento di continuità tecnico-scientifica «tra i lombardi e il mondo latino» (Ricci 2010, 99). Anche il passo di Taegio è stato per la prima volta segnalato da Tagliolini (1981, 302-3). Si veda, oltre a Taegio, anche il testo di Carlo Stefano stampato a Lione nel 1536 (Estienne 1536, 8-9), dove si fa riferimento all'importanza dei meccanismi idraulici a servizio del giardino. Nuove osservazioni, diacroniche, sul tema della 'terza natura' si trovano in Perruca 2019.

1 La 'fontana' di Giovanni Gaddi a Roma nella lettera di Annibal Caro e le fontane nella lettera di Tolomei: lo stato dell'arte

Nel 1962, Eugenio Battisti dedicava un'ampia riflessione alla lettera scritta da Annibal Caro (1507-66) a monsignor Giovanni Guidiccioni (1500-41), trasformando questa missiva in un testo chiave per la storia delle fontane e dei giardini del Cinquecento,⁸ su cui poi molti studiosi sarebbero tornati con approcci ermeneutici diversi, ma complementari.⁹

La storiografia recente ha sottolineato la capacità descrittiva del testo di Caro e ha evidenziato con forza la sua perizia nell'utilizzo di termini particolarmente evocativi per richiamare la caleidoscopica epifania dell'acqua, sia in senso sonoro che visivo.¹⁰ Nella letteratura degli ultimi due decenni è importante segnalare, in particolare, i nuovi apporti offerti da due contributi: le notazioni di Enrico Garavelli a margine dell'edizione critica degli *Amori pastorali* dello stesso Caro, dove sono messe in luce le relazioni contenutistiche e lessicali fra la lettera e un passo della sua traduzione del testo di Longo Sofista (II-III sec. d.C.);¹¹ il saggio di Caroline Elam, che ha evidenziato alcune connessioni fra il manufatto architettonico delineato in un disegno conservato alla Christ Church Picture Gallery di Oxford, relativo a una fontana-ninfeo nella *vigna* del Gaddi, e la missiva di Caro al Guidiccioni.¹²

Garavelli, nello specifico, ha messo in luce la somiglianza fra la descrizione del bagno delle Ninfe che compare nel 'supplemento' (ovvero

il brano di invenzione che Caro dovette scrivere per colmare una lacuna del *Primo libro* dei Ποιμενικά del manoscritto dell'opera di Longo che aveva a disposizione) e la lettera al Guidiccioni; questa osservazione, nella trattazione di Garavelli, è funzionale alla precisazione della cronologia e delle modalità del lavoro di traduzione di Caro del testo greco.¹³

Di altrettanta fortuna storiografica ha goduto la lettera di Tolomei al cardinale Grimaldi (26 luglio 1543),¹⁴ committente dal profilo poliedrico, nonché raffinato intellettuale genovese.¹⁵ Tale documento, più volte citato come testimonianza di una nuova sensibilità nei confronti del vitalismo dell'acqua nella progettazione del giardino cinquecentesco, contiene in realtà osservazioni specifiche sull'antica origine dell'Acqua Vergine e sugli acquedotti della Roma imperiale: si palesa, in particolare, l'esplicito auspicio per il ripristino di queste strutture utilitaristiche dall'alto valore memoriale, a sottolineare così l'imprescindibile legame fra le forme di valorizzazione dell'espressività dell'acqua e la cultura architettonica e ingegneristica della Roma antica. Degno di nota è anche il doppio registro che informa la missiva: all'articolata narrazione ecfraistica – chiara, e consequenziale, nonché intrisa di spirito antiquario – si accompagna un breve ma importante riferimento agli *Oracula Chaldaica*, ben decifrabile per un lettore colto qual era Grimaldi e per i componenti dell'*Accademia della Virtù*.

⁸ Battisti 1962, 162-8. Si deve notare che il volume non ha avuto una immediata fortuna, per via di una iniziale 'invisibilità' (cf. Varese 1994), che sembra comunque perdurare ancora ai giorni nostri, soprattutto negli studi più recenti di area anglosassone. Si ripropone la trascrizione della lettera in chiusura di questo saggio: qui Appendice 1.

⁹ La lettera è stata pubblicata la prima volta in Caro 1572a, 51-6. Si legge in Caro 1957, I [61]: 105-9 e, con alcune note al testo, in Ferrero 1959, 412-16. È stata pubblicata integralmente in MacDougall 1978b, 109-11; compare, inoltre, nell'antologia di fonti sul giardino manierista redatta da Azzi Visentini (1999, I: 230-3); si legge integralmente anche in Giusti 2001, 11; è presente, inoltre, nella selezione di lettere di Caro curata da Verdenelli, corredata però da un succinto commento, *Fare le lettere col compasso* (Caro 2009, 107-10). Per le lettere di Caro e la loro edizione nel corso dei secoli, si veda Garavelli 2016.

¹⁰ La bibliografia sulla lettera è molto vasta. Si evidenziano però qui: Olivato 1975, 135-7; Keller 1980, 29-36; Coffin 1991, 36-7; Morel 1998, 15; Hanke 2004; Giannotti 2007, 84-5; Miotto 2006, 36; Tchikine 2010; Elam 2013, 452. Si veda anche Caterino 2023b, 370-1.

¹¹ Caro 2002, 14-15.

¹² Il disegno è così segnato: Christ Church, Oxford, JBS, 1481v; Elam 2013, 450 e 458.

¹³ Seppur già notata in Keller 1980, la somiglianza viene accuratamente esaminata in Caro 2002, 15-16 nota 18 e 108-9. Le osservazioni di Garavelli non sono entrate nella copiosa letteratura di ambito storico artistico e di storia del giardino sulla lettera di Caro a Guidiccioni, per essere valorizzate ora in Caterino 2023b.

¹⁴ La lettera compare già in Tolomei 1547, cc. 31r-32v. È stata ripubblicata in Barocchi 1977, III: 3037-48; MacDougall 1978a, 12-14; Azzi Visentini 1999, I: 241-5. Il documento è stato commentato più volte dalla storiografia sul giardino del Cinquecento che spesso, anche in questo caso, dimentica la prima e pregnante lettura proposta in Battisti 1962, 211-13; si vedano, inoltre, Rinaldi 1979; Venturi 1982, 728; Magnani 1984, 35; Testa 1991, 13; Azzi Visentini 1999, I: 154; si vedano, inoltre, Olivato 1975, 134; Madonna 1979, 197; Barisi, Fagiolo, Madonna 2003, 109; Fehrenbach 2007, 455; Gaston 2010, 231; Ferretti 2016, 234-5. La lettera è trascritta in appendice a questo saggio: Appendice 2. La missiva è stata schedata, con un breve ma importante commento, da Mario Carlessi (<http://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=13393>).

¹⁵ Per la biografia di Guidiccioni, con particolare riguardo ai legami con Tolomei, Caro e Bonfadio, si veda Cerroni 2002. Sulla ricca biblioteca di Grimaldi si veda Hobson 1975; per la figura del nobile genovese come committente di architettura (con particolare riferimento al 'bagno' della villa di Bisagno), si vedano Olivato 1975, 135; Magnani 1984, 36; Hanke 2006, 689-90.

2 Caro e Tolomei: le parole dell'acqua

Guidiccioni aveva chiesto a Caro di poter conoscere la conformazione e i caratteri della 'fontana' realizzata nella *vigna* di monsignor Giovanni Gaddi (1493-1542),¹⁶ nella forma di «descrizione o disegno», nel periodo in cui l'alto prelato soggiornava nella sua villa di Carignano, in Lucchesia.¹⁷ Caro risponde positivamente alla richiesta redigendo un articolato testo (in cui non si fa alcun riferimento all'architetto o all'artista che ha realizzato l'opera), «benché mio fratello mi scrive che di già avea richiesto un pittor mio amico che la facesse». Dalla risposta di Guidiccioni apprendiamo che al monsignore giunge sia la descrizione, sia il disegno procuratogli dal fratello di Caro, apprezzando di gran lunga di più la sua ecfraresi rispetto alla rappresentazione figurale.¹⁸ Caro entra subito *in media res* e, come ha notato Caroline Elam,¹⁹ non dà conto della modalità con cui era alimentato il manufatto che arricchiva la *vigna* di Giovanni Gaddi: la mancanza di notizie a riguardo è legata al fatto che Guidiccioni disponeva di acqua sorgiva, e dunque di un'alimentazione continua in un contesto orografico che forniva naturalmente l'indispensabile salto di quota per assicurare la corretta pressione della risorsa idrica nelle condutture; non era, dunque, necessario fornire dettagli sulle macchine che consentivano il sollevamento dell'acqua, manufatti che dalla metà Quattrocento affollano i taccuini degli architetti e poi, nel secolo successivo, le illustrazioni a corredo delle edizioni a

stampa di Vitruvio [fig. 1], o i codici di macchine che circolavano ancora manoscritti:

Io non iscriverò a V.S. l'artificio di far salire l'acqua, ancora che ciò mi paia la più notabil cosa che vi sia, poich'ella, secondo che scrive, ha l'acqua con la caduta e col suo corso naturale.²⁰

Caro si impegna, invece, nella descrizione dell'assetto generale della struttura, dominata dalla presenza dell'acqua, nei suoi aspetti spaziali, materici e tecnologici; inoltre, viene dato conto in modo puntuale della configurazione delle due fontane collocate in delle nicchie (una caratterizzata dalla presenza di una scultura rappresentante un *Fiume* inserita in un sistema di *labra*, e l'altra, più semplice, composta da un bacino marmoreo e da una 'vasca') che specularmente le arricchiscono. L'acqua, elemento metamorfico per antonomasia, è protagonista assoluto in questo luogo segnato dall'opera di una 'natura artificiosa' e dal lavoro dell'abilità umana: questa duplice *ratio* informa la composizione nel suo insieme, con il prezioso fluido che plasma le superfici e crea effetti luministici e sonori. La configurazione delle pareti e della copertura della struttura, infatti, imita sapientemente l'antro roccioso, mediante la messa in opera dei 'tartari'. Caro usa quest'ultimo termine per indicare le concrezioni calcaree qualificanti l'ambiente nel suo insieme, che egli riconduce al processo

¹⁶ Per la figura del Gaddi, si veda Arrighi 1998; Caterino 2023a. Elam indica la collocazione della perduta *vigna* del Gaddi in un luogo vicino a San Piero in Vincoli sull'Esquilino, nell'area fra le Terme di Traiano e la Domus Aurea di Nerone (Elam 2013, 450 nota 10). Già Garavelli (2010, 227) aveva evidenziato un passo delle *Annotationes* di Guillaume Philandrier (1550) che indica l'ubicazione della proprietà, dove si legge: «In Esquiliis, vinea hodie Ioannis Gadi et ei proxima, sunt reliquia, tu suspicantur aureae domus Neronis, ego vero Palatii Titi esse, potius dixerim, in his elengatissima cernitur pictura [...]». Per Philander, si veda qui nota 54.

¹⁷ Berti 1786, XLV-XLVI. La villa di Carignano è evocata da Guidiccioni nei versi di un sonetto dedicato a Caro: «Per me da questo mio romito monte | men noioso e più bel che 'l Vaticano | scende, irrigando un bel pratello, al piano | et muor nel Serchio, in di non lungi, un fonte» (Melosi 2009, 185). Per l'attività poetica di Guidiccioni si veda Torchio 2006. Per la villa lucchese dell'alto prelato si veda Belli Barsali 1964, 71.

¹⁸ Per la risposta di Guidiccioni, si veda qui oltre e nota 43. La struttura era composta da un muro «rozzo di certa pietra che a Roma si dice asprone», a imitazione di una parete rocciosa. In questo muro si apriva un varco che dava accesso a «un andito di alcune stanze fatta pure a bozzi da gli lati, e di sopra a' sassi pendenti, a guisa più tosto d'intrata d'un antro», ovvero l'ambiente allestito a imitazione di una grotta naturale e corredato sulle pareti laterali da due fontane, una prettamente scultorea (qualificata dalla presenza di un *Fiume*), l'altra più naturalistica. Per la qualificazione di questa struttura in senso plastico e materico, con i confronti e le osservazioni sulle strutture di questo tipo immediatamente antecedenti (il ninfeo bramantesco del Belvedere e la fontana di Villa Madama), si veda Elam 2013. Si può aggiungere a questi precedenti anche la grotta di Palazzo Te a Mantova di Giulio Romano, studiata in Belluzzi 1987.

¹⁹ Elam 2013, 452. È opportuno ricordare che Antonio da Sangallo il Giovane, in un disegno della fine degli anni Venti del Cinquecento (GDSU 1223Ar), rappresenta schematicamente la pianta del Ninfeo di Egeria sulla via Appia, abbozzando la modalità di alimentazione delle fontane che originariamente dovevano arricchire la struttura: Ferretti 2016, 195.

²⁰ Le fontane, in mancanza di condotte allacciate a un acquedotto urbano, venivano di norma alimentate da pozzi, cisterne o acqua prelevata da torrenti e fiumi, con sollevamento mediante macchine a trazione animale, ovvero meccanismi molto diffusi sin dall'Antichità e di cui la trattatistica rinascimentale dà ampiamente conto; tale sistema veniva impiegato anche nelle fontane create per gli apparati effimeri; si veda Ferretti 2016. Si può qui ricordare che nel taccuino dei fratelli Della Volpaia, conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia, è rappresentato il meccanismo idraulico per sollevare l'acqua installato nel giardino del Cardinale di Spagna (secondo decennio del Cinquecento): BNMVe, Ms It (=5363), c. 79r. Fra i codici di macchine che circolano ancora nella versione manoscritta in pieno Cinquecento, degno di nota è quello di Cosimo Bartoli (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino, E.B.16.5): Lamberini 2011.

trasformativo dell'acqua stessa, come poi dirà anche Tolomei.²¹ Ma la penna di Caro non tratteggia solo le qualità materiche e la morfologia del manufatto. Di notevole rilievo, infatti, è l'attenzione che egli riserva alla descrizione del sistema di distribuzione e delle soluzioni tecnologiche che consentono varie modalità di fuoriuscita e che rendono più che verosimile tale fastosa scenografia, concepita dall'anonimo progettista nel segno dell'acqua: «Hora dirò come l'acqua viene in ciascuna e gli effetti che fa» scrive Caro. Una grande cisterna ('conserva' o 'bottino') collocata a un'altezza di oltre due metri (una *canna*) posta dietro la parete di fondo, dalla configurazione naturalistica, fornisce l'acqua in pressione per entrambe le fontane. Da questa cisterna si dipartono, infatti, due canne di piombo (il sistema principale di distribuzione), dotate di meccanismi di apertura e chiusura, per gestire il flusso dell'acqua di ciascuna fontana.²² Le acque distribuite alle due fontane, nel modo che si dirà qui di seguito, sono poi raccolte in canalette aperte che, a loro volta, le convogliano «in una chiavichetta che porta al fiume», evitando così l'allagamento della struttura [fig. 2].

Il condotto che alimenta la fontana di destra si divide in due ulteriori tubazioni, di sezione diversa. Quello più grande è disposto nella parete in modo tale da creare, in tal modo, specifici effetti visivi e sonori. Una parte dell'acqua, infatti, giunge a ridosso della scultura di un *Fiume* adagiata su un 'pilo',²³ con una portata e una pressione per cui il fluido, colpendo il rivestimento litico irregolare (*certi scoglietti*) della parete della nicchia in cui è collocata la statua, crea 'maggior rumore' e si sparge in varie direzioni. Una ulteriore porzione dell'acqua proveniente da questa medesima tubazione, invece, cade verticalmente per depositarsi nella vasca sottostante il *Fiume*; qui, traboccando, si riversa in un 'ricetto', ovvero in una porzione di pavimento leggermente incavata, come si può osservare ancora oggi nella Grotta degli Animali della Villa di Castello. Tale specifico movimento dell'acqua crea una differente suggestione sonora, più lieve rispetto all'altra: Caro usa il verbo 'rumoreggiando' per caratterizzare questo specifico suono, continuo ma modulato.

La seconda diramazione del condotto principale suddetto - ovvero quella ancora destinata alla parete con il *Fiume* - ha un diametro minore e porta l'acqua in corrispondenza del cervello della nicchia, dove è collocato (superiormente,

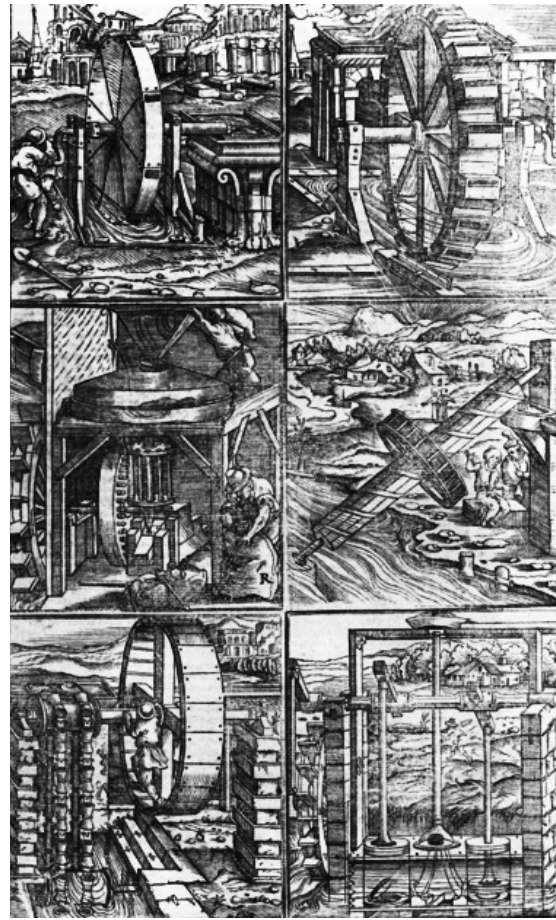


Figura 1 Macchine per il sollevamento dell'acqua, da Marco Vitruvio Pollicione, I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio. Tradotti & commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia, Venezia, Francesco Marcolini, 1556, c. 269 [Libro X, Capitolo XII]. Collezione privata

all'estradosso della calotta) un punto di accumulo, così conformato:

Un catino quanto tiene tutta la volta, forato in più lochi, per li quali fori, per certe picciole cannellate si mandano solamente goccioline d'acqua sotto la volta e di là quindi come per diversi gemitii, a guisa di pioggia, caggiano nel pilo e cagghendo passano per alcuni tartari bianchi di acqua congelata, che si trovano ne la caduta di Tivoli, i quali vi sono adattati in modo, che par che l'acqua gemendo vi sia naturalmente ingrommata.²⁴

Viene così simulata la caduta d'acqua per stillicidio, che nelle grotte naturali formano le stalattiti

21 Appendice 1. Si veda qui anche nota 25.

22 Si configura, dal punto di vista tecnico, un assetto simile a quello che caratterizza l'infrastruttura idraulica della Grotta degli Animali della Villa di Medicea di Castello, impostata da Tribolo negli anni Quaranta del Cinquecento e ricostruita, alla luce di nuovi rilievi e indagini sul manufatto, in Tucci, Bonora, Fiorini, Conti 2017.

23 'Pilo' sta per 'vaso, vasca, conca': si veda *GDLL*, s.v.

24 Si cita da Appendice 1.

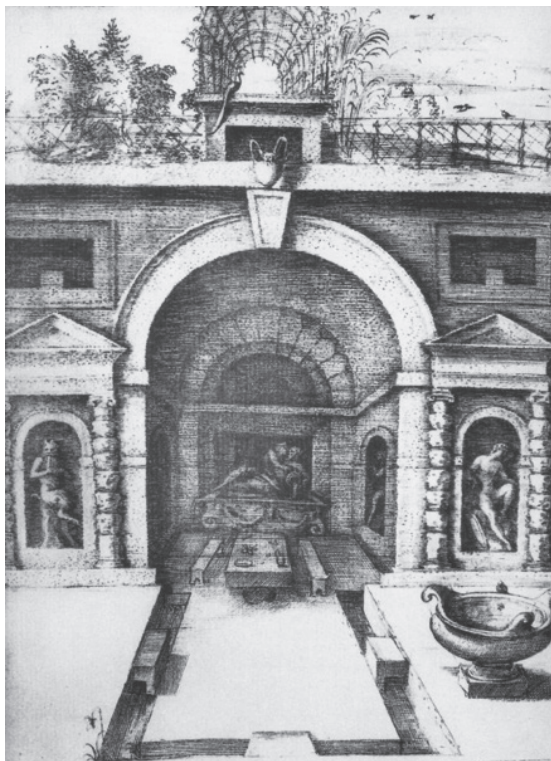


Figura 2 Francisco de Hollanda, *Simulacrum seu umbra speluncae Aegeria, nimphae. Concubinae. Numae. Pompilij*, 1538-40. *Álbun dos Desenhos das Antiquilhas*, c. 33v. Escorial, Biblioteca do Mosteiro de São Lourenço

che, come si è detto, il letterato chiama 'tartari'.²⁵ Caro usa il termine 'gemitio' e, subito dopo, il verbo 'gemere' per indicare «il versare pianamente e sottilmente», come riporta la prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612), dove è segnalato un precoce uso in tal senso nella Firenze di Lorenzo il Magnifico.²⁶ Vasari, inoltre, utilizzerà questo termine nella *Vita* di Arnolfo di Cambio

(1568), nel passo dove illustra le conoscenze tecniche dell'artista che avrebbe consigliato il governo fiorentino di emanare un decreto pubblico per vietare di costruire ai piedi della Costa San Giorgio, in quanto non era sicuro costruire «attesoché per i rilassi delle pietre, che hanno sotto i gemitii d'acqua, sarebbe pericoloso qualunque edificio vi si facesse». ²⁷

Da questa porzione della struttura, dunque, cadono gocce dall'alto, come nell'antro della valle di Gargafia che fa da fondale all'episodio di Diana e Atteone, narrato da Ovidio nel *Libro III* delle *Metamorfosi*.²⁸ Anche questa modalità di caduta dell'acqua descritta da Caro produce effetti acustici e percettivi di particolare qualità, in quanto si vengono infatti a generare «una bella vista e un gran mormorio». ²⁹ Tale precipua caratterizzazione visiva e sonora rende particolarmente 'parlante' il richiamo a Ovidio e alla grotta di Gargafia, e riproduce il contesto del bagno di Diana al pari di una vera e propria scenografia, facendo rivivere la magica atmosfera dell'antro ombroso.

L'accurata scelta dei termini in questo passo della lettera contribuisce in modo determinante all'efficacia dell'ecriasi: l'irregolarità della superficie parietale e dell'intradosso della copertura della struttura del Gaddi è, infatti, evocata dall'uso del termine 'ingrommata'. Il vocabolo deriva da 'gromma' che, a quell'altezza cronologica, veniva utilizzato per descrivere accumuli irregolari generatisi in un processo naturale, ma governato dall'uomo, qual è quello della vinificazione, ma anche per indicare i depositi calcarei che si formano nei condotti. ³⁰

La divisione della tubazione principale in due condotti minori, la morfologia e la caratterizzazione materica (nonché la soluzione tecnologica nascosta nell'intradosso della calotta) della nicchia che accoglie la scultura del *Fiume* sono riproposte

²⁵ Il termine 'tartaro' come incrostazione calcarea legata alla qualificazione dell'interno delle grotte artificiali nel vocabolario Tommaseo, Bellini (1861-79) è ricordato come attestato nel più tardo testo di Giovan Vittorio Soderini, *Trattato della coltivazione degli arbori*, redatto attorno al 1592 (edito la prima volta nel 1817). Il *GDLI* attesta il termine in questa accezione nella *Vita* (1568) di Giovanni da Udine (Vasari 1906, VI: 556). La presenza del termine in questa lettera di Caro, dunque, è una evidenza significativa. Una precoce caratterizzazione materica di questo tipo era stata realizzata da Bramante nel ninfeo del cortile del Belvedere (perduto), citato anche da Caro nella lettera. Anton Francesco Doni, a proposito di Bramante 'teorico' e trattatista, scrive: «Ha poi fatto un trattato del lavoro tedesco, et delle volte di getto intagliate, del fare lo stucco delle colature dell'acque, che si conducono le fontane rustiche: et l'ha chiamato Pratica di Bramante, et dentro insegna i modi d'appiccare telline, le pietre cotte, il modo di fare i pavimenti commessi» (Doni 1555, 44-5); su questo passo del Doni, si veda Bruschi 2001, 364 nota 38.

²⁶ «Da gemere, gemitio, che è quella poca acqua, che si vede in alcuna grotta, quasi sudare alla terra, ed è manco, che, acquirino». [Esempio]: Cant. Carnascial. Bernardin della Boccia, «Surgevi un'acqua non di fonte vivo, d'un gemitio più tosto, o piccol rivo» (s.v., <http://www.lessicografia.it>). Il *GDLI* cita proprio questo passo della lettera di Caro come prima attestazione del termine 'gemitio'.

²⁷ Vasari 1906, I: 284.

²⁸ Ovidio, *Met.*, III, 150-60; Ovidio 2022, 113. Per questi versi, si veda in particolare Segal 1969, 42-9; Rosati 2016, 71-3. Si veda qui anche nota 56.

²⁹ Si cita da Appendice 1.

³⁰ *Vocabolario della Crusca* (1612), s.v.: «E quella crosta, che fa il vino dentro alla botte, la quale è detta anche 'tartaro'. La stessa fonte offre una ulteriore definizione: e 'gromma' diciamo anche a quella roccia, che fa l'acqua ne' condotti, e in altri luoghi, dove ella corra di continuo».

anche per la fontana della parete opposta. In corrispondenza di questa ulteriore fontana, infatti, l'acqua arriva da uno dei due rami che si biforcano da quella porzione del condotto principale proveniente dalla grande cisterna appena sopra richiamata. Questa fontana è costituita da «un pelaghetto di quasi un braccio e mezzo di diametro col fondo d'una ghiara nettissima, e d'intorno, le sponde con certi piccoli ridotti come se fossero rose dall'acqua».³¹ Il 'pelaghetto' di cui parla Caro è un vero e proprio bacino,³² mentre con il termine 'ridotto' si intende probabilmente uno spesso bordo dal profilo incavato, di materiale litico.³³ Completa il manufatto un ulteriore 'pilo', probabilmente messo davanti alla vasca/pelaghetto.

La tubazione più grande, che assicura una portata maggiore, getta dunque l'acqua nel 'pelaghetto' con una particolare forza, e così si generano peculiari effetti:

[L'acqua] si sparte in più zampilli; donde schizzando con impeto, truova il bagno del pelaghetto che le fa resistenza, e rompendola viene a fare un bollore e un gorgoglio bellissimo e simile in tutto al sorgere de l'acqua naturale. Quando il pelaghetto è pieno, cade per mille parti nel pilo e dal pilo per mille altre ne l'ultimo ridotto. Et così tra il piovere, il gorgogliare e 'l versare e di questa fonte e de l'altra, oltre al vedere si fa un sentir molto piacevole e quasi armonioso.³⁴

I bordi frastagliati del 'ridotto' e la ghiaia sul fondo del 'pelaghetto' ne fanno un oggetto ibrido, che allude al contesto naturale di una sorgente con il suo fondo petroso, dove la presenza dei ciottoli

determina esuberanti spruzzi e vivaci schizzi, pur non perdendo la sua qualificazione di manufatto scultoreo, al pari del muro d'ingresso della struttura. Caro qui utilizza due parole onomatopiche per restituire il sommovimento gorgogliante dell'acqua: «Fa un bollore e un gorgoglio bellissimo».³⁵ Si configura, dunque, una composizione agreste (*pelaghetto ghiaioso*) che è in parte contraddetta dalla presenza del pilo lapideo, ovvero un manufatto geometricamente definito e creato dallo scalpello: la coesistenza di questi due elementi contrastanti crea un assetto diverso da quello della fontana scultorea dell'altra parete, lì molto più definito dal punto di vista architettonico e artistico. In questa porzione della struttura, inoltre, gli effetti che si producono grazie all'acqua portata con continuità dalla condotta maggiore si combinano con lo stillicidio dell'acqua cadente dalla terminazione della nicchia, a creare così un ulteriore spettacolo per l'occhio e l'orecchio, quasi una melodia. In questo passaggio della lettera si dispiega tutta la capacità di Caro di caratterizzare con le parole le modulazioni del rumore dell'acqua, ben esemplificata nel suo lavoro di traduttore dei testi di Longo Sofista e Teocrito.³⁶

Quanto la vasta articolazione dei suoni dell'acqua - ora armoniosi, ora cupi - fosse elemento fondativo dell'allestimento della 'grotta' di monsignor Gaddi si evince anche dall'impiego di uno specifico apparato per la propagazione del suono, che permette di ricreare tutte le gradazioni della metamorfosi sonora dell'acqua in natura. Caro, infatti, descrive la messa in opera di una soluzione complessa che sembrerebbe derivare dall'ibridazione e rielaborazione dell'antico sistema dei vasi

31 Si cita da Appendice 1.

32 Così anche negli *Amori pastorali*, nel passo che Garavelli mette in relazione con la lettera in oggetto: Caro 2002, 108. Il *pelaghetto* è solitamente un bacino naturale, dal fondo erboso: così in Boccaccio (*Dec. Giornata* 6), come ricordato nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612), s.v. Il *GDLI* segnala anche un passo di Trissino nell'*Italia Liberata dai Goti* (1529, prima edizione 1547) dove il termine è usato nella stessa accezione di Caro, ovvero come struttura artificiale a corredo dei giardini.

33 Il termine 'ridotto' compare anche negli *Amori pastorali* (Caro 2002, 109), dove viene usato per descrivere concavità naturali dove si raccoglie da un bacino maggiore l'acqua che, variando nella sua portata, lascia quantità residuali in tali avvallamenti. Il termine 'ridotto' è presente nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612) con questa definizione: «Luogo dove si riduce, ricetto ricettacolo»; ne viene attestato l'uso nel Trecento, e in particolare in un commento di un contemporaneo di Dante ai versi 25-7 del *Canto XXV dell'Inferno*: «Fece suo ridotto in una caverna» (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=1&vol=0&pag=707&tipo=1>). Ridotto (*ridutto*), come piccolo canale naturale dove scorre l'acqua, compare anche nelle *Api* di Rucellai (Rucellai 1539, c.n.n., ma c. 5r: «Dai fiori, e i fior cadendo, inforan anco | grati la madre, e 'l liquido ruscello. | Poscia adombri il ridotto una gran palma | o l'ulivo selvaggio [...]»).

34 Si cita da Appendice 1.

35 Il termine 'bollore' nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* (1612) è così definito: «Gonfiamento, e gorgoglio, che fa la cosa, che bolle», e vengono ricordati dagli Accademici più passi dell'*Inferno* di Dante dove la parola restituisce il gorgogliare dell'acqua (<http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=1&vol=0&pag=127&tipo=1>).

36 Si possono notare, ancora una volta, assonanze nel seguente passo degli *Amori pastorali*: «Quando l'aure rinfrescando ricreano, l'acque mormorando dilettono, e queste per le scheggie cadute romoreggiando, e quelle per i fronzuti pini fischiano, facendosi l'una all'altra tenere, s'uniscono insieme in una dilettevole consonanza» (Caro 2002, 122 [*Ragionamento primo*]). Si veda, inoltre, quanto notato a proposito di alcuni passi della traduzione dell'*Idillio I* di Teocrito di Caro in Garavelli 1995, 576 nota 4. Martellini ha notato, in particolare, come Caro offra specifiche connotazioni uditive alla traduzione dei vv. 1-11 dell'*Idillio I* di Teocrito, arricchendo così l'atmosfera resa, in modo più semplice, nel testo greco (Martellini 2009, 294).

risonanti, descritto da Vitruvio e in uso nei teatri antichi,³⁷ con quello attestato in alcune chiese medioevali e approntato per la medesima finalità.³⁸ Il letterato, inoltre, scrive che nell'intradosso della copertura delle nicchie sono stati alloggiati dei grandi vasi di spessore sottile («con il ventre largo e la bocca stretta»)³⁹ che ricevono una certa quantità d'acqua dalla cisterna principale; questi si riempiono solo per metà e sono posti in modo da tale da essere quasi basculanti, ovvero da poter oscillare:

Per questo che, essendo i vasi bucati nel mezzo, in fino al mezzo s'empiono solamente, e posti col fondo come in bilico, non toccano quasi in niun loco. Onde che fra la sospensione e la concavità loro, vengono a fare il tuono che v'ho detto; il quale continuato e grave, e più lontano che quei di fuori, a guisa di contrabbasso s'unisce con essi e risponde loro con la medesima proporzione che lo sveglione a la cornamusa.⁴⁰

Per evocare il 'tuono' che viene diffuso con questa sorta di cassa di risonanza, Caro crea una similitudine con tre strumenti musicali dal timbro molto particolare, uno a corde (il contrabbasso) e due del tipo aerofano risonante (la cornamusa e lo sveglione). Proprio quest'ultimi due, in particolare, li troveremo poi accoppiati in un passo dell'*Ercolano* di Benedetto Varchi, sempre utilizzati nella dimensione della metafora.⁴¹ Inoltre, nella descrizione del cupo rumore che richiama quello del tuono - prodotto dalle acque sgorganti con forza prorompente - Caro sembra offrire al colto lettore un'articolata serie di rimandi letterari, che trovano nelle *Naturales Quaestiones* di Seneca uno dei principali riferimenti.⁴²

La presenza di suoni diversi, in corrispondenza delle varie parti della struttura, permette di apprezzare la ricca gamma degli effetti acustici creati ad arte con l'acqua: quella che si 'rompe' sulle pietre o cade sul fondo ghiaioso imita il

mormorio di un ruscello, mentre l'altra che stilla dall'alto crea suoni più lievi, al pari della fuoriuscita lenta e continua che richiama l'acqua di una sorgente; il tuono pauroso corrisponde, inoltre, al rumore di un'acqua scrosciante che si genera dal ventre di una montagna. La capacità di governare le modalità di caduta e la portata, vieppiù, fa sì che la luce passi attraverso l'acqua in modo diverso, generando effetti di rifrazione e di scomposizione del raggio luminoso, con fenomeni che variano continuamente nel tempo e contribuiscono ad arricchire di contrasti chiaroscurali la percezione dello spazio.

La descrizione di Caro è così precisa ed evocativa da lasciare pienamente soddisfatto il Guidiccioni, che avrebbe, infatti, così risposto:

Ora ritorno alla lettera vostra, la quale mi fu gratissima per aver letto e riletto più volte il modello della fonte di Monsignor vostro molto meglio dipinta dalla vostra ingegnosa lettera, che dalla eccellente mano di Fra Bastiano [Sebastiano del Piombo], il quale fu tanto cortese che non si lasciò pregare a darmi il disegno di quella del Senese. Siccome quello di Monsignor vostro, dipinto da non so chi altro buon maestro, mi fu mandato dal fratello vostro, il quale, conoscendo poco voi, e molto sé medesimo, disse al mio Pietro, non esser possibile a darlo ad intendere per lettere. Mi piace, ch'egli si sia ingannato. Ringrazio ben voi della vostra fatica, siccome vi prego, che a nome mia ringraziate lui della sua pittura.⁴³

Il 'visibile parlare' di Caro - animato da similitudini, metafore e onomatopee - non divino come quello di Dante, ma pienamente umano e proto-archeologico, ha lasciato tracce evidenti nella prosa vasariana delle *Vite* (la cui prima edizione viene composta negli anni in cui Vasari è assiduo frequentatore dell'ambiente farnesiano e di cui Caro

37 Vitruvio, *De architectura*, Libro I, Capitolo I; Libro V, Capitolo V. (Vitruvio 1997, I: 19 e 75, nota 87). La forma dei vasi bronzei di cui parla Vitruvio era a campana. Alberti parla dei vasi sonori nel *De re aedificatoria* in due passi: Libro VIII, Capitolo 7 (Alberti 1966, II: 774-45) e nel Libro IX, Capitolo 10 del *De re aedificatoria*: (860). In quest'ultimo, in particolare, si pone in contrasto con il testo di Vitruvio.

38 Desarnaulds, Loerincik 2001; Palazzo, Valière 2007; Xhyheri 2013.

39 Si cita da Appendice 1.

40 Si cita da Appendice 1.

41 Per lo sveglione, una sorta di flauto che si suonava con una mano sola, il *Vocabolario della Crusca* (1612) segnala un passo dell'*Ercolano* di Varchi, ma ne attesta l'uso anche in precedenti fonti quattrocentesche (Luigi Pulci e Lorenzo il Magnifico). Varchi utilizza il contrabbasso e lo sveglione, contrapposti alla coppia liuto e clavicembalo, per spiegare l'estrema varietà di modi di pensare e dei gusti degli individui (ed. cons. Varchi 1570, 15). Alla voce «contrabbasso» gli Accademici nel *Vocabolario* (1612) rinviavano alla lettera di Caro in oggetto.

42 Seneca 1989, 388-9 (*Naturales Quaestiones*, III, 1, 2). In questo passo Seneca a sua volta si rifà a Ovidio e Virgilio. La descrizione del fronte principale della struttura del Gaddi (si veda qui nota 18), quasi un *lusus* della natura, potrebbe anche alludere a un luogo segnato dal passaggio di un terremoto, che Seneca - riprendendo altre fonti letterarie precedenti - ricorda come fenomeno alla base dell'origine di fiumi e sorgenti (Seneca 1989, 400-1: *Naturales Quaestiones*, III, 11, 2-4). La vicinanza al linguaggio 'drammatico' di Seneca sembra indicare un allontanamento dalle rasserenanti atmosfere arcadiche del secolo precedente.

43 Guidiccioni a Caro, s.d.: Caro 1957, I: 108.

sarà fra i revisori)⁴⁴ e riecheggia precocemente nella lettera di Tolomei a Grimaldi.

Un aspetto che meriterebbe approfondimenti specifici è l'influenza che la diffusione di grotte artificiali – ora più naturalistiche, ora più architettoniche, ora segnate da una ibridazione di queste due 'qualificazioni' (e di cui la 'grotta' Gad-di costituisce un esempio notevole) – nei giardini del secondo Cinquecento ha avuto nell'evoluzione dell'iconografia dell'episodio ovidiano di Diana e Atteone, anche nelle incisioni a corredo delle edizioni a stampa che si succederanno nel corso del XVI secolo: la rappresentazione della grotta 'naturale' avrà un ruolo sempre più importante, affiancandosi però a quella di architetture 'ibride' (ruderi e rocce), spesso in rovina, con funzione di fondale proto-archeologico al bagno di Diana [figg. 3-4].

La lettera di Tolomei al cardinale genovese si struttura in tre parti: la prima inquadra il contesto e l'incontro fisico con l'acqua che anima la fontana; la seconda descrive le meraviglie della fontana, come anello prezioso di una catena di manufatti artistici dello stesso tipo; la terza contiene una riflessione sulla natura dei consessi che si svolgono in luoghi di questo genere, come ponte ideale con l'Antichità, oltre a offrire una citazione di grande rilievo dagli *Oracula Chaldaica*, che rimanda a un'atmosfera umbratile e misteriosa.

Il motivo eziologico della missiva è un incontro conviviale nel giardino di Agapito Bellomo, posto nel rione Trevi, dove si trovava l'omonima fontana alimentata dall'Acqua Vergine: tale antica infrastruttura era stata interessata da una prima sistemazione – come ricorda Vasari nella *Vita* di Leon Battista Alberti – per volontà di papa Niccolò V (1447-55) e da altri interventi al tempo di Leone X (1513-21), per poi essere oggetto di nuovi lavori nel pontificato di Giulio III (1550-55).⁴⁵ Il primo gesto che Tolomei ricorda è quello di bere e bagnarsi con l'acqua della fonte alimentata dall'antico

acquedotto, dando così prova tangibile della sua salubrità, ma compiendo un gesto dal carattere quasi rituale, *antiquorum more*.⁴⁶ Tutti i sensi sono coinvolti, non solo il gusto e il tatto: Tolomei si sofferma, infatti, a osservare e ad ascoltare la fontana, così da introdurre il lettore all'esperienza totalizzante che ha vissuto in questa scenografia dinamica, animata dall'acqua. Secondo Tolomei, la fondamentale presenza del prezioso liquido, trasportato dall'infrastruttura di Agrippa in quel luogo di delizia dall'Agro Lucullano, dovrebbe essere opportunamente rimarcata da un adeguato apparato decorativo. Tali ornamentazioni potrebbero così evocare, con immediatezza ed espressività, la leggenda della scoperta della prodigiosa vena secondo quanto narrato da Frontino:⁴⁷ siamo di fronte una sorta di prefigurazione dell'articolata celebrazione dell'Acqua Vergine nella 'fonte bassa' di Villa Giulia, promossa da papa Giulio III nel decennio successivo, che prevedeva anche una 'cartella' a bassorilievo dedicata proprio all'antica leggenda, ancora *in situ* [fig. 5].⁴⁸

Il contatto con l'acqua trasportata dal condotto porta Tolomei a rammaricarsi per la rovina degli antichi acquedotti, vere e proprie reliquie della grandezza della Roma dei Cesari. Tali strutture erano tornate di primario interesse nel secolo precedente nell'ambito degli *studia humanitatis*, anche in seguito alla riscoperta del testo integrale di Frontino da parte di Poggio Bracciolini.⁴⁹ Si noterà, a tal proposito, che il *De aquaeductibus*, dalla fine del Quattrocento, verrà più volte pubblicato insieme al testo di Vitruvio.⁵⁰ Il ripristino delle vetuste infrastrutture idriche, secondo Tolomei, sarebbe stato di grande utilità per i giardini e le proprietà che non si trovano vicino al fiume e che dunque non potevano trarre acqua da quello, come nel caso della fontana della villa di Agostino Chigi alla Lungara,⁵¹ e che dovevano, quindi, utilizzare pozzi e cisterne; in entrambi i casi, l'alimentazione delle fontane non era pertanto continua, in quanto dipendente

44 Agosti 2016, 17. Si veda anche Carrara 2021; 2022, 116-18.

45 Becker 2002; Karmon 2005; Fehrenbach 2007; Rinne 2007; Genovese 2016.

46 Prima di entrare nel sacro anatro di Pan, Sannazzaro ricorda che «in un picciol fonticello di acqua viva, che ne la entrata di quello sorgea, ne lavammo le mani» (*Arcadia* [Prologo], paragrafi 2-7): citato in Prandi 2004, 207.

47 «Virgo appellata est, quod quaerentibus aquam militibus, puella virguncula venas quasdam monstravit, quas secuti ingentem aquae modum invenerunt. Aedicula fonti apposita hanc originem pictura ostendit»: Frontino, *De Aqued.*, I: 10; Valentini, Zucchetti, 1940-53, II: 224.

48 In realtà erano due i bassorilievi che celebravano l'Acqua Vergine: uno dedicato a Ercole «assiso in atto di fiume» (perduto) e quello, ancora in essere, dedicato all'episodio della scoperta della sorgente. È stato notato che anche la medaglia coniatata in occasione della fondazione del ninfeo-fontana viene proprio celebrata la sorgente, evocata dalla scritta «FONS VIRGINIS VILLE IULIE» (Davis 1976, 133-6). Nel cantiere di Villa Giulia è coinvolto il Vignola, che faceva parte dell'Accademia delle Virtù (Günther 2002); l'architetto aveva avuto dal papa anche l'incarico di restaurare il condotto dell'Acqua Vergine nel suo insieme (Davis 1976, 135 e 136 nota 10).

49 Poggio Bracciolini trova il manoscritto di Frontino nella biblioteca di Montecassino nel 1429: si veda Ferretti 2016, 150 nota 258 con la relativa bibliografia.

50 Ferretti 2016, 256 nota 279.

51 Per questa fontana della Farnesina, si veda Frommel 1961, 42-3. Si veda anche qui nota 20.



Figura 3 Maestro con il nome di Gesù, *Diana e Atteone*. 1556. Incisione. 301 x 400m. Collezione privata



Figura 4 Francesco di Simone Mosca detto Moschino, *Diana e Atteone*, 1554-58. Marmo, 73 x 100 cm. Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 310 S

dall'installazione di macchine a trazione animale.

Subito dopo queste osservazioni, Tolomei invoca un'indagine puntuale sugli acquedotti antichi per conoscerne il percorso e le strutture, propeudeutica al loro ripristino grazie all'impegno «di qualche animo valoroso» (ricerca poi effettivamente intrapresa da Agostino Steuco, senza però portare in quel momento a risultati concreti),⁵² declinando lo spirito proto-archeologico di Raffaello nella *Lettera* a Leone X⁵³ e fornendo un riferimento indiretto all'attività di disegno e rilievo, portata avanti in connessione con lo studio di Vitruvio, delle testimonianze della Roma antica che sarebbe stato affidato agli architetti coinvolti nel lavoro dell'*Accademia della Virtù*.⁵⁴

Il secondo aspetto che Tolomei ritiene di evidenziare è

l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di fare fonti, il qual già si vede usato in più luoghi di Roma, ove mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un natural artificio, e hora una artificiosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi nostri tempi rassembra- re una fonte, che da l'istessa natura, non a caso, con maestrevole arte si sia fatta.⁵⁵

Il celeberrimo passo, segnato dal binomio 'natural artificio' e 'artificiosa natura', è stato più volte

analizzato dalla storiografia, che ne ha evidenziato la derivazione dalle *Metamorfosi* di Ovidio. La prosa di Tolomei è particolarmente efficace nel circoscrivere un concetto complesso che diverrà, come già ricordato, un vero e proprio *topos* del giardino 'manierista'.⁵⁶

La narrazione continua poi con un elogio per le nuove fontane e la loro vasta gamma di getti che creano effetti sonori e visivi di grande meraviglia. L'acqua, grazie alla diversa pressione e velocità di fuoriuscita – che si crea utilizzando tubature di sezione e lunghezza diversa, oltre ad appositi terminali (ugelli) – si mostra in varie forme e assume atteggiamenti tipici dell'essere umano: alcune gettate in alto, quando la pressione diminuisce, cadono verso il basso e creano gocce simili a lacrime di innamorati, come se la perdita di forza creasse una sorta di tristezza;⁵⁷ altre, invece, come risentite per essere state 'racchiuse', si indispettiscono e dunque «gonfiano e bolleno» (come aveva già notato Caro); mentre altre sono meno 'orgogliose' e lo stato di costrizione genera in loro paura: per questo, dunque, tremano e, come le onde del mare sollevate da una leggera brezza, si increspano. L'umanizzazione dei moti dell'acqua delineata da Tolomei si inquadra in una lunga tradizione greco-romana: ai fini della nostra riflessione, si può ricordare che la similitudine fra i condotti dell'acqua e le vene del corpo umano ricorre molte volte nella cultura classica: la parola *venae*, in questo senso, compare più

⁵² Per l'attività di Steuco, si veda qui oltre e nota 72. Anche Francisco de Hollanda ([1549] 1939, 167) nei suoi *Dialoghi michelangioteschi* scrive: «Ed ora poi, Roma quando tornerà ad essere Roma? Quando si vedrà Roma traversata da un fiume di acque potabili, arrivanti a lei per mezzo di diciannove acquedotti ad arco, tutti d'opera eterna in pietra e mattoni e marmi segati come assi? Questa io stimo la più grande opera pubblica che potesse possedere una città, perché queste acque di cui essa si serviva, venivano a lei da XXXX miglia di lontananza, forando alcune grandi montagne, ed erano formate dalla riunione di cento e cinque sorgenti; e Marco Agrippa ornò un acquedotto di quattrocento colonne di fini marmi e di trecento figure di marmo e di metallo, cosa che mi stupisce assai, quando calcolo il valore e l'eccellenza di ognuna di esse, e penso che una figura sola o di una statua vale il prezzo di un castello». Hollanda godeva a Roma della protezione del vescovo portoghese Miguel de Silva, autore del componimento *De aqua argentea* (si veda qui nota 5).

⁵³ Nella vasta bibliografia sulla *Lettera*, si ricorda qui Di Teodoro 2003; Shearman 2003, 500-45.

⁵⁴ Pagliara 1986; Günther 2002. Gli architetti consultati dal sodalizio furono Iacopo Vignola e Francesco Paciotto, Antonio da San Gallo il Giovane e Iacopo Melegghino, ma anche l'architetto francese Guillaume Philandrier, che conosceva la *vigna* Gaddi (Garavelli 2010, 226-7). Quest'ultimo annota con pari cura tutti i libri di Vitruvio (ma in particolare il *Libro VIII*), utilizzando una varietà di autori e di fonti antiche, alla base della sua opera *In decem libros M. Vitruvij Pollionis de architectura annotationes* (Roma, 1544, ma redatto a partire dal 1541), cui segue una seconda edizione (con il testo integrale di Vitruvio, Lione 1552). Per la figura di Philandrier e il suo lavoro su Vitruvio, si veda Lemerle 2000. Si veda anche, per le sue annotazioni sul *Libro VIII* del testo vitruviano, Ferretti 2016, 256 e 259.

⁵⁵ Si cita da Appendice. 1.

⁵⁶ «In extremo est antrum nemorale recessu | arte laboratum nulla; simulaverat artem | ingenio natura suo [...]»: Ovidio, *Met.*, III, 157-9 (Ovidio 2022, I: 112). Il brano ovidiano, come più volte commentato dalla storiografia, riecheggia anche nei versi relativi al magico giardino di Armida nella *Gerusalemme liberata* di Tasso (XVI: 10, 1-4): «Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto) | sol naturali e gli ornamenti e i siti. | Di natura arte par, che per diletto | l'imitatrice sua scherzando imiti» (da ultimo Ferretti 2006, 164-5). Si noterà che già Sannazzaro descrivendo l'ingresso al sacro antro di Pan, scrive: «Trovammo sotto una pendente ripa, fra i naturali sassi una spelunca vecchissima e grande, non so se naturalmente o se da manuale artificio cavata nel duro monte» (*Arcadia, Prosa X*, citato in Prandi 2004, 207). Il complesso gioco di specchi fra *natura* e *ars* (natura ingannevole e meravigliosa che da oggetto di imitazione dell'arte diviene essa stessa imitatrice dell'*ars* umana), come carattere distintivo della temperie culturale del giardino tardo-rinascimentale (e non solo), è un tema che vanta molteplici approfondimenti. Si ricordano qui ancora Battisti 1962 (in particolare 132-7); Lugli 1983, 103-12.

⁵⁷ Il lacrimante cuore degli innamorati è paragonato, nel suo essere aggredito da insidie innumerevoli, a uno scoglio battuto dal mare (immagine che evoca spruzzi gettati in aria e poi ricadenti fra le onde) nei *Rimedi d'amore* di Ovidio (vv. 691-2). Ho consultato l'edizione Ovidio 1986, 118-19.



Figura 5 Bartolomeo Ammannati (?), *La Vergine indica ad Agrippa e ai suoi soldati la strada per raggiungere la sorgente dell'Acqua Vergine*. 1555 ca. Stucco. Roma, Villa Giulia, Ninfeo, sotto la loggia dell'ala trasversale

volte in Lucrezio, Ovidio, Vitruvio e Seneca.⁵⁸ Ovidio, in particolare, paragona il sangue che fuoriesce dalla ferita autoinfertasi da Priamo all'acqua che zampilla da una tubatura fessurata, e tale drammatica metafora è ripresa da Seneca, nel passo in cui tratta il formarsi dell'arcobaleno.⁵⁹ Seneca, inoltre, paragona i vari tipi di umore che si trovano nel

corpo umano (elencando «medullae, mucii salivaeque et lacrimae»)⁶⁰ a quelli che esistono nella terra e che danno luogo a vari tipi di acque.

L'articolata morfologia dei getti descritti da Tolomei comprende anche quella che «per sottilissimi canali guidandosi escon con varii pispini in diverse parti, e cadendo nel fonte fan più dolce la

⁵⁸ Seneca 1989, 406-7, note 4-5.

⁵⁹ Ovidio, *Met.*, IV, 121-4 (2022, I: 155). Per il passo di Seneca-Vottero 1989, 235 (*Naturalis Questiones*, I, 3, 2, 4), evidenziato e commentato in Parroni 2012, 25.

⁶⁰ Seneca 1989, 407 (*Naturalis Questiones*, 3, 15, 2).

musica di quelle acque». ⁶¹ Secondo Tolomei, proprio l'inesauribile ingegno degli artefici saprà creare sempre nuove modalità di fuoriuscita dell'acqua, per generare inusitati effetti visivi e sonori. Grazie a questi 'ingegni' è possibile anche teatralizzare l'esperienza, mediante la messa in opera di meccanismi che attivano getti d'acqua all'improvviso bagnando gli astanti, colti di sorpresa perché rapiti nella contemplazione delle meraviglie delle fontane. ⁶² Si tratta di un espediente che diverrà consueto nei giardini del secondo Cinquecento e del secolo successivo.

Per sottolineare le molteplici capacità dell'inventiva umana, in una visione sincretica e quasi alchemica del rapporto uomo-natura, Tolomei usa le parole che si ritenevano essere di Zoroastro: «ὦ τολμηροτάτης φύσεως, ἄνθρωπε, τέχνασμα» (Oh, uomo, la macchina della natura più audace). La citazione è tratta dall'*Oracula Chaldaica*, ⁶³ ed è importante ricordare che il cardinal Niccolò Ridolfi (1501-50) - protettore, insieme a Ippolito dei Medici, del sodalizio del Regno della Virtù di cui, come si è detto, avevano fatto parte anche Caro e Tolomei - possedeva nella propria biblioteca un esemplare dell'opera che era stata di Marsilio Ficino, con postille autografe dello stesso erudito medico. ⁶⁴ Nell'articolata raccolta di osservazioni

e proposizioni che compone gli *Oracula Chaldaica* riveste un ruolo significativo la figura di Ecate. ⁶⁵ Tale antichissima divinità, dal profilo polimorfo, incarna in questa opera la continua metamorfosi della natura e dell'essere. Se nella tradizione classica è stata presentata spesso come la versione 'oscura' di Diana (deputata a presidiare i luoghi liminali e di passaggio), nel corso dei secoli ha assunto anche caratteri tipici di una divinità 'ctonia'; ⁶⁶ nella cultura medioevale, inoltre, appare spesso legata alle acque e, per esempio, in una formella trecentesca del Campanile di Giotto, a Firenze, viene rappresentata come una figura femminile che siede sulle acque, con una fontana zampillante nella mano destra. ⁶⁷

Nel giardino di Agabito Belluomo si può dunque vivere un'esperienza immersiva, dove lo spettacolo offerto dal concerto dell'acqua è realizzato grazie alla perizia ingegneristica che utilizza al meglio le risorse naturali, riproducendo l'essenza del divenire di cui l'acqua in movimento è vivida metafora. La creatività artistica e l'inventiva tecnologica creano un manufatto che gareggia con la natura e rende visibile, e concretamente comprensibile, il perenne ciclo dell'acqua: anche le concrezioni rocciose posate con maestria per imitare le pareti di una grotta naturale sono esse stesse, secondo

⁶¹ Così il *GDLI* definisce il termine come zampillo, segnalandone l'accezione proprio nella lettera di Tolomei. La stessa fonte ricorda il suo uso, con lo stesso significato, nel trattato di architettura di Pietro Cataneo (1554, 47). Il diminutivo *pispinello*, ancora nel *GDLI*, è ricordato in Pietro Aretino e, soprattutto, nelle rime di Caro ([1569] 1572b, 92). A Siena esiste una porta urbana che prende il nome di 'Porta a Pispini', per la sua vicinanza a una fontana trecentesca.

⁶² «Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'huomo è tutto involto ne la meraviglia di sì bella fonte, in un subito, come soldati che escon d'aguato, s'apreno, e disavedutamente assagliano, e bagnano altrui: onde nasce e' riso, e scompiglio, e piacer tra tutti»: Appendice 2.

⁶³ Si tratta del frammento 106 degli *Oracles Chaldaïques* 1989, 92. Si precisa qui una proposta di identificazione della citazione offerta, come ipotesi, nella scheda della lettera di Mario Carlessi che si legge nel database <http://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=13393>.

⁶⁴ Si deve a Marsilio Ficino la piena riscoperta quattrocentesca dell'opera nota come *Oracoli dei Caldei*, risalenti all'età di Marco Aurelio. Si tratta di una raccolta di rivelazioni filosofiche raccolte dalle labbra di alcuni *medium* e 'suggeriti' da Apollo e Ecate, e poi riorganizzati e diffusi in forma di poema in esametri da Giuliano il Caldeo e da suo figlio Giuliano il Teurgo. Tali frammenti hanno avuto una prima sistemazione da parte di Michele Psello (1018-82), e giungono agli studi neoplatonici grazie all'edizione di Gemisto Pletone (ca. 1355-1452), che aveva insegnato a Firenze durante il concilio del 1439 e che li attribuisce a Zoroastro. Sono stati riconosciute varie citazioni dagli *Oracoli* nelle opere di Ficino e in particolare nella *Theologia Platonica*. Claudio Moreschini, inoltre, ha studiato l'influenza di questo versante della filosofia ficiniana nell'opera *De perenni Philosophia libri X* (1540) di Agostino Steuco (Moreschini 2009), frate agostiniano citato in questo saggio a proposito della sua opera programmatica sul restauro degli acquedotti antichi (si veda qui, di nuovo, nota 72). Per questi temi, si veda Vasoli 2002, 264-367. Il manoscritto greco contenente il testo degli *Oracoli* di Ficino e da lui postillato è stato recentemente ritrovato e studiato da Giacomelli e Speranzi (2019), ed è così segnato: Firenze, Biblioteca Riccardiana, *Ricc.* 76. Gli autori hanno evidenziato che il manoscritto entra dal 1535 nella biblioteca del cardinale Niccolò Ridolfi. Nel 1538, inoltre, viene stampata a Parigi un'edizione degli *Oracoli* (Μαγικά λόγια των από Ζωροάστρου μάγων, Parigi, Ioannem Lodovicum Tiletanum, ed. Jacobi Marthani, 1538).

⁶⁵ Ecate compare ai frammenti 32, 25, 50, 52, 52, 221 (*Oracles Chaldaïques* 1989). In particolare, nel frammento 52 viene evocata la sorgente della virtù che esce dal fianco destro di Ecate senza mai perdere la propria purezza. Fra le sette postille di Ficino, due si riferiscono a Ecate. La postilla di Ficino al testo di Psello al frammento 51, recita: «Quid Ecate. In dextera eius fons virtutum, in sinistra animarum» (Giacomelli, Speranzi 2019, 128). Si noterà, per inciso, che anche Piero Valeriano (il grande erudito prima precettore e poi familiare del cardinale Ippolito dei Medici, di cui Tolomei prenderà il posto nel 1534) cita la dea Ecate, come pure Zoroastro, nei suoi *Hieroglyphica* (opera edita per la prima volta a Basilea nel 1556, ma in avanzato stato di redazione già nei primi anni Trenta: Valeriano 1556, c. 375v [Ecate]; c. 153r, 345r [Zoroastro]).

⁶⁶ Serafini 2015a; 2015b; Lapenta 2018.

⁶⁷ Collaboratore di Andrea Pisano, *Luna [Diana-Ecate]*, Formella marmorea, 1337-41, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo (Lapenta 2018, 39).

Tolomei, un prodotto peculiare delle proprietà trasformative dell'acqua.⁶⁸

Si può notare che la missiva in questione è scritta a pochi mesi di distanza dalla data dell'altra celebre lettera di Tolomei, quella ad Agostino Landi (14 novembre 1542), in cui si dà conto analiticamente del piano di lavoro dell'*Accademia della Virtù* intorno al *De architectura* di Vitruvio e dello studio dei monumenti e delle opere d'arte della Roma antica:⁶⁹ in relazione ai temi delle fontane, in questo documento programmatico non solo si fa riferimento all'intenzione di realizzare un censimento degli antichi *labra*,⁷⁰ ma si prefigura anche una ricerca approfondita sugli acquedotti e sulle macchine per il sollevamento e la movimentazione dell'acqua. Non è forse necessario ricordare che la Repubblica di Siena, città di origine di Tolomei, vantava una lunga tradizione di saperi tecnici legati all'acqua, in relazione alla costruzione e manutenzione della sua complessa rete di canali sotterranei e di fontane architettoniche di origine medioevale (i celebri *bottini*), ma anche competenze di ingegneria idraulica a scala territoriale. Nell'opera di Mariano di Iacopo detto il Taccola e di Francesco di Giorgio Martini, infatti, si evidenzia lo spessore delle conoscenze di idraulica applicata raggiunto a Siena nel Quattrocento⁷¹ e portate, nel secolo successivo, soprattutto da Baldassare Peruzzi (per cui Roma fu una seconda patria) e Pietro Cataneo.

Tolomei, in chiusura della lettera sopra richiamata ad Agostino Landi, scrive:

De le tre parti ove s'affatica l'Architettura, una è la parte de le machine, la quale è molto utile e molto malagevole; a la quale voltando lo studio, si tenterà se si può, ritrovar la vera forma delle macchine antiche, prima de l'acque, di poi de tormenti e ultimamente del muovere i pesi;

ponendo distintamente le figure loro, e l'ordine in che modo elle si fanno, con la ragione di ciascuna sua proporzione dichiarata. Nel qual libro non sol si stenderanno le machine poste da Vitruvio, ma tutte quelle che, da altri autori Greci, e Latini si potranno imparare. La dottrina de gli aquedotti è degna di particolare avvertimento, per esser quelli tanto maravigliosi a vedere e di tanta grandezza che trapassano ogni pensiero humano. Oltre che sono utilissimi per condurre e donare a gli huomini così necessario elemento come è l'acqua. E benché questa parte sia stata largamente trattata da Giulio Frontino, non di meno e' si procurarà di rinnovar questa dottrina la quale è quasi in tutto spenta, ritrovando prima tutti gli acquedotti ch'anticamente erano in Roma; mostrando onde si movevano, come caminavano e che acqua conducevano e dove finivano: aggiungendovi l'istoria di chi gli haveva fatti e a quale uso e in oltre ponendone in figura qualche parte, per mostrare il modo come essi procedevano: discorrendovi appresso, dove al presente siano sviate quelle acqua, le quali per questi acquedotti si conducevano a Roma.⁷²

La lettera di Tolomei a Grimaldi si colloca in un contesto cronologico particolarmente importante nella vita dell'*Accademia della Virtù*: nelle riunioni che si tengono fra l'estate del 1543 e i primi mesi del 1544, il sodalizio, infatti, stava lavorando sul *Libro VIII* del testo vitruviano, ovvero quello dedicato ai temi dell'acqua e degli acquedotti.⁷³

L'ultima sezione della lettera, come si è detto, contiene un riferimento alle riunioni conviviali che rappresentano un segno tangibile del legame con la cultura antica, e Tolomei inserisce nel passo, a questo scopo, eruditi rimandi a Platone, Cicerone e Varrone, con giochi di parole ben comprensibili ai suoi compagni/lettori.⁷⁴

⁶⁸ «A le quali opere arrecan molto d'ornamento, e bellezza queste pietre spognose, che nascono a Tivoli, le quali essendo formate da l'acque, ritornan come lor fatture al servizio de l'acque; e molto più l'adornano con la lor varietà e vaghezza, ch'esse non havevan ricevuto ornamento da loro»: cf. Appendice 2.

⁶⁹ Sull'*Accademia della Virtù*, si vedano almeno: Pagliara 1986, 64-7; Pagliara 1988; Daly Davis 1989; Günther 2002; Ginzburg 2007; Procaccioli 2014; Moroncini 2017; Procaccioli 2017.

⁷⁰ Tolomei 1547, c. 83v: «Una altra operetta s'aggiungerà de i vasi antichi, così di quelli che chiamavan labri, come de gli altri, ritraendoli similmente in figura e dichiarando di che materia sono, qual sia la forma, e a che uso servissero e dove al presente se ne trovi». Con il termine *labrum* si definiscono vasche antiche di varia foggia, dimensione e materiale: Del Chicca 1997; Cadario 2005, 25-7.

⁷¹ Galluzzi 1991; De Miranda 2020, 15-22.

⁷² Tolomei 1547, cc. 84r-v. Come aveva già fatto Poggio Bracciolini un secolo prima, anche Agostino (nato Guido) Steuco (1497-1548), esegue un'accurata esplorazione del tracciato degli acquedotti fuori della città. Steuco, intellettuale dal profilo sfaccettato e dalla grande erudizione, scrive due opere su questi temi: *De via Pauli et de fontibus inducendis in eam* (Roma, 1541) e *De revocanda in urbem Aqua Virgine* (composto fra il 1545 e il 1546, edito poi a Lione nel 1547). Per queste due opere di Steuco, si veda Delph 2006, 73-92; Rinne 2007, 100. Un profilo biografico del prelado si legge in Lavenia 2019.

⁷³ Pagliara 1986, 73; Ferretti 2016, 232-3.

⁷⁴ Carlessi nota che Tolomei «riporta inoltre il gioco di parole di un certo 'messer Angelo', su Apollo e Lucullo [quest'ultimo nella sua sfarzosa casa aveva una sala di nome Apollo, nella quale, per rimanere in tema di conviti, ospitò Cicerone e Pompeo (episodio narrato nelle *Vite Parallele* di Plutarco)]: archilet.it/Lettera.asp?IdLettera=13393. Il 'messer Angelo' ritengo si debba identificare in Angelo Grimaldi, che compare fra i corrispondenti di Tolomei.

Caro e Tolomei in queste due lettere mostrano di sapere restituire con grande perizia le metamorfiche valenze dell'acqua, sul piano fisico e simbolico. In tal modo si riallacciano saldamente alle fila con una lunga tradizione efrastica che affonda le proprie radici nella cultura classica, rinnovata in tal senso - fra gli altri - da Boccaccio, Poliziano, Leonardo da Vinci e Francesco Colonna. L'approccio sincretico di Leonardo al mondo dell'acqua, la sua ricerca inesausta per descrivere con le parole e il disegno le continue trasformazioni di tale elemento - osservando in modo ravvicinato la natura e confrontandosi con l'ecfrasi di Lucrezio, Ovidio e Seneca e i loro volgarizzamenti⁷⁵ - rappresentano, forse, il precedente più significativo di questa nuova sensibilità.⁷⁶ Nella

riflessione leonardiana, natura e tecnica si fondono in una dimensione che supera decisamente le sospese atmosfere contemplative del poliziano *Regno di Venere*,⁷⁷ o quelle arcadiche di Sannazzaro, a segnare la rotta verso quella precipua sensibilità circoscritta nella triade «vitalismo, animismo e pansichismo» da Weise,⁷⁸ che caratterizzerà il secolo successivo; tale forma mentis è informata a sua volta da una specifica valorizzazione delle *artes mechanicae* e da uno sguardo nuovo, inquieto e indagatore, sulla natura, i suoi principi ma anche i suoi misteri. Di tutto ciò troviamo dunque precoci tracce nelle due missive che, seppur molto studiate, possono ancora offrire nuovi spunti di riflessione in una dimensione aperta e interdisciplinare.

⁷⁵ Nella vasta bibliografia, si cita qui Scarpati 2001; Vecce 2015.

⁷⁶ Non è questa la sede per approfondire l'eventuale conoscenza, eco o carsico influsso, dell'eredità leonardiana, sia artistica che tecnica, nella Firenze degli anni Venti-Trenta del Cinquecento, dove si forma Tribolo (per cui Conti 1987 e Giannotti 2007 propongono un'influenza dell'artista di Vinci (almeno sul piano espressivo), o nella Roma farnesiana. Vale la pena però ricordare che Giovanni Gaddi possedeva un celebre disegno di un *Nettuno* di Leonardo, e che tale disegno è indicato da Caro come modello per l'impresa da collocare su una medaglia (a sottolinearne l'esemplarità artistica e iconografica): Caro 1957, I: [134], 178-81. Per il disegno del *Nettuno*, ben noto alla storiografia leonardiana e il cui primo approfondimento si deve a Gould 1952, si veda da ultimo Bambach 2019, II: 421-9, con bibliografia precedente.

⁷⁷ Come è noto, nelle *Stanze* di Poliziano (componimento a cui è sotteso il tema ascesa-perfezionamento di Iulio/Giuliano di Piero dei Medici), un articolato gruppo di versi è dedicato al *Regno di Venere* (*St.* I, 68-119): Martelli 1995, 101-17. Per i molteplici riferimenti ai testi classici e umanistici (Ovidio, Claudiano, Stazio da un lato e Dante, Petrarca e Boccaccio dall'altro) che si possono riconoscere nella descrizione del *Regno di Venere* di Poliziano, si vedano Pozzi 1974, 11-15; Bigi 1998. Per il rapporto con le *Metamorfosi* di Ovidio nella descrizione dei battenti della porta del Palazzo di Venere, si veda Delcorno Branca 2006. Augusto Marinoni ha proposto che una eco di questi versi, animati da uno spirito tutt'altro che estetizzante, si possano individuare in un brano scritto da Leonardo nel foglio Windsor RL12591, databile al 1508-10 (Marinoni 1957). Importanti osservazioni su questo foglio leonardiano sono offerte in Testa 1996.

⁷⁸ Weise 1959.

Appendice

1 Lettera di Annibal Caro al vescovo Giovanni Guidiccioni, da Napoli, 14 Luglio, 1538, in *De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro*. Vol. 1. Venezia: Aldo Manuzio, 1572, 51-6

Tengo una di V.S.R. da Lucca: per la quale mi domanda o descrizione, o disegno de le fontane di Monsignor mio. E perché mi truovo ancora in Napoli, farò l'una cosa come meglio potrò, l'altra ordinerò in Roma che sia fatta quanto prima. Benché mio fratello mi scrive, che di già havea richiesto un pittor mio amico che la facesse. Io non iscriverò a V.S. l'artificio di far salire l'acqua, ancora che ciò mi paia la più notabil cosa che vi sia; poich'ella (secondo che scrive) ha l'acqua con la caduta e col suo corso naturale. E dirolle minutamente la disposition del resto, secondo che mi ricerca. Monsignore ha fatto in testa d'una sua gran pergola, un muro rozzo, di certa pietra, che a Roma si dice asprone, specie di tufo nero, e spugnoso, e sono certi massi posti l'uno sopra l'altro a caso, o, per dir meglio con certo ordine disordinato, che fanno dove bitorzoli, e dove buchi da piantarvi de l'herbe. Et tutto 'l muro insieme rappresenta come un pezzo d'anticaglia rosa e scantonata. In mezzo di questo muro è lasciata una porta per entrare in un andito d'alcune stanze, fatta pure a bozzi da gli lati, e di sopra a' sassi pendenti, a guisa più tosto d'intrata d'un antro, che d'altro. Et di qua e di là da la porta in ciascun angolo, è una fontana. Et la figura di quella a man destra è tale. È gittata una volta de le medesime pietre, tra le due mura che fanno l'angolo, con petroni che sporgono fuor de l'angolo intorno a due braccia, e sotto vi si fa un nicchio pur bitorzoluto, come se fusse un pezzo di monte cavato. Dentro di questo nicchio, è posto un pilo antico, sopra due zoccoli, con teste di lioni, il quale serve per vaso de la fontana. Sopra al pilo, tra l'orlo suo di dentro e 'l muro del nicchio; è disteso un fiume di marmo con un'urna sotto al braccio. Et sotto al pilo un altro ricetta d'acqua, come quelli di Belvedere, ma tondo a uso di zana [un recipiente]. L'altra fontana da man manca ha la volta, il nicchio, il pilo, il ricetta sotto al pilo, et tutto quasi nel medesimo modo che l'altra: salvo che dove quella ha il fiume sopra al pilo, questa v'ha un pelaghetto di quasi un braccio e mezzo di diametro, col fondo d'una ghiara nettissima, e d'intorno le sponde con certi piccioli ridotti, come se fossino rose da l'acqua. Et in questa guisa stanno ambedue le fontane. Hora dirò come l'acqua viene in ciascuna, e gli effetti che f[anno]. Dentro dal muro descritto, più d'una canna alto, è un bottino o conserva grande d'acqua, commune a l'una fonte e a l'altra. Et di qui, per canne di piombo che si possono aprire e serrare, si dà e toglie l'acqua a ciascuna, ed a quella a man destra si dà a questo modo. La sua canna è divisa in due, e l'una, ch'è

la maggiore, conduce una gran polla d'acqua per di dentro, in fino in su l'orlo del fiume descritto: e quindi, uscendo fuori, truova intoppo di certi scoglietti, che rompendola, le fanno far maggior rumore e la spargono in più parti, e l'una cade giù a piombo, l'altra corre lungo il letto del fiume, e nel correre trabocca per molti lochi, e per tutti romoreggiando versa nel pilo, e dal pilo (pieno che egli è) da tutto 'l giro de l'orlo cade nel ricetta da basso. L'altra parte di questa canna, la quale è una cannella piccola, porta l'acqua sopra la volta del nicchio, dove è un catino quanto tiene tutta la volta, forato in più lochi, per gli quali fori, per certe picciolle cannellate, si mandano solamente gocciolle d'acqua sotto la volta, e di quindi come per diversi gemitii, a guisa di pioggia, caggiono nel pilo, e caggendo passano per alcuni tartari bianchi di acqua congelata, che si trovano ne la caduta di Tivoli, i quali vi sono adattati in modo, che par che l'acqua gemendo vi sia naturalmente ingrommata. Et così tra 'l grondar di sopra e 'l correr da ogni parte si fa una bella vista e un gran mormorio. La fontana a man sinistra ha la canna pur divisa in due; e l'una ch'è la picciola, nel medesimo modo che s'è detto ne l'altra, conduce l'acqua di sopra a la volta a far la medesima pioggia per gli medesimi tartari, ed a cader medesimamente nel pilo. Ma l'altra parte più grande di essa canna la mette nel pelaghetto descritto, e quivi si sparte in più zampilli; donde schizzando con impeto, truova il bagno del pelaghetto che le fa resistenza, e rompendola viene a fare un bollore e un gorgoglio bellissimo e simile in tutto al sorgere de l'acqua naturale. Quando il pelaghetto è pieno, cade per mille parti nel pilo, e dal pilo per mille altre ne l'ultimo ridotto. Et così tra 'l piovere, il gorgogliare e 'l versare e di questa fonte e de l'altra, oltre al vedere, si fa un sentir molto piacevole e quasi armonioso, essendo col mormorar d'ambedue congiunto un altro maggior suono, il quale si sente e non si scorge donde si venga. Perché di dentro fra 'l bottino e i nicchi di sopra di ciascuna d'esse sono artificiosamente posti alcuni vasi di creta grandi, e sottili con il ventre largo, e con la bocca stretta a guisa di pentole, o di vettine più tosto, ne' quali vasi sboccando l'acqua del bottino, prima che giunga ne' catini già detti, viene a cadervi d'alto, ristretta e con tal impeto che fa rumor grande per sé, e per riverbero moltiplica, e s'ingrossa molto più. Per questo che, essendo i vasi bucati nel mezzo, in fino al mezzo s'empiono solamente, e posti col fondo come in bilico, non toccano quasi in niun loco. Onde che fra la sospensione e la concavità loro, vengono a fare

il tuono che v'ho detto; il quale continuato e grave, e più lontano che quei di fuori, a guisa di contrabasso s'unisce con essi e risponde loro con la medesima proportione, che lo sveglione a la cornamusa. Questo è quanto a l'udito. Ma non riesce men bella cosa ancora quanto a la vista; perché oltre che 'l loco tutto è spazioso e proportionato, ha da gli lati spalliere d'ellere e di gelsomini, e sopra alcuni pilastri vestiti da altre verdure, un pergolato di viti, sfogato e denso tanto, che per l'altezza ha de l'aria assai; e per la spessezza ha d'un opaco e d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando. Si veggono poi d'intorno a le fontane per l'acque, pescetti, coralletti, scoglietti; per le buche, granchiolini, madre perle, chio-ciolette; per le sponde, capilvenere, scolopendie, musco ed altre sorti d'erbe acquaiole. Mi sono dimenticato di dire de gli ultimi ridotti abbasso de l'una fonte e de l'altra, che quando son pieni, perché non trabocchino, giunta l'acqua a un dito vicina a l'orlo, truova un doccione aperto, donde se n'esce, ed entra in una chiavichetta che la porta al fiume. Et in questa guisa sono fatte le fontane di Monsignor mio.

Quella poi del Sanese ne la strada del Popolo, se io non la riveggio, non m'affido di scrivere. Tanto più, che non l'ho veduta gittare, e non so le vie de l'acqua. Quando sarò a Roma, che non fia prima che a settembre, le scriverò più puntualmente che potrò. Intanto ho scritto a Monsignore che le mandi ritratto di tutte: e son certo che lo farà, sapendo quanto desidera di farle cosa grata. Io non ho saputo scriver queste più dimostrativamente, che m'abbia fatto; se la descrizione le servirà, mi sarà caro: quando no, aiutisi col disegno; e degnisi di dirmi un motto di quanto vi desidera ché si farà tanto che V.S. ne resterà soddisfatta. E quando bisogni, si manderà di Roma chi l'indirizzi l'opera tutta. La solitudine di V.S. mi torna in parte a dispiacere, per tenermi discosto da lei, ma considerando poi la quiete de l'animo suo e i frutti, che da gli suoi studi si possono aspettare, la tollero facilmente. Né per questo giudico che s'interrompa il corso de gli honori suoi: perché a questa meta arriva talvolta più tosto chi se ne ritira, che chi vi corre senza ritegno. Et con questo me le raccomando e le bacio le mani.

Di Napoli, a li XIII di Luglio MDXXXVIII.

2. Lettera di Claudio Tolomei al cardinale Giovan Battista Grimaldi, da Roma, 26 Luglio, 1543, in *De le lettere di M. Claudio Tolomei libri sette. Con una breve dichiarazione in fine di tutto l'ordin de l'ortografia di questa opera*. Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, cc. 31r-32v

Io fui hier sera a cenare in Treio [nel Rione di Trevi] al giardino di Messer Agabito Bellhuomo, là dove io hebbi tre dolcezze in un groppo, le quali quasi tre grazie mi riempieron tutto di contentezza e piacere. La prima fu, il vedere, l'udire, il bagnarmi, e 'l gustar quella bella acqua, la quale era sì netta, e sì pura, che veramente pareva vergine, come ella si chiama. Allora io ringraziai somamente quella verginetta, la quale mostrò certe venuzze d'acqua a non so che soldati, onde poi da loro ne fu ritrovata così larga copia. E ben mi parve ch'ella meritasse di porle in nome e che sopra il fonte proprio havesse un nicchio, dove fosse dipinta come mostratrice di quelle vene. Ma molto più lodai Marco Agrippa, il qual oltra a tanti altri benefizii fatti al popolo Romano, e dopo gli acquedotti rifatti, e riedificati dell'Appia, de l'Aniene, e de la Marzia, già guasti e caduti, egli ancora condusse questa Acqua Vergine in Roma: qual sola di tutte le altre acque è rimasta ancor viva e viene a Roma, e sovviene a molti bisogni, e fa nobili quei giardini che le sono d'appresso; benché ancora ella sente i morsi della vecchiezza, e del tempo; e buona parte se n'è già perduta, la qual potrebbe con l'industria e diligenza de gli huomini agevolmente riguadagnarsi. Allora io mi dolsi, che tante altre buone e belle acque, che erano anticamente in Roma, siano hoggi siano per ingiuria, o del tempo

o de gli huomini sì malamente o smarrite, o perdute, le quali verrebbero con sì gran copia in Roma: che non solo i luoghi piani e vicini al fiume, ma i monti e giardini, e le vigne n'haverebbero copiosa abbondanza. Dove è oggi l'Aniene vecchio, dove l'acqua Appia? Dove la Claudia; dove la Tiepola, la Giulia, l'Augusta, e l'altre? Basta che vediamo queste maravigliose reliquie de gli aquidotti, le quali così ruinate, e distrutte fanno smarrire, e perdere i pensieri nostri ne la grandezza di quegli animi Romani, non meno che vi siano smarrite l'acque ch'essi conducevano. Non so se mai sarà lor così benigno il cielo, che svegli qualche animo valoroso, e insieme gli dia forza per ristaurarli, e per ritornarli, se non nell'antica lor bellezza, almeno nella loro antica bontà. La seconda fu, l'ingegnoso artificio nuovamente ritrovato di far le fonti, il qual già si vede usato in più luoghi di Roma, ove mescolando l'arte con la natura, non si sa discernere s'ella è opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un natural artificio, e hora una artificiosa natura: in tal modo s'ingegnano in questi nostri tempi rassembleare una fonte, che da l'istessa natura, non a caso, con maestrevol arte sia fatta. A le quali opere arrecan molto d'ornamento, e bellezza queste pietre spognose, che nascono a Tivoli, le quali essendo formate da l'acque, ritornan come lor fatture al servizio de l'acque; e

molto più l'adornano con la lor varietà e vaghezza, ch'esse non havevan ricevuto ornamento da loro. Ma quel che più mi diletta in queste nuove fonti, è la varietà de modi co quali guidano, parteno, volgono, menano, rompeno, e hor fanno scendere, e hor salire l'acque. Perché in una istessa fonte, altre acque si vedono scendere rotte tra la ruvidezza di quelle pietre, e con un suave romore in diverse parti biancheggiando spezzarsi; altre tral cavo di varii sassi, come fiume per il letto suo, con piccolo mormorio dolcemente cadere. Havvene altre, che per via di zampilli in aria salendo, come lor manca la forza d'ire in alto, si ripiegano al basso, e ripiegando si spezzano, in varie gocce si rompeno, e con dolcissima pioggia, quasi lacrime d'innamorati, cadeno a terra. Altre per sottilissimi canali guidandosi escon con varii pispini in diverse parti, e cadendo nel fonte fan più dolce la musica di quelle acque. Vi si veggono ancora alcune, le quali sorgendo in mezzo de la fonte, quasi sdegnandosi d'esser racchiuse, gonfiano, e bolleno; altre non così orgogliose, ma paurose più tosto tremano, e quasi mare che da bellissimo vento sia mosso, leggermente si sollevano. Ma di quelle è da pigliar gran diletto, le quali stando nascoste, mentre l'huomo è tutto involto ne la meraviglia di sì bella fonte, in un subito, come soldati che escon d'aguato, s'apreno, e disavvedutamente assagliano, e bagnano altrui onde nasce e riso, e scompiglio, e piacer tra tutti. Così altre acque sono spezzate, altre correnti, quelle di zampilli, queste di pispini, l'une di bollori, l'altre di tremoli. Io penso che l'arte andarà tanto innanzi, che vi si aggiungeranno, altre di sudori, altre di ruggiada, forse alcune di viscighe, e alcune di gorgogli, e in molte altre guise: sì come l'audacissimo ingegno de l'huomo cerca sempre co le sue penne ir più alto che ben si può dire insieme con Zoroastro ὁ τολμηροτάτης φύσεως, ἄνθρωπε, τέχνασμα. La terza fu una dolce e cortese compagnia d'alcuni gentilhuomini, che vi furono a cena; onde sempre con belli e honesti ragionamenti fu intrattenuto il convito, e senza dubbio è vero quel che disse Cicerone, che i Latini li trovarono miglior nome, chiamandolo Convito, che

non fecero i Grechi chiamandolo Simposio; perché egli è un vivere insieme assai più che un bere insieme, e si sente in non so che modo rinfrescare, e quasi rinovellar la vita de l'huomo. Io dirò veramente con quel filosofo Platonico, che il convito honesto è cagion di buoni effetti: conciosia cosa ch'egli ingagliardisce le membra, ristora gli humori, ricrea gli spiriti, diletta i sentimenti, e sveglia la ragione: l'honesto convito è riposo de le fatiche, rilassamento de le cure, cibo de l'ingegno, esca de l'amicizia, segno de la magnificenza, nido de le grazie, e sollazzo de la vita. Et perché nel vero convito (come disse Varrone), non debbe essere minor numero di quel de le grazie, né maggior di quel de le Muse, ben si pare ch'egli sempre si chiude, e si raccoglie intra le Muse e le Grazie. Non vi dirò altro, se non che Messer Angelo nostro il qual v'intervenue, e adornò quel convito, disse con ingegnoso motto, che non haveva invidia a Lucullo, perché se Lucullo cenava talora in Apolline, egli quella sera cenò con Apolline: ma fu Apolline saettatore, il qual come lo dipingevano gli antichi, ne la man destra haveva le grazie, e ne la sinistra le saette, onde più volte quasi ferito, fu costretto dirli ἰήϊε παιάν, ἰήϊε παιάν. Questo piacere parve a tutti noi imperfetto, non v'essendo voi, il qual vi foste da tutti ricordato, e desiderato. Ma come Filippo, havendo havute tre felicissime nuove in un giorno, gridando, pregò la fortuna, che tra tanti beni gli mescolasse qualche poco di male, acciòché temperasse quella sua smisurata felicità; così tra le nostre molte contentezze, fu forse bene, che sentissimo il dispiacere de la vostra lontananza; perciò ch'altrimenti sarebbe traboccata l'allegrezza: e come l'occhio ne la troppa luce non vede lume, così noi ne la soperchia abbondanza del piacere, non l'haveremmo, credo, né gustato ben, né sentito. Non ho già potuto contenermi ch'io non ve ne scrivi, sì per rinovare a me, e farne gustare a voi qualche piacere scrivendone, sì perché sappiate quanto ogni gentile spirito v'ama, e v'onora. Direvi ancor più oltre, ma la modestia vostra non lo patisce. Restate felice.

Di Roma, a li XXVI di Luglio MDXLIII.

Abbreviazioni

BNMVe: Biblioteca nazionale Marciana Venezia
DBI: Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani

GLD: Grande Dizionario della Lingua Italiana, Utet

Bibliografia

- Alberti, L.B. (1966). *L'architettura*. A cura di G. Orlandi, P. Portoghesi. 2 voll. Milano.
- Agosti, B. (2016). *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle vite*. Milano.
- Anselmi, G.M.; Guerra, M. (a cura di) (2006). *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*. Bologna.
- Arrighi, V. (1998). s.v. «Gaddi, Giovanni». *Dizionario biografico degli Italiani*. Vol. LI.
- Azzi Visentini, M. (1999). *L'arte dei giardini: scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*. 2 voll. Milano.
- Baldo, G. (2011). «Non aliter vidi. Visività del codice epico ovidiano». Colpo, I.; Ghedini, F. (a cura di), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico = Atti del convegno* (Padova, 15-17 settembre 2011). Padova, 43-52.
- Bambach, C. (2019). *Leonardo da Vinci. Rediscovered*. 4 voll. New Haven.
- Barisi, I.; Fagiolo, M.; Madonna, M.L. (2003). *Villa d'Este*. Roma.
- Barocchi, P. (a cura di) (1977). *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 3. Milano.
- Battisti, E. (1962). *L'antirinascimento: con una appendice di manoscritti inediti*. Milano.
- Battisti, E. (1972). «Natura Artificiosa to Natura Artificialis». Coffin, D.R. (ed.), *The Italian Garden. First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*. Washington, D.C., 1-36.
- Becker, F. (2002). «Intorno all'acquedotto Vergine in Roma». Conforti, C.; Hopkins, A. (a cura di), *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*. Roma, 159-78.
- Belli Barsali, I. (1964). *La villa a Lucca dal XV al XIX secolo*. Roma.
- Belluzzi, A. (1987). «La grotta di Palazzo Te a Mantova». *Arte delle Grotte = Atti del convegno* (Firenze, 17 giugno 1985). Genova, 49-57.
- Berti, A.P. (1786). «Vita di Monsignor Giovanni Guidiccioni». *Opere di Monsignor Giovanni Guidiccioni*. Genova, X-LIX.
- Bianchi, A.; Melosi, L.; Poli, D. (a cura di) (2009). *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita = Atti del convegno* (Macerata, 16-17 giugno 2007). Macerata.
- Bigi, E. (1998). «Fonti letteraria e originalità nel 'Regno di Venere'». Cardini, R.; Regogliosi, M. (a cura di), *Intertestualità e smontaggi*. Roma, 31-46.
- Bonfadio, J. (1763). *Lettere ristampate a comodo della studiosa gioventù*. Piacenza.
- Borghi, R. (1997). «L'acqua come ornamento nella Domus pompeiana. Documentazione archeologica e fonti letterarie». Quilici, L.; Quilici Gigli, S. (a cura di), *Architettura e pianificazione nell'Italia antica*. Roma, 35-50.
- Bruschi, A. (2001). «Alberti e Bramante: un rapporto decisivo». Chiavoni, L.; Ferlisi, G.; Grassi, M.V. (a cura di), *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernest Gombrich = Atti del convegno* (Mantova, 29-31 ottobre 1998). Firenze, 351-69.
- Cadario, M. (2005). «L'arredo di lusso nel lessico latino. Oggetti 'sacri', vasche e fontane». Slavazzi, F. (a cura di), *Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina*. Roma, 13-54.
- Caro, A. (1572a). *Lettere familiari*. Venezia.
- Caro, A. (1572b). *Rime*. Venezia.
- Caro, A. (1957). *Lettere familiari*. Vol. 1, *Dicembre 1531-giugno 1546*. Edizione critica con introduzione e note di A. Greco. Firenze.
- Caro, A. (2002). *Amori pastorali*. A cura di E. Garavelli. Manziana.
- Caro, A. (2009). *A fare le lettere col compasso in mano: antologia delle Lettere familiari*. Introduzione e commento di M. Verdenelli. Pesaro.
- Carrara, E. (2021). «L'epistolario di Giorgio Vasari fino all'edizione torrentiniana delle 'Vite'. La formazione della carriera di un grande artista e di uno scrittore raffinato». Girotto, C.A. (éd.), *L'écriture épistolaire entre Renaissance et Âge Baroque. Pratiques, enjeux, pistes de recherche*. Sarnico (BG), 127-48.
- Carrara, E. (2022). *Vasari e l'architettura. Una riflessione storiografica tra teoria e pratica di cantiere*. Firenze.
- Cataneo, P. (1554). *I quattro primi libri di architettura*. Venezia.
- Caterino, M. (2023a). «Annibal Caro e le fonti classiche per alcuni cantieri artistici. Primi appunti, metodologie, esempi». Ameli, J. (a cura di), *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano = Atti delle giornate di studio* (Losanna, 20-21 maggio; 10 dicembre 2021). Pisa, 183-97.
- Caterino, M. (2023b). *Un 'maraviglioso ingegno': Annibal Caro e il pontificato di Paolo III Farnese (1534-1549)* [Tesi di Dottorato]. Genova: Università di Genova.
- Cerroni, M. (2002). s.v. «Grimaldi, Giovan Battista». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. LXIX.
- Ceserani, R.; Panetta, M. (2007). «Sorgente, fonte, fontana, pozzo». Ceserani, R.; Domenichelli, M.; Fasano, P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, vol. 3. Torino, 2305-11.
- Cieri Via, C. (2017). «Rileggere le *Metamorfosi*». Anguisola, A.; Capaldi, C. (a cura di), *Amori divini: miti greci di amore e trasformazione = Catalogo della mostra* (Napoli, 7 giugno-16 ottobre 2017). Milano, 106-21.
- Chiummo, C.; Geremicca, A.; Tosini, P. (a cura di) (2017). *Intrecci Virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento = Atti del convegno* (Roma, Cassino-Roma, 29-31 ottobre 2015). Roma.
- Classen, A. (2017). *Water in Medieval Literature. An Ecocritical Reading*. Lanham.
- Coffin, D.R. (1991). *Gardens and Gardening in Papal Rome*. Princeton.
- Conti, A. (1987). «Niccolò Tribolo, alle origini della grotta». Acidini Luchinat, C.; Magnani, L.; Pozzana, M.C.

- (a cura di), *Arte delle Grotte = Atti del convegno* (Firenze, 17 giugno 1985). Genova, 15-20.
- Daly Davis, M. (1989). «Zum Codex Coburgensis: Frühe Archolöologie und Humanismus im Kreis des Marcello Cervini». Harprath, R.; Wrede, H. (Hrsgg.), *Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock*. Mainz, 185-9.
- Davis, C. (1976). «Villa Giulia e la 'Fontana della Vergine'». *Psicon*, 3(8-9), 132-41.
- De Cristofaro, A. (2013). «Baldassare Peruzzi, Carlo V e la ninfa Egeria: il riuso rinascimentale del ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella». *Horti Hesperidum*, 3(1), 85-138.
- De Hollanda, F. [1549] (1939). *Dialoghi michelangioteschi*. Roma.
- Del Chicca, F. (1997). «Terminologia delle fontane pubbliche a Roma. *Lacus, salientes, munera*». *Rivista di cultura classica e medioevale*, 34(2), 231-53.
- Delcorno Branca, D. (2006). «Le *Metamorfosi* nel Poliziano volgare: i bassorilievi del Palazzo di Venere (*Stanza I 95-119*)». Anselmi, Guerra 2006, 109-24.
- Delph, R.K. (2006). «*Renovatio, Reformatio* and Humanist Ambition in Rome». Delph, R.K.; Fontaine, M.M.; Martin, J.J.; (eds), *Heresy, Culture and Religion in Early Modern Italy: Contexts and Contestations*. Kirksville, 73-92.
- De Miranda, A. (2020). *Architettura idraulica medievale nel Senese*. Roma.
- Desarnaulds, V.; Loerincik, Y. (2001). «Vases acoustiques dans les églises du Moyen Age». *Rivista dell'Associazione Svizzera dei Castellini*, 6(3), 65-72.
- Deswarte, S. (1989). *Il 'Perfetto cortegiano'*. D. Miguel Da Silva. Roma.
- Di Teodoro, F.P. (2003). *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*. San Giorgio di Piano (BO).
- Doni, A.F. (1555). *La seconda libreria*. Venezia.
- Elam, C. (2013). «*Con certo ordine disordinato*. Images of Giovanni Gaddi's Grotto and Other Renaissance Fountains». Israëls, M.; Waldman, L.A. (eds), *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*. Vol. 1, *Art History*. Milano, 447-542.
- Estienne, Ch. (1536). *De re hortensi libellus*. Lutetiae.
- Fehrenbach, F. (2007). «Nymph and Corpuscle. Transformations of the *Aqua Virgo*». Böhme, von H.; Rapp, C.; Rösler, W. (Hrsgg.), *Übersetzung und Transformation. Transformationen der Antik*, vol. 1. Berlin, 455-74.
- Ferrero, G.G. (1959). *Lettere del Cinquecento*. Torino.
- Ferretti, F. (2006). «*Naturae ludentis opus*. Le *Metamorfosi* di Ovidio nella Gerusalemme liberata». Anselmi, Guerra 2006, 165-201.
- Ferretti, E. (2016). *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana*. Firenze.
- Ferretti, E. (2019). «All'origine di una nuova espressività dell'acqua nel contesto urbano: il Settizonio nel trionfo di Carlo V a Roma (1536)». *Annali della Classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 5(11/1), 179-97, tavv. 373-7.
- Ferretti, E.; Lo Re, S. (2018). «Il ninfeo di Egeria sulla via Appia e la grotta degli Animali di Castello: mito e architettura tra Roma e Firenze». *Opus Inceratum*, 4, 14-23.
- Fo, A. (1984). s.v. «Acqua». *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 1. Roma, 245-7.
- Frommel, Ch. (1961). *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*. Berlin.
- Galluzzi, P. (1991). «Le macchine senesi. Ricerca antiquaria, spirito di innovazione e cultura del territorio». Galluzzi, P. (a cura di), *Prima di Leonardo Cultura delle macchine a Siena nel Rinascimento = Catalogo della mostra* (Siena, 8 giugno-30 settembre 1991). Milano, 15-46.
- Galluzzi, P. (2003). «Art and Artifice in the Depiction of Renaissance Machines». Lefevre, W.; Renn, J.; Schoepflin, U. (eds), *The Power of Images in Early Modern Science*. Basilea, 47-68.
- Garavelli, E. (1995). «Il 'Idillio' di Teocrito tradotto da Annibal Caro». *Aevum*, 69(3), 555-91.
- Garavelli, E. (2010). «Stravaganze di Annibale. Rappresentazioni cariane dell'amore in versi e in prosa». Boillet, E.; Lastraioli, C. (a cura di), *Stravaganze amoroze. L'amore oltre la norma nel Rinascimento. Extravagances amoureuses. L'amour au-delà de la norme à la Renaissance = Atti del Convegno* (Tours, 18-20 settembre 2008). Paris, 209-34.
- Garavelli, E. (2013). «*L'erudita bottega di messer Claudio*. Nuovi testi per il Reame della Virtù (Roma 1538)». *Italique*, 16, 111-54. <http://journals.openedition.org/italique/372>.
- Garavelli, E. (2016). «Per il carteggio di Annibal Caro. In margine a un inventario degli autografi». Carminati, C.; Procaccioli, P.; Russo, E.; Corrado, V. (a cura di), *Archilet. Per uno studio delle corrispondenze letterarie di età moderna = Atti del seminario internazionale* (Bergamo, 11-12 dicembre 2014). Verona, 125-44.
- Gaston, R. (2010). «Pirro Ligorio's Roman Fountains and the Concept of the Antique. Investigations of the Ancient Nymphaeum in Cinquecento Antiquarian Culture». Christian, K.W. (ed), *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*. Farnham, 223-49.
- Genovese, C. (2016). «*Videant et provideant*. La città e il territorio nei primi registri dei verbali della *Congregatio super viis, pontibus et fontibus* (1567-1588)». Sini, D.; Genovese, C. (a cura di), «*Pro ornato et publica utilitate*. L'attività della Congregazione cardinalizia "super viis, pontibus et fontibus" nella Roma di fine '500. Roma, XXI-XXXIV.
- Giannotti, A. (2007). *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*. Firenze.
- Giacomelli, C.; Speranzi, D. (2019). «Dispersi e ritrovati: gli Oracoli caldaici, Marsilio Ficino e Gregorio (iero) monaco». *Scripta*, 12, 113-42.
- Ginzburg, S. (2007). «Filologia e storia dell'arte: il ruolo di Vincenzo Borghini nelle genesi della *Torrentiniana*». Carrara, E.; Ginzburg, S. (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*. Pisa, 147-203.
- Giusti, M.A. (2001). «Grotte e ninfee delle province toscane». Cazzato, V. (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia: Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*. Milano, 4-11.
- Gould, C. (1952). «Leonardo's 'Neptune' Drawing». *The Burlington Magazine*, 94(595), 289-95.
- Günther, H. (2002). «Gli studi antiquari per l'Accademia della Virtù». Tuttle, R. (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*. Milano, 126-8.
- Hanke, S. (2004). «Caste ninfe per dame genovesi: l'apparato decorativo delle grotte Pavese e Spinola». *Proporzioni*, 5, 63-86.
- Hanke, S. (2006). «Bathing all'antica. Bathrooms in Genoese Villas and Palaces in the Sixteenth Century». *Renaissance Studies*, 20(5), 674-700.

- Hobson, A. (1975). *Apollo and Pegasus: An Enquiry into the Formation and Dispersal of a Renaissance Library*. Amsterdam.
- Karmon, D. (2005). *Restoring the Ancient Water Supply System in Renaissance Rome: The Popes, the Civic Administration, and the Acqua Vergine*. <http://3.iath.virginia.edu/waters/karmon.html>.
- Keller, F.E. (1980). *Zum Villenleben und Villenbau am römischen Hof der Farnese: kunstgeschichtliche Untersuchung der Zeugnisse bei Annibal Caro; mit einem Katalog der Villen Frascatis im 16. Jahrhundert als Anhang* [Diss. Th.]. Berlin.
- Lamberini, D. (2011). «*Sic virtus*. Il codice di macchine di Cosimo Bartoli». Fiore, F.P.; Lamberini, D. (a cura di), *Cosimo Bartoli. 1503-1572 = Atti del convegno internazionale* (Mantova, 18-19 novembre; Firenze, 20 novembre 2009), 141-242.
- Lapenta, S. (2018). *Metamorfosi iconografiche di Diana dall'antichità al Rinascimento*. Barberi Squarotti, G.; Colturato, A.; Goria, A. (a cura di), *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte, letteratura, musica*. Firenze, 35-52.
- Lavenia, V. (2019). s.v. «Steuco, Guido (in religione Agostino)». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIV.
- Lemerle, F. (2000). *Les annotations de Guillaume Philandrier sur le De Architectura de Vitruve: livre I à IV*. Paris.
- Lucioli, F. (2019). s.v. «Tolomei, Claudio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCIV.
- Lazzaro, C. (1990). *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*. New Haven.
- Lugli, A. (1983). *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano.
- MacDougall, E.B. (1972). «*Ars Hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy*». *The Italian Garden: First Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*. Washington, D.C., 37-59
- MacDougall, E.B. (1978a). «Introduction». MacDougall 1978c, 3-11.
- MacDougall, E.B. (1978b). «L'ingegnoso artificio: Sixteenth Century Garden Fountains in Rome». MacDougall 1978c, 85-113.
- MacDougall, E.B. (ed.) (1978c). «*Fons Sapientiae*»: *Renaissance Garden Fountains*. Washington D.C.
- Madonna, M.L. (1979). «Il *Genius Loci* di Villa d'Este: miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio». Fagiolo, M. (a cura di), *Natura e artificio l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*. Roma, 190-226.
- Magnani, L. (1984). *Tra magia, scienza e 'meraviglia': le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVI e XVII = Catalogo della mostra* (Genova, 12 luglio-9 settembre 1984). Genova.
- Marinoni, A. (1957). «Il regno e il sito di Venere». *Poliziano e il suo tempo = Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento*. Firenze, 273-87.
- Martelli, M. (1995). *Angelo Poliziano. Storia e metamorfosi*. Lecce.
- Martellini, M. (2009). «La rinnovata memoria. Annibal Caro traduttore di Teocrito». Bianchi, Melosi, Poli 2009, 287-318.
- Melosi, L. (2009). «*Mastro famoso di leggiadre rime*»: *Annibal Caro e Giovanni Guidiccioni*. Bianchi, Melosi, Poli 2009, 177-97.
- Miotto, L. (2006). «Grottes et nymphées au début du Cinquecento». Godard, A.; Piéjus, M.F. (réunies et présentées par), *Espaces, histoire et imaginaire dans la culture italienne de la Renaissance*. Paris, 13-42.
- Morel, P. (1998). *Les grottes maniéristes en Italie au XVI^e siècle*. Théâtre et alchimie de la nature. Paris
- Moreschini, C. (2009). «Gli *Oracula Chaldaica* nel Rinascimento italiano: alcune osservazioni». *KOINONIA*, 33, 143-69.
- Moroncini, A. (2017). «Il 'Giucio de La Virtù': un intreccio accademico tra 'stravaganze' letterarie e suggestioni evangeliche». Chiummo, Geremicca, Tosini 2017, 101-10.
- Olivato, L. (1975). «Galeazzo Alessi e la trattatistica architettonica del rinascimento». *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento = Atti del Convegno* (Genova, 16-20 aprile 1974). Genova, 131-40.
- Oracles Chaldaïques* (1989). Texte établi et traduit par E. des Places. Paris.
- Ovidio, (1986). *Rimedi contro l'amore*. A cura di C. Lazzarini, con un saggio di G.B. Conte. Venezia.
- Ovidio, (2022). *Le Metamorfosi*. Traduzione e introduzione di G. Pisano, commento di L. Galasso, apparato iconografico a cura di L. Bianco. 2 voll. Torino.
- Pagliara, P.N. (1986). «Vitruvio da testo a canone». Settis, S. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. 3. Torino, 5-85.
- Pagliara, P.N. (1988). «Studi e pratica vitruviana di Antonio da Sangallo il Giovane». Guillaume, J. (éd), *Le Traités d'architecture de la Renaissance = Actes du colloque* (Tours 1-11 juillet 1981). Paris, 179-206.
- Palazzo, P.; Valière, J.C. (2007). «Les vases dits 'acoustiques' dans les églises médiévales: un programme d'étude interdisciplinaire Médiéval Europe». Bur-nouf, J. (éd), *L'Europe en mouvement = Actes du 4e colloque* (3-8 septembre 2007). <http://medieval-europe-paris-2007.univ-paris1.fr/B.%20Palazzo-Bertholon%20et%20al.pdf>.
- Parroni, P. (2012). «Il linguaggio 'drammatico' di Seneca scienziato». Beretta, M.; Citti, F.; Pasetti, L. (a cura di), *Seneca e le scienze naturali*. Firenze, 19-47.
- Perruca, M. (2019). «Terza natura e valore del paesaggio». Coppa, A. (a cura di), *Valorizzare il paesaggio = Atti della giornata di studi* (Milano, 15 maggio 2019). Santarcangelo di Romagna, 47-57.
- Portoghesi, P. (1981). *Infanzia delle macchine*. Roma-Bari.
- Pozzi, G. (1974). *La rosa in mano al professore*. Friburgo.
- Prandi, S. (2004). «L'ecfrasi pastorale». Venturi, G.; Farnetti, M. (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*. Roma, 203-25.
- Procaccioli, P. (2014). «Un'impresa per la virtù. Accademia e parodia nella Roma farnesiana». Bordi, G. et al. (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*. Vol. 2, *Immagine, memoria, materia*. Roma, 191-6.
- Procaccioli, P. (2017). «Dionigi Atanagi le accademie della Roma farnesiana». Chiummo, Geremicca, Tosini 2017, 77-90.
- Ragionieri, A. (a cura di) (1981). *Il giardino storico italiano. Problemi di indagine. Fonti letterarie e storiche = Atti del convegno di studi* (Siena; San Quirico d'Orcia, 6-8 ottobre 1978). Firenze.

- Rebecchini, G. (2010). *'Un altro Lorenzo': Ippolito de' Medici tra Firenze e Roma (1511-1535)*. Venezia.
- Ricci, G. (2010). «'Dell'utile e antica agricoltura/come l'arte soccorri à la natura'. Campagna e giardino nell'opera di Bartolomeo Taegio». Mauro, E.; Sessa, E. (a cura di), *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*. Palermo, 95-104.
- Rinaldi, A. (1979). «La ricerca della 'terza natura': *artificialia e naturalia* nel giardino toscano del '500». Fagiolo, M. (a cura di), *Natura e artificio l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*. Roma, 154-75.
- Rinne, K. (2007). «Between Precedent and Experiment: Restoring the Acqua Vergine in Rome (1560-70)». Roberts, L.; Shaffer, S.; Dear, P. (eds), *The Mindful Hand: Inquiry and Invention from the Late Renaissance to Early Industrialization*. Amsterdam, 94-115.
- Rosati, G. [1983] (2016). *Narciso e Pigmalione: illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Pisa.
- Rucellai, G. (1539). *Le Api*. S.l.
- Scarpati, C. (2001). *Leonardo scrittore*. Milano.
- Shearman, J. (2003). *Raphael in Early Modern Sources, 1483-1602*. New Haven; London.
- Segal, C. (1969). *Landscape in Ovid's Metamorphoses: A Study in the Transformations of a Literary Symbol*. Wiesbaden.
- Seneca, L.A. (1989). *Questioni Naturali*. A cura di D. Vottero. Torino.
- Serafini, N. (2015a). «La dea Ecate e i luoghi di passaggio. Una protettrice dalla quale proteggersi». *Études*, 28, 111-31.
- Serafini, N. (2015b). «La 'rinascita' di una dea greca: la fortuna di Ecate dal Medioevo al neo-paganesimo contemporaneo». *Rivista di cultura classica e medioevale*, 57(1), 163-92.
- Simonetta, M. (2020). *Pier Luigi Farnese. Vita, morte e scandali di un figlio degenero*. Piacenza.
- Steuco, A. (1547). *De Aqua Virgine in urbem revocanda*. Lione.
- Tagliolini, A. (1981). «Ghirolamo da Firenzuola e il giardino nelle fonti del fonti di metà Cinquecento». *Ragionieri* 1981, 295-308.
- Testa, F. (1991). *Spazio e allegoria nel giardino manierista: problemi di estetica*, Milano.
- Testa, F. (1996). «'Col mulino farò generare vento d'ogni tempo della state...'. Il giardino in Leonardo da Vinci tra mitologie umanistiche e artificio tecnologico». Troncon, R. (a cura di), *La Natura tra Oriente e Occidente = Atti del convegno* (Trento, 11-12 Aprile 1994). Milano, 497-504.
- Taegio, B. (1559). *La villa. Dialogo di Bartolomeo Taegio*. Milano.
- Tchikine, A. (2010). «*Giochi d'acqua*. Water Effects in Renaissance and Baroque Italy». *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 30(1), 57-76.
- Tolomei, C. (1547). *Delle lettere libri sette*. Venezia.
- Tommaseo, N.; Bellini, B. (1861-79). *Dizionario della Lingua Italiana*. Voll. I-VII. Napoli.
- Torchio, E. (2006). «Giovanni Guidiccioni: sonetti in sequenza d'autore (il ms. Parmense 344)». *Italique*, 9, 29-63. <https://journals.openedition.org/italique/106>.
- Tucci, G.; Bonora, V.; Fiorini, L.; Conti, A. (2017). «Il modello digitale di una 'macchina idraulica' del '500: la Grotta degli Animali della villa medicea di Castello». *ANANKE*, numero speciale, *GeoRes*, 63-8.
- Varese, R. (1994). «L'antirinascimento: un libro 'invisibile'». *Arte Lombarda*, n.s., 110-11(3-4), 70-4.
- Valentini, R.; Zucchetti, G. (a cura di) (1940-53). *Codice topografico della città di Roma*. 4 voll. Roma.
- Valeriano, P. (1556). *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum literis commentarii*. Basilea.
- Vasari, G. (1906). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. 9 voll. A cura di G. Milanesi. Firenze.
- Vasoli, C. (2002). *Le filosofie del Rinascimento*. Milano.
- Varchi, B. (1570). *L'Ercolano*. Firenze.
- Vecce, C. (2015). «Leonardo e il paragone della natura». Frosini, F.; Nova, A. (a cura di), *Leonardo da Vinci on Nature: Knowledge and Representation*. Venezia, 183-205.
- Venturi, G. (1981). «Il giardino e la letteratura: saggi d'interpretazione e problemi metodologici». *Ragionieri* 1981, 251-77.
- Venturi, G. (1982). «Ricerche sulla poesia e il giardino». *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*. Torino, 665-749.
- Vitruvio (1997). *De architectura*. 2 voll. A cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso; E. Romano. Torino.
- Xhyheri, S. (2013). «I vasi 'acustici' ed i bacini della chiesa di S. Giovanni (Shën Jan) a Delvinë (Albania)». *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, 17(2). <http://journals.openedition.org/cem/13295>.
- Weise, G. (1959). «Vitalismo, animismo e pansichismo e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento». *Critica d'arte*, 6, 375-98.