

Vicino Orsini, Giulia Farnese e la regia architettonica di Raffaello da Montelupo nel Sacro Bosco di Bomarzo

Christoph Luitpold Frommel

Vicino Orsini, Giulia Farnese e la costruzione del Sacro Bosco

Vicino Orsini, nato nel 1523 da Giovanni Corrado del ramo di Mugnone e Clarice Orsini, non solo discende da una delle più potenti famiglie romane, ma è anche parente di due papi medicei e del futuro papa Farnese, ovvero tre dei maggiori committenti architettonici del Cinquecento¹. Clarice è figlia di Franciotto Orsini, il quale nel 1517, dopo la scomparsa della moglie Violante (nipote di Leone X), viene creato cardinale. Fino alla morte del padre, avvenuta nel 1536, Vicino può seguire direttamente la costruzione dell'ala nuova del palazzo e delle scuderie, avendo dunque la possibilità di conoscere personalmente il progettista Baldassarre Peruzzi (1481-1536) e suo fratello Pietro, direttore dei lavori². La passione per l'architettura e l'aspirazione a glorificare il nome della famiglia con fabbriche spettacolari gli vengono quindi trasmesse fin da giovane. Giovanni Corrado, un militare di alto rango fa addestrare i figli nelle arti della caccia e della guerra e educare da un umanista pescarese e sceglie Nicola Monaldeschi per fare da tutore ai figli. Questo, segue i lavori della chiesa parrocchiale di Bomarzo, opera di un architetto della cerchia di Francesco di Giorgio. Nel 1542 il cardinale Alessandro Farnese, nipote di Paolo III, divide, in qualità di vicescancelliere, l'eredità di Giovanni Corrado tra i figli, cosicché Vicino appena diciottenne diventa signore di Bomarzo. Da questo momento in poi egli dispone autonomamente delle sue risorse, stabilisce rapporti di amicizia con poeti e umanisti romani e si reca a Venezia, dove conosce diversi letterati, tra cui Francesco Sansovino, figlio del grande Jacopo e quasi coetaneo dell'Orsini. Non solo il rapporto di Vicino con i Farnese e i loro comuni interessi nell'Alto Lazio, ma anche il bell'aspetto di Vicino stesso, le sue capacità militari e la sua erudizione devono aver facilitato il matrimonio – politicamente vantaggioso – con la bellissima Giulia Farnese, organizzato da Alessandro Farnese nell'autunno del 1543 e celebrato nella primavera del '44. Giulia, all'incirca sedicenne, è nipote del figlio del fratello di Paolo III, è cioè nipote del signore di Latera, paese situato presso il lago di Bolsena e comodamente raggiungibile da Bomarzo in una giornata³. Vicino, di soli tre anni più giovane di Alessandro, conosce quest'ultimo fin dall'adolescenza, per poi diventare nel corso degli anni suo fedele amico. Adriana della Roza, concubina dell'Orsini, è ancora in vita quando iniziano i preparativi per il matrimonio con Giulia, ma muore improvvisamente di febbre, in circostanze inquietanti, pochi mesi prima della celebrazione delle nozze. Dalla lettera di condoglianze che il poeta Betussi invia a Vicino nel gennaio del 1544 risulta che Adriana non era una donna comune: "Se altro di

buono non s'avesse trovato da questa perdita (di Adriana), è nato almeno che non è reputato poco, ma assai, che vi sete congiunto di congiugale et honesto amore con quella III. Giulia Farnese, et con così saldo legame, che non si potrà sciorre per altro, che per morte. È adunque poco questo? Sete unito a si nobile famiglia, & vi sete fatto figliuolo, non che parente, di un tanto Pontefice. Et era ben dritto, che due si fatti legnaggi si fossero congiunti, che partoriranno ancora al mondo dei quei famosi Heroi, de quali tal città gode di essere stata tante volte madre. Perché mi rallegro molto di si felice acquisto: come anco poco mi sono attristato della primiera perdita"⁴.

Giulia deve aver avuto una personalità forte, tanto da gestire con risolutezza la signoria di Bomarzo in assenza del marito, partito per la guerra, come testimonia l'epigrafe del 1546 incisa sulla cisterna già posta di fronte alla chiesa di Bomarzo"⁵.

Questo è il periodo in cui Vicino guadagna, sotto la guida del cugino e grande condottiero Giovanni Paolo Orsini, la sua fama militare e aumenta probabilmente anche le sue ricchezze. Negli stessi anni le attività edilizie dei Farnese a Roma e nell'Alto Lazio, dirette fino al 1546 da Antonio da Sangallo il Giovane e dopo il '55 dal Vignola, devono aver stimolato il suo desiderio di costruire. Egli infatti non solo completa l'ala nuova del palazzo paterno, ma ristrutturata anche l'ala vecchia, dove fa incidere i nomi congiunti di Vicino e Giulia. Già in lontananza è immediatamente visibile la facciata meridionale – entrata trionfale al castello – su cui è leggibile l'anno 1583, benché sia sormontata dai gigli di Giulia Farnese, scomparsa più di vent'anni prima (atl. 1-4).

Il giardino di Giovanni Corrado, situato sulla collina sotto il castello e probabilmente riarticolato da Peruzzi, potrebbe aver avuto originariamente forma quasi quadrata e dimensioni pari a 260 x 260 metri circa⁶. Vicino lo estende verso il futuro Sacro Bosco, ai cui piedi costruisce il teatro forse già nel 1552, come testimonia l'iscrizione "Vicino Orsini MDLII" incisa su uno dei due cippi installati davanti al teatro stesso⁷ (atl. 8). La struttura del teatro è molto più stretta dello spazio prospiciente il muro dell'edera, che segue l'andamento curvo dell'orchestra, sostiene il terreno ripido della collina e migliora l'acustica, ma non prosegue organicamente nelle parti laterali del muro di sostegno della sovrastante platea dei vasi, cosicché è probabile che il teatro non sia stato concepito fin dall'origine come parte di un progetto più ampio. L'orchestra, larga solo 4,5 metri circa, è rappresentata dall'ovale gradinato – motivo geometrico introdotto in architettura da Peruzzi – che sale fino alla panca e ricorda la scaletta concavo-convessa, probabil-

mente successiva, di palazzo Farnese a Caprarola⁸ (fig. 35). A Bomarzo i primi due gradini dell'orchestra hanno forma convessa e la metà inferiore dell'ovale è inclinata, un effetto forse voluto e simile a quello della casetta pendente e poco adatto per eventuali spettacoli, ma probabilmente condizionato dalla roccia di tufo da cui il teatro fu ricavato. La parete sopra lo zoccolo è composta magistralmente da bugne lisce in *opus isodomum* con nicchie rettangolari e piattabande radiali. Il teatro di Bomarzo è ispirato non solo ai progetti di Raffaello e Sangallo per villa Madama⁹, ma anche all'edera del cortile del Belvedere, ideata da Bramante per esibizioni di poeti e cantanti davanti a un pubblico ristretto¹⁰ (atl. 8). Purtroppo nessuna fonte ci informa sugli eventi che si svolgevano in questo punto del giardino, ma possiamo immaginare che, quando lo spazio antistante al teatro fu generosamente ampliato dopo il 1560, l'area divenne sufficientemente spaziosa per ospitare spettacoli veri e propri.

Nel 1553 Vicino parte da Bomarzo per la guerra: trascorre prima tre anni al seguito di Orazio Farnese nelle Fiandre, poi altri due anni, dopo la morte di Orazio, come prigioniero degli spagnoli. In questo lungo periodo l'amministrazione della baronia spetta ancora alla moglie Giulia, come testimonia nuovamente la penna di Betussi: "[...] io non conobbi mai altra più piena di costantia (di Giulia); di che n'ha dato testimonio nelle iature del suo fedele Vicino Orsino, sempre con animo costante, & forte sopportando i colpi d'adversa fortuna, & a quelli trovando rimedio"¹¹. Dopo il suo ritorno in Italia, l'Orsini riceve dal severo Paolo IV l'ordine di sedare la ribellione di Velletri, ma la repressione degenera in una strage: gli uomini del paese vengono uccisi brutalmente e la chiesa in cui si rifugiano donne e bambini viene bruciata senza pietà, esperienza terribile che certamente ha contribuito alla conversione di Vicino alla vita epicurea e al suo ritiro a Bomarzo¹². Nell'estate del 1558 egli si reca per alcuni mesi a Firenze per organizzare il matrimonio di Isabella Medici con Giovanni Paolo Orsini, superiore di Vicino durante gli anni della guerra, e in questa circostanza può dar prova delle sue capacità di allestire di feste. Il soggiorno a Firenze gli permette anche di ammirare la cupola del duomo, che rappresenterà poi il modello della cupola del tempio dedicato a Giulia, e di studiare le fontane e i capricci del Tribolo nella villa medicea di Castello, senz'altro uno degli impulsi decisivi alla creazione del Sacro Bosco¹³. Questa fase apparentemente serena della vita dell'Orsini viene però interrotta improvvisamente nella tarda estate del 1560 dalla morte di Giulia, la quale lascia il marito con sei bambini, tutti sotto i sedici anni.

Prima della morte di Giulia le varie testimonianze e le numerose lettere di Vicino ad Alessandro Farnese non menzionano mai il Sacro Bosco, ma il 20 aprile del 1561 egli scrive al cardinale: "L'imbasciata di V.S.R.^{ma} m'è trovato in letto d'una cascata che ò fatta dal muro del lago del mio boschetto"¹⁴; e due giorni dopo: "[...] la doglia dei rene per parecchi di m'abia da tener ricordato la cascata che ho fatta [...] et quando glielo narerò a bocca, crederrà che è stata vicina a perdere un suo servitore. Io sto tuttavia intorno al mio boschetto per vedere sello posso far vedere maraviglioso a Lei come a molti balordi che vi vengono [...]"¹⁵. Il muro della diga del lago artificiale allora in costruzione era così alto che cadendo da lì egli avrebbe potuto perdere la vita. Tale lago, di 30 x 90 metri circa, era collocato nella zona dell'attuale biglietteria; solo grazie alla sua riserva d'acqua, alimentata dal piccolo ruscello che attraversa il giardino, Vicino e il suo architetto potevano progettare le diverse fontane del Sacro Bosco (atl. 67). I lavori procedono così velocemente che già il 6 giugno 1563 Annibal Caro può scrivere a Torquato Conti: "Bisogna che [a villa Catena] ci siano stravaganze da dar la stretta al boschetto del signor Vicino"¹⁶. Il 4 luglio 1563 l'Orsini informa il cardinale degli impegnativi lavori necessari alle fontane del giardino: "Item far raconciare le fontane del mio boschetto, che non me par far poco"¹⁷. Se il 20 ottobre 1564 il Caro può accennare a "teatri e mausolei"¹⁸ di Bomarzo, ciò significa che il tempietto, probabilmente iniziato poco dopo la morte di Giulia (1560), era quasi certamente terminato. In una lettera del 9 ottobre 1565 Vicino elogia la bellezza della sua cupola, la quale rivaleggerebbe addirittura con quella del duomo di Firenze, e informa il cardinale del crollo della "logggia delle fontane", forse corrispondente all'antro, la cui volta risulta franata (atl. 76-77, 79): "[...] quanta consolation hebbi nel apparir d'un colle, vedi la coppola del mio tempio qual me riesce non men nel suo grado proportionata ch'all'apparita de Firenze quella de S.^{ta} Maria del Fiore, ma giungendo al boschetto trovai la loggia delle mie fontane che va a terra, de modo che l'Vignola è savio più che non credevo, poi ch'ha voluto le chiavi de ferro alla loggia di Caprarola"¹⁹. In questa lettera Vicino dimostra di essere interessato ad aspetti tecnici e, pur parlando con un certo disprezzo del Vignola, gli rincresce di non averlo imitato, il che gli avrebbe permesso di evitare il crollo della sua "loggja".

Nel 1570 Francesco Sansovino rievoca nella dedica a Vicino della sua edizione dell'*Arcadia* di Sannazaro la sua visita al Sacro Bosco, risalente al 1565, ricordando anche la morte di Giulia²⁰. Egli racconta di aver ammirato la nuova *Arcadia* rappresentata da Bomarzo dalla loggia del palazzo: "Quando mi uiene à mente il uostro bellissimo loco di Bomarzo, non posso astenermi di non trar qualche sospiro, percioche mi piacque tanto quando io ui fui, ch'ardirò dire che nessun de' Signori della Casa Orsina possiede il più ameno & il più diletteuol luogo del uostro. Mi pare di esser su quella loggia, la qual scuopre tutto il paese & mena l'occhio de' riguardanti giù per quella collina, à pie della quale si vede il Theatro, il lago, & il Tempio dedicato alla felice memoria dell'Ilustriss. Sig. Giulia Farnese già uostra consorte".

Nel clima libero e spregiudicato di Venezia, Sansovino può permettersi un gioco di parole rischioso per l'Orsini – suddito del severo Pio V – alternando "nostro Signore", ovvero Dio, a "Signor nostro", ovvero il cardinale Farnese, di cui si auspica l'elezione al soglio pontificio. Questa testimonianza conferma l'ipotesi che l'idea del Sacro Bosco risalga al 1560-61 e suggerisce che il teatro, il lago artificiale e il tempietto costituissero un insieme pittoresco concepito per essere goduto fin dal castello (atl. 1-4).

Senza accennare alle ambizioni del cardinale, Vicino risponde all'amico il 29 dicembre 1570 confessando che, dopo la morte dell'amatissima moglie, il giardino è diventato la sua unica consolazione: "Il libro mandatomi a donar da V.S. [...] mi ha ripieno il piacere doppiamente. Prima per le molte lodi date a al mio Boschetto, tanto altamente, che in vero sariano bastanti a celebrare ogni celebratissimo luogo, del che ricevo ogni sorte di consolatione per tener'io quel bosco in luogo di mia carissima innamorata [...]", carissima a Vicino e innamorata di Vicino²¹. Nel *Ritratto delle più nobili et famose città* del 1575 Sansovino arriva poi a stabilire un rapporto tra Giulia Farnese e tutto il Sacro Bosco: "Bomarzo è luogo notabile, posseduto da Vicino Orsini, al cui piede il detto signore ha edificato teatri, logge, & stanze, & tempi all'antica, dedicandoli al nome di Giulia Farnese già sua consorte [...]"²². Nelle *Famiglie illustri* del 1582 è ancora il Sansovino a dirci che il tempietto svolgeva anche la funzione di cappella funeraria nella quale si celebravano messe continue (come nella cappella Medicea a Firenze) in suffragio dell'anima di Giulia ed egli potrebbe anche aver assistito a una di queste messe: "Giulia, già maritata a Vicino Orsini, il quale amando quella prudentissima & magnanima donna, le consacrò a Bomarzo un bellissimo Tempio, edificato da lui da fondamenti, nel quale havendo costituiti sacerdoti, si prega Nostro Signor di continuo per l'anima sua"²³. Se Sansovino riconduce nell'arco di dodici anni ripetutamente la figura di Giulia al Sacro Bosco, ciò doveva certamente rispettare i sentimenti e le idee di Vicino. La notizia secondo cui Vicino e i suoi compagni durante la loro prigionia frequentassero prostitute o il fatto che egli nel carteggio con l'amico Drouet, che inizia solo nel 1573, non parli mai di Giulia ma dei suoi rapporti erotici con varie donne di questi anni, non contraddicono il suo profondo amore per la moglie.

La regia architettonica del Sacro Bosco

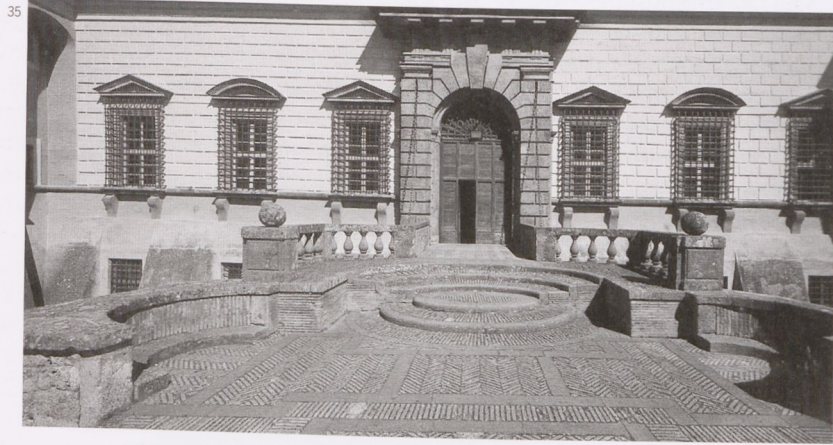
Il tempietto, visibile già in lontananza, è collocato su uno dei punti più alti del giardino e rappresenta la meta ultima del Sacro Bosco. Per raggiungerlo, il visitatore del Cinquecento doveva scegliere il percorso che si snoda dall'entrata originaria, posta presso la casetta pendente, e che conduce alla sommità, attraversando aree ricche di rappresentazioni suggestive e significative. In occasioni solenni come l'anniversario della morte di Giulia, possiamo immaginare una lunga processione di sacerdoti, monaci, parenti e cittadini di Bomarzo che saliva fino al tempietto, sostando sui tre grandi livelli del giardino.

Il primo livello, risalente agli inizi degli anni sessanta, è quello attorno al teatro: si tratta di uno spiazzo rettangolare di 21 x 38 metri circa. Il suo asse longitudinale conduce l'occhio del visitatore verso la *Dama nella grotta* semidistrutta, la cui struttura è costituita dalla continuazione del rozzo muro di sostegno della platea dei vasi. Della grotta rimangono, oltre a una parte della volta a botte che la copriva, solo alcune paraste di ordine dorico con architrave privo di fregio e cornice. La nicchia è tozza e articolata sinteticamente da una cornice d'imposta piatta e un archivolto senza profili. La *Dama* è rappresentata con la parte inferiore del corpo vestita e la parte superiore nuda fino all'ombelico, dal quale sgorgava originariamente l'acqua che confluiva nel bacino sottostante, decorato da un rilievo raffigurante un mostro alato (atl. 9-10). Forse anche questa statua, il cui stile ricorda quello di Raffaello da Montelupo, doveva commemorare Giulia Farnese.

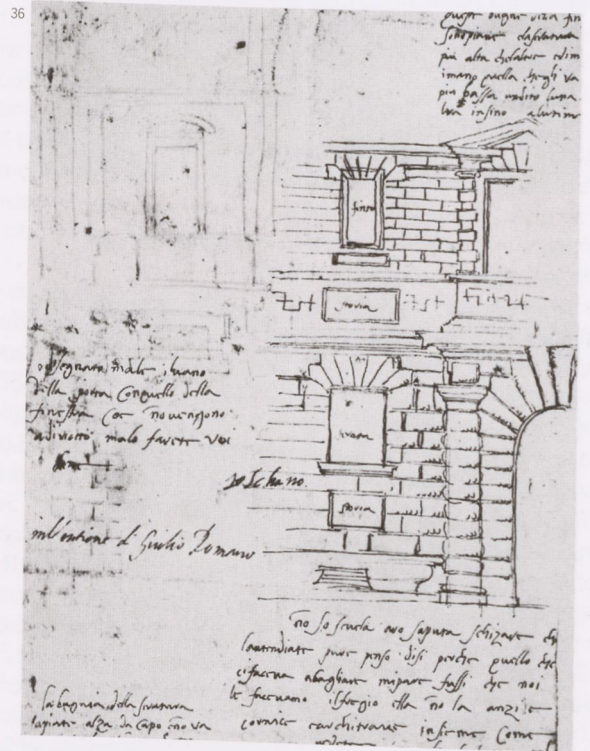
Sul lato opposto dell'area sorge la casetta pendente, forse identificabile con le "stanze" menzionate dal Sansovino nel 1575²⁴. Vicino co-

nosce certamente il libro di Achille Bocchi del 1555 in cui sono raccolti numerosi emblemi, tra cui il CXLVI, dedicato a Carlo Ruini, devo averlo impressionato particolarmente:

“Quam turrim video? Gentis domus illa Ruinae est,
Cum celebrata fatis, tum celebrando magis.
Atqui casuram dicas; casura videtur,
Fallat ut invidiam, non cadit illa tamen.
Mirum. Sed quaeso: tibi sic Di vocat secudent,
Quae vis tanta domum hanc liberat excidio?
Sustinet hanc humeris virtus, fortuna, genusque,
Nam tria signantur montibus ista tribus.
O firmas bases. Sed quaenam insignia cerno
Iuncta his? Obtinuit quae Filicina domus.
Attamen illa filix torquet me, vera fatebor,
Non habita est etenim planta beata nimis.
Nonne beata nimis; talem florem unde Ruini
Antonii potuit carpere digna manus?
Floremne e filice? Ecquisnam hic? Isabella pudoris
Ad fidei exemplum, coniugisque decus”²⁵.



Durante gli anni di guerra e di prigionia di Vicino, la moglie aveva salvato la famiglia minacciata dall'“avversa fortuna” e questo pericolo era cresciuto tragicamente dopo la morte di Giulia stessa. Non a caso la casetta pendente è uno dei pochi monumenti del Sacro Bosco che presentano lo stemma Orsini con l'elmo baronale (atl. 5-7, 11-12). Tale interpretazione non contrasta necessariamente con l'iscrizione dedicata al cardinale Madruzzo, inserita in una targa che originariamente potrebbe essere stata vuota, come quella posta su un altro lato della casetta pendente, sopra un ornamento di gigli, probabile allusione ai gigli araldici di Giulia Farnese. Già prima di entrare nel Sacro Bosco il visitatore aveva quindi la sensazione di avvicinarsi a un mondo fragile e pericolante. Allo stesso tempo l'edificio inclinato potrebbe aver avuto la funzione di quinta architettonica per rappresentazioni teatrali, analogamente a quella ideata da Raffaello nel 1519 per *I Suppositi* dell'Ariosto²⁶.



La casetta pendente doveva evocare il palazzetto di un patrizio romano all'ultima moda. Non è un edificio in rovina e non presenta crepe, né membrature sul punto di cadere, come a palazzo Te e nel progetto di Giulio Romano, ma il rispettivo risulta impraticabile. La casetta pendente è una struttura turriforme costituita da una campata larga, distinta da bugnato e ordine, e una campata stretta rientrante, con articolazione più modesta, disposizione immediatamente ispirata alla casa di Giulio Romano a Roma (fig. 36). Il bugnato dello zoccolo della campata larga ricorda palazzo Baschenis, iniziato nel 1522-23 probabilmente da Baldassarre Peruzzi, architetto dell'ala nuova del palazzo di Bomarzo. Le finestre a orecchio della casetta, il bugnato d'angolo e la sua continuazione in paraste di ordine tuscanico tornano anche nello sfondo della *Visitazione* nel duomo di Orvieto, rilievo eseguito da Simone Mosca e Ippolito Scalza probabilmente su disegno di Raffaello da Montelupo (fig. 37)²⁷, e nella facciata meridionale del palazzo baronale di Bomarzo (atl. 1).

A destra della casetta pendente sale una scaletta che conduce al livello superiore, dove troviamo la cosiddetta platea dei vasi, ovvero un'area rettangolare di 9 x 28 metri circa, posta immediatamente al di sopra del teatro e in asse con esso (atl. 13). La platea è fiancheggiata

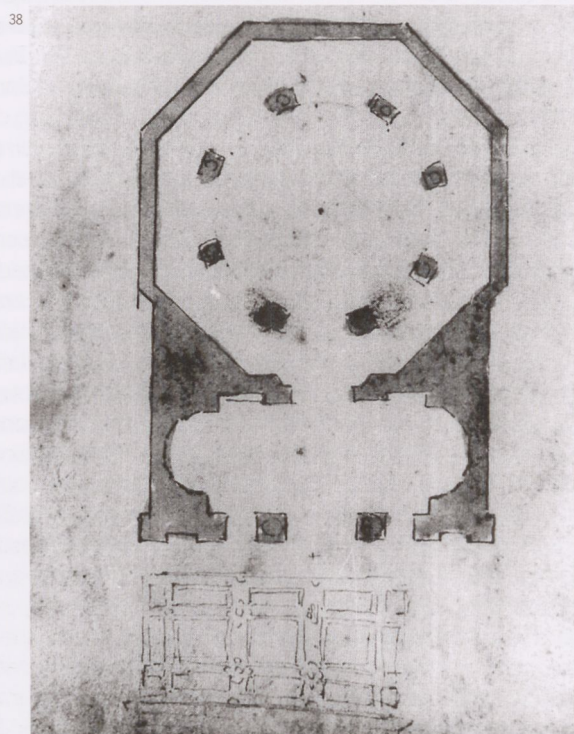
35 Caprarola, palazzo Farnese, piano terra con rampa ovale.
36 Raffaello da Montelupo, *La casa romana di Giulio Romano*. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, n. 2692 A.

da due file di urne e l'occhio del visitatore è subito attratto dalla statua gigantesca del *Dio barbuto*, alla cui destra si erge il gruppo del *Drago in lotta con i leoni*²⁸ (atl. 20-22), subito seguito dall'*Elefante turrato*²⁹. La platea rappresenta quindi una sorta di sala all'aperto e durante gli anniversari della morte di Giulia, potrebbe aver costituito probabilmente la seconda tappa del percorso verso il tempietto, ma in altre occasioni veniva certamente impiegata come luogo per feste e cene, da cui si poteva anche assistere a spettacoli teatrali.

Nei pressi è scolpito il *Mascherone infernale*, detto anche l'*Orco*, immagine inequivocabile della morte che ricorda il mascherone della villa di Valpolicella³⁰ (atl. 28-31). L'*Orco* di Bomarzo nasconde all'interno un vano, provvisto di tavolo e panca lapidei, che invita a godere del fresco della grotta in giorni estremamente caldi. Questa ambiguità tra l'allusione alla morte e al ricordo di Giulia da un lato e l'invito ai piaceri e alle frivolezze dall'altro sembra un tratto caratteristico del pensiero di Vicino e del suo artista.

Da questo livello si sale allo *xystus*, altro terrazzamento artificiale di forma regolare che misura 16 x 42 m circa ed è quindi molto più esteso della sottostante platea dei vasi (atl. 13). Tale *xystus* è orientato parallelamente all'asse longitudinale del Sacro Bosco e costituiva fin dall'origine una delle aree del giardino meglio visibili dal castello, da dove si poteva scorgere anche la *Dea con corona*, ovvero Persefone, la regina degli Inferi, collocata davanti allo *xystus*, al lato sud-orientale, a circa 25 metri di distanza dal tempietto. Dietro alla dea è posto *Cerbero*, il guardiano dell'oltretomba, ulteriore allusione alla morte di Giulia (atl. 48-49). Durante l'anniversario della sua scomparsa, quando veniva celebrata una messa in presenza della famiglia e dei sudditi, lo *xystus* potrebbe anche essere servito come luogo dove si riunivano i fedeli e durante le messe il cosiddetto belvedere, affacciato sullo *xystus* sottostante, potrebbe aver svolto la funzione di pulpito per il sacerdote (atl. 43-44).

Salendo ancora su una delle due scale – quella di sinistra segue di nuovo un modello bramantesco – si giunge finalmente al tempietto: i tanti gigli farnesiani visibili nella volta del pronao confermano che questo monumento è riferibile inequivocabilmente a Giulia (atl. 50, 52-56). Con tale architettura si voleva evidentemente riprodurre un tempio-mausoleo appartenente alla stessa tipologia di quelli tardo-antichi costruiti a Roma sulla via Appia, già prototipi di santuarii sepolcrali come Santa Maria degli Angeli a Firenze, San Sebastiano a Mantova, San Bernardino a Urbino e la cappella Ghisilardi presso San Domenico a Bologna. La scala bramantesca con cui si sale al pronao ricorda il teatro: tre gradini semicircolari proseguono in due scalette laterali costituite a loro volta da due rampe di tre gradini ciascuna. Il tempietto del Sacro Bosco rappresenta il primo mausoleo postantico veramente costruito con un fronte di tempio costituito da un colonnato libero come quello del Pantheon³¹. L'arco della campata centrale penetra nel timpano, analogamente all'arco di Orange, al Vestibolo di Spalato, al San Sebastiano a Mantova e a un progetto di Giulio Romano. L'interno del pronao, con i suoi cassettoni decorati da gigli farnesiani, ricorda palazzo Farnese a Roma, mentre l'ordine tuscanico che articola l'esterno allude alle origini etrusche di Bomarzo. La cella ottagonale, larga solo 4 metri circa, il tamburo con oculi e la lignea cupola rialzata con lanterna, rievocazione della cupola del duomo di Firenze, servono anche a ricordare la funzione profondamente religiosa del tempietto (fig. 38). Quest'ultimo è circondato da steli con teschi e tibie incrociate – evocazione quasi teatrale della morte – mentre lo zoccolo presenta clipei un



37 Raffaello da Montelupo, Simone Mosca e Ippolito Scalza, *Visitazione*, particolare. Orvieto, duomo.

38 Raffaello da Montelupo (?), progetto per santuario. Lille, Musée des Beaux-Arts, Taccuino di Raffaello da Montelupo, f. 867.

tempo decorati da un programma astrologico, oggi conosciuto solo attraverso un disegno di Giovanni Guerra. Le debolezze rilevabili nella transizione dal pronao alla cella ottagonale leggermente rientrante e in particolare l'attacco poco organico tra la copertura del pronao e il tamburo potrebbero essere imputabili, almeno in parte, a errori nell'esecuzione (atl. 53).

Il centro geometrico del Sacro Bosco è rappresentato dalla torre semidistrutta (atl. 80) che divide idealmente l'intero sito del giardino in due metà quasi uguali: quella nord-occidentale, in cui è collocata l'entrata originaria, e quella sud-orientale, che termina con il lago artificiale. Sembra che Vicino nei primi anni sessanta si sia concentrato sulla metà nord-occidentale, area dominata dall'architettura e dai grandi spiazzi, grandi spiazzi, mentre alcuni capricci scultorei della metà sud-orientale come i *Colossi in lotta* dovrebbe risalire solo agli anni settanta. L'anfro, collocato sull'asse longitudinale del Sacro Bosco, al di sotto della torre, è caratterizzato da un linguaggio sintetico simile a quello delle altre architetture del giardino e dell'ala viciniana del palazzo baronale, perciò deve risalire allo stesso grande progettista (atl. 76-77, 79).

Raffaello da Montelupo e il problema dell'attribuzione

Finora la critica, concentratasi sui problemi iconografici, non ha dedicato la dovuta attenzione alla figura dell'architetto, identificato, senza fondamenti documentari né analisi approfondite, ora con uno ora con l'altro protagonista della scena romana di questi anni, da Vignola e Pirro Ligorio fino a Giacomo del Duca e addirittura a Michelangelo³². Osservando le due architetture più caratteristiche del Sacro Bosco, ovvero la casetta pendente e il tempietto, si nota che esse presentano poche analogie con le opere romane degli anni cinquanta e sessanta, come conferma il confronto con esempi quali porta Pia e la cappella Sforza di Michelangelo o con villa Giulia e palazzo Farnese a Caprarola del Vignola o con il casino di Pio IV, la palazzina di Pio IV e villa d'Este a Tivoli di Pirro Ligorio. L'architetto del giardino orsiniano si è invece servito principalmente del linguaggio, dei motivi e delle tipologie di Bramante, di Giulio Romano, di Baldassarre Peruzzi e di Antonio da Sangallo il Giovane. Questa formazione suggerisce il nome di Raffaello da Montelupo, il quale nelle sue architetture documentate e nei suoi disegni architettonici dimostra di essersi particolarmente interessato all'opera dei suddetti maestri³³. Nato a Firenze nel 1504 e figlio dello scultore Baccio da Montelupo, egli inizia la sua attività come allievo del padre, per poi diventare nel 1523-27 stretto collaboratore di Lorenzetti, scultore di Raffaello Sanzio e cognato di Giulio Romano. Raffaello da Montelupo abita con Lorenzetti e Giulio Romano a casa di quest'ultimo a Macel dei Corvi (fig. 36), perciò deve aver conosciuto bene il Pippi, il quale si trasferisce a Mantova solo nell'ottobre del 1524. Nel 1530 Antonio da Sangallo il Giovane lo porta con sé a Loreto per proseguire i rilievi della Casa Santa iniziati da Andrea Sansovino – il cui stile eserciterà una profonda influenza su di lui – intraprendendo così una collaborazione che finirà solo con la morte del Sangallo nel 1546³⁴. Prima del 1534 Michelangelo chiama Raffaello da Montelupo per assisterlo nei lavori della cappella Medicea a Firenze e nel 1538 Simone Mosca, amico fin dalla giovinezza fiorentina, lo invita a unirsi all'opera del duomo di Orvieto. Nel 1540-42 Raffaello da Montelupo riprende il lavoro lasciato incompiuto alle tombe dei due papi medicei, progettate da Sangallo e Bandinelli nel coro di Santa Maria sopra Minerva a Roma e nel 1542-45 scolpisce la *Sibilla* e il *Profeta* per la tomba di Giulio II.



39 Bomarzo, Sacro Bosco, tempietto, interno della cupola.

40 Orvieto, palazzo Crispi, facciata, particolare.

Nel 1544-45 Tiberio Crispi, allora governatore di Castel Sant'Angelo, gli commissiona la statua monumentale del *San Michele* (figg. 46-47) e lo nomina architetto della mole³⁵. Nel 1547 prende come allievo Valerio Cioli (n. 1528/29), il quale sarà poi attivo nel Sacro Bosco di Bomarzo³⁶, e nello stesso periodo inizia a lavorare nel duomo di Orvieto con il suo più caro amico, Simone Mosca, il quale era stato anch'egli uno stretto collaboratore di Sangallo a Roma, Loreto e Orvieto. Vasari parla di Simone Mosca come di uno scalpellino talentuoso che realizza per lo più le idee di altri ed è specializzato in stemmi e intaglio decorativo³⁷. Raffaello da Montelupo è invece tratteggiato come un artista creativo che, se "avesse preso a fare opere grandi, come avrebbe potuto, avrebbe fatto molto più cose e migliori che non fece, nell'arte"³⁸. Non è dunque un caso che l'8 agosto 1547 egli venga pagato per due schizzi per la *Visitazione* del duomo di Orvieto, commissionata l'anno precedente a Simone Mosca e Ippolito Scalza³⁹.

Dalle fonti sappiamo poi che Raffaello da Montelupo è un erudito e un filosofo, tanto che l'amico Annibal Caro lo dice abile con la penna non meno che col cesello⁴⁰. Inoltre egli, come poi anche Vicino Orsini, preferisce negli anni la calma della provincia agli affanni di Roma, dove si reca sempre più raramente. La provincia gli permette anche di coltivare la grande amicizia con Simone Mosca e sarà addirittura sepolto con lui nella stessa tomba a Orvieto⁴¹. Raffaello da Montelupo è dunque un interlocutore ideale per Vicino e un artista capace di tradurre in pietra idee capricciose e invenzioni colte. Il palazzo orvietano del cardinale Tiberio Crispi, il cui pianterreno viene iniziato verso il 1543 dal Sangallo, è continuato da Raffaello da Montelupo dal 1551 in poi⁴² (fig. 40). Nonostante le affermazioni di Vasari la sua calligrafia risente poco dell'influsso di Michelangelo e si distingue da quella sangallesca principalmente nella tendenza di stratificare la parete e i campi ciechi dei parapetti delle edicole nel piano nobile. Secondo Vasari, egli progetta insieme a Simone Mosca anche il palazzo del Crispi a Bolsena, la cui cappella è coperta da una cupoletta simile a quella ottagonale del tempietto nel Sacro Bosco⁴³ (fig. 41). I frammenti di una loggia interna testimoniano inoltre uno spiccato gusto per l'astrazione e per le proporzioni perfette (fig. 42).

La sua calligrafia si può intendere ancora meglio nella chiesa di San Lorenzo in Vineis a Orvieto, la cui facciata varia il sistema di quella della chiesa sangallesca di Santa Maria in Porta Paradisi a Roma, ma si differenzia da quest'ultima per le proporzioni più snelle e l'astrazione delle cornici (fig. 43). Nel coro ottagonale di San Lorenzo in Vineis la parete è di nuovo caratterizzata da due strati di muratura e la cupola ottagonale rialzata con costole, provvista di basso tamburo illuminato da finestre a orecchio e lanterna, ricorda la cupola del tempietto di Bomarzo⁴⁴ (fig. 39).

Alla luce di queste osservazioni possiamo ipotizzare che Raffaello da Montelupo fosse già nei primi anni cinquanta il principale architetto e scultore di Vicino Orsini il quale abitava distante da Orvieto, a circa 30 chilometri. Nell'inverno del 1551-52 egli potrebbe aver disegnato parti del palazzo e il teatro, affidando la supervisione degli scalpellini allo "scultore" Francesco Moschino. Questi, nato nel 1525 circa, era figlio di Simone Mosca, con il quale aveva collaborato già nel 1540 all'esecuzione del rilievo dei *Re Magi* nel duomo di Orvieto quando, secondo Vasari, era appena quindicenne⁴⁵. È improbabile che Francesco Moschino, di cui non è documentata alcuna attività di architetto, abbia lavorato a Bomarzo dopo il 1553-54. Dopo la morte di Simone Mosca nell'aprile del 1553, Francesco lo sostituisce per breve tempo a Orvieto, ma pro-



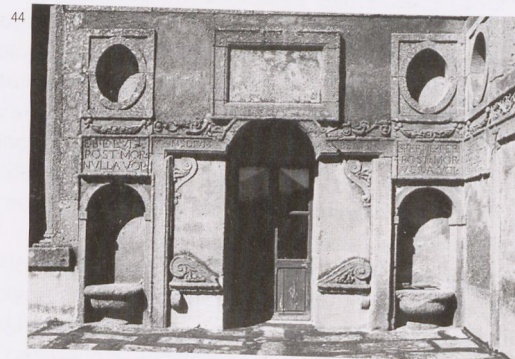
tabilmente già nel '54 si reca a Roma, per poi trasferirsi a Firenze come scultore al servizio di Cosimo de' Medici.

Il linguaggio della casetta pendente e del tempietto risulta più semplice di quello adottato da Raffaello da Montelupo nelle opere documentate e nei suoi progetti; un linguaggio più simile a quello dell'ala peruzzesca del palazzo di Bomarzo, forse spiegabile sia con l'impiego di modesti scalpellini in parte locali sia con l'impossibilità di seguire personalmente i lavori. Motivi decorativi come i cartocci dello stemma e delle targhe della casetta pendente o le volute a forma di "S" con palmette o i campi rettangolari con tondi iscritti ricorrono tanto nel Sacro Bosco, quanto nell'ala del palazzo ristrutturato da Vicino e nella tomba Dandoli a Santa Maria della Consolazione di Roma, opera sicura di Raffaello (figg. 44-45). La facciata di tale palazzo presenta un bugnato d'angolo che prosegue in lesene giganti, analogo a quello della casetta pendente, mentre le cornici lisce e i campi ciechi nei prapetti delle finestre tornano nel palazzo Crispi di Orvieto e in San Lorenzo in Vineis. Sembra quindi che Raffaello da Montelupo abbia disegnato per Vicino anche un'ala del palazzo di Bomarzo, ipotesi confermata dalla presenza nella cappella del palazzo stesso di un rilievo raffigurante la Madonna, scolpito proprio da Raffaello. Il terrazzo protetto da una balaustrata e il terzo piano ristretto a un'unica campata, dell'ala meridionale su cui compare l'anno 1583, sembrano invece aggiunti dopo la sua morte.

Egli è di formazione uno scultore e questa è la sua attività principale fino al 1545: è infatti probabile che sia lui anche l'ideatore della maggior parte delle statue del Sacro Bosco, come conferma il carattere stilistico di varie sculture e in particolare il confronto della testa del suo *San Michele* a Castel Sant'Angelo (figg. 46-47) con le teste del *Dio barbuto*, della *Dea con corona* e delle *Sfingi* di Bomarzo⁴⁶ (atl. 14-14, 46-47, 59-62).

Mentre il teatro non sembra appartenere dall'origine a un progetto unitario del Sacro Bosco, le altre architetture derivano probabilmente da una concezione d'insieme che Vicino, dopo la morte di Giulia, concretizza chiamando nuovamente Raffaello da Montelupo a Bomarzo sia per formalizzare la pianta del giardino, l'impianto generale, il lago artificiale, i percorsi e gli spiazzi sia per disegnare la casetta pendente, il tempietto e buona parte delle sculture⁴⁷. Già nel 1551 Tommaso Ghinucci, uno dei maggiori ingegneri d'acqua di questi decenni, era stato incaricato da Ippolito d'Este di rendere l'acqua la protagonista della sua villa sul Quirinale e nel 1560 gli vengono commissionate le fontane del Quirinale e probabilmente anche quelle di Tivoli⁴⁸. Ghinucci era stato al servizio del cardinale Ridolfi, morto nel 1550, e viveva nella vicina Bagnaia, dove dal 1574 in poi realizzò il giardino del cardinale Gambara. È quasi certo che Vicino abbia chiesto la consulenza del Ghinucci per congegnare il sofisticato sistema idraulico e per poter sfruttare la riserva d'acqua del lago artificiale e alimentare la varie fontane del giardino, alcune delle quali sono installate a una certa altezza.

L'ampia area tra la torre e il lago artificiale è gremita di fontane e invenzioni significative, ma non risulta organizzata in modo paragonabile alla metà nord-occidentale del Sacro Bosco: non presenta scale né un percorso continuo. Molti elementi di questa parte del giardino sembrano ispirati da rocce sparse casualmente *ab origine* e la loro lavorazione risalire per lo più agli anni settanta, quando Raffaello da Montelupo è ormai scomparso e Simone Moschino, figlio di Francesco, vive a Bomarzo e scolpisce per Vicino statue gigantesche come i *Colossi in lotta* (atl. 68-69).



43 Orvieto, chiesa di San Lorenzo in Vineis, facciata.

44 Bomarzo, palazzo Orsini, ala vecchia, loggia, particolare.

Nonostante il boschetto fosse nel Cinquecento coperto da alberi e piante, il suo complesso era ben visibile dal palazzo. L'aspetto insolito e il disordine quasi intenzionale del Sacro Bosco devono aver suggestionato i visitatori fin dall'origine, suscitando loro una sensazione diametralmente opposta a quella percepibile nella contemporanea villa d'Este a Tivoli, dove al contrario regna la perfezione dei rapporti simmetrici e la regolarità degli assi continui. Benché lo *xystus* si sviluppi all'incirca sull'asse longitudinale del giardino, gli elementi più evidenti quali il tempietto (il cui orientamento sull'asse sud-est/nord-ovest è forse determinato da motivi astrologici), il teatro, la casetta pendente e il lago artificiale (atl. 8, 5-7, 11-12) presentano rapporti spaziali quasi arbitrari e il lago stesso è tutt'altro che regolare. Ciò si può spiegare in parte con l'irregolarità del terreno e con la posizione casuale tanto del ruscello, quanto dei massi da cui sono ricavati i colossi e le fontane, ma proprio la scelta di un sito di questo tipo tradisce uno spirito diverso da quello che permea le grandi ville del Rinascimento.

La soluzione spaziale e planimetrica del Sacro Bosco poteva tuttavia essere legittimata dal modello di villa Adriana a Tivoli, in questi anni studiata da Pirro Ligorio attraverso scavi archeologici promossi dal cardinale Ippolito d'Este e conosciuta evidentemente anche da Vicino e Raffaello da Montelupo. Confrontando le piante di villa Adriana e del Sacro Bosco si può però osservare che mentre la prima è caratterizzata dall'assoluta autonomia dei singoli complessi internamente simmetrici, il secondo, con il suo asse longitudinale e la sua simmetria seminasosta, risulta molto più coerente⁴⁹: il rapporto spaziale tra la torre e il teatro è analogo a quello che intercorre tra la torre stessa e la fontana del *Pegaso*, il che stabilisce una corrispondenza simmetrica tra le parti; possiamo inoltre scorgere una relazione geometrica tra il lago artificiale a sinistra e la parte destra del Sacro Bosco, i quali incontrandosi formano, come già le due ali del castello, un angolo ottuso. L'architetto non ha quindi abbandonato i principi di simmetria e assialità propri del Rinascimento, ma li ha adattati virtuosisticamente alle condizioni del terreno. Quando Galeazzo Alessi, anch'egli collaboratore di Sangallo a metà degli anni quaranta, progetta nel 1565 il Sacro Monte di Varallo, costituito da cappelle sparse asimmetricamente sulla collina ma appartenenti a un percorso coerente e continuo, potrebbe essersi già ispirato al Sacro Bosco di Bomarzo⁵⁰.

Anche Lord Burlington si sentì legittimato da villa Adriana quando, nel primo Settecento, introdusse il giardino all'inglese, ma è improbabile che egli abbia conosciuto Bomarzo, creazione così estranea dal gusto del Cinquecento, del Seicento e del Settecento che, al contrario di Caprarola, villa Lante e villa d'Este, non fu ritenuta degna di essere rappresentata e divulgata dagli incisori. Anche il Guerra si interessò più delle singole invenzioni di Bomarzo che dell'insieme⁵¹. Solo Bartholomeus Breenbergh, pittore del Seicento nordeuropeo, rimase così affascinato dal carattere pittoresco e selvaggio del Sacro Bosco da proporre un'interpretazione di un angolo del giardino ancor più drammatica di quanto il Sacro Bosco stesso non sia. Non a caso la sua vera riscoperta risale a Salvador Dalí e al gusto surrealista del Novecento.



45 Raffaello da Montelupo, *Tomba di Sigismondo Dandoli*. Roma, chiesa di Santa Maria della Consolazione.

46 47 Raffaello da Montelupo, *San Michele*, intero e particolare della testa. Roma, Castel Sant'Angelo.

1 H. Bredekamp, *Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, 2 voll., Worms 1985, pp. 14-53.

2 F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, in C.L. Frommel, F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il Palazzo Orsini a Bomarzo: opera di Baldassarre Peruzzi*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 32, 1997-98, pp. 50-80, 111-124.

3 *Ivi*, p. 38.

4 H. Bredekamp, *op. cit.*, II, pp. 70-71.

5 F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *L'archivio Orsini di Bomarzo nel 1586 e le fonti sulle maestranze e sul giardino di Vicino Orsini. Gli Orsini e il palazzo di Mugnano in Teverina dall'inventario del 1554*, in fase di pubblicazione. Cfr. iscrizione posta sopra la bocca della cisterna e sotto la scalata di accesso alla chiesa di Santa Maria di Bomarzo: "d(oe) o(ptimo) m(aximo) / HOC CYST(ernae) OPVS / IO(hannis) COR(radi) VR(sini) INDVS/TRIA VIX EFFOS(sum) MO/RTE PREVENTI IVLIAE / FAR(nesia) NVRVS CVRA EX/PLEVIT ET VRSI PVB(lico) / DICAVIT VICINO CON/IVGE MILITE IN ALEM[A]/NIA ANN(o) MDXXXXVI". Ringrazio Fabiano T. Fagliari Zeni Buchicchio per questa segnalazione.

6 F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il Palazzo Orsini...* cit., pp. 63-68.

7 H. Bredekamp, *op. cit.*, p. 285

8 F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola, in Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R. J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thoenes, Milano 2002, pp. 210-233.

9 C.L. Frommel, *Villa Madama, in Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, pp. 311-356.

10 C.L. Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in C.L. Frommel, *Architettura del Rinascimento alla corte papale*, Milano 2003, pp. 111-112.

11 H. Bredekamp, *op. cit.*, II, p. 76.

12 *Ivi*, II, p. 15.

13 H. Brunon, *Da Castello a Pratolino: Buontalenti e l'eredità del Tribolo*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*. Atti del convegno (Poggio a Caiano 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Signa 2001, pp. 162-172 (con bibliografia precedente).

14 H. Bredekamp, *op. cit.*, II, p. 16.

15 *Ivi*, II, p. 16.

16 *Ivi*, II, p. 78.

17 *Ivi*, II, p. 17.

18 *Ivi*, II, p. 294.

19 *Ivi*, II, p. 18.

20 J. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Sansovino, Vinegia 1562 (1584), pp. A 2r-A 4r (H. Bredekamp, *op. cit.*, II, pp. 83-84).

21 H. Bredekamp, *op. cit.*, II, pp. 21-22.

22 *Ivi*, II, p. 91.

23 *Ibid.*

24 *Ivi*, II, p. 90.

25 A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum de vniverso genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae 1555: "Che cosa significa quella torre che vedo? Quella è la casa della Famiglia Ruini già abbastanza celebre, ma da celebrare ancor di più. Si direbbe che stia per crollare; lo sembra, ma per ingannare gli invidiosi; infatti non cade. Cosa straordinaria! Ma chiedo – e così possano gli Dei accogliere le vostre preghiere – quale e quanto grande potenza preserva questa casa dalla rovina? La sostengono sulle loro spalle la virtù, la fortuna, il nobile lignaggio. Questi tre elementi sono simboleggiati da tre monti. O salde fondamentali! Ma quali insegne vedo congiunte ad esse? Quelle che appartengono alla famiglia Felcini. Tuttavia quella felce mi turba, lo confesso, perché non è stimata una pianta troppo felice! Ma può forse essere non troppo felice la pianta donde la degna mano di Antonio Ruini

poté cogliere tale fiore? Un fiore di felce? E qual è mai questo fiore? È Isabella, nobile esempio di pudicizia e fedeltà, onore del marito" (La traduzione è di M. Bianchelli Illuminati

ed è tratta da *Giulio Bonasone*, catalogo della mostra [Roma 1983], a cura di S. Massari, 2 voll., Roma 1983: II, pp. 232-233.

26 C.L. Frommel, *Scenografia, in Raffaello architetto cit.*, pp. 225-228.

27 Cfr. *infra*, n. 39.

28 H. Bredekamp, *op. cit.*, I, p. 150.

29 Sull' *Elefante turrito* cfr. i contributi contenuti in questo stesso volume.

30 Sull' *Orco*, qui *Mascherone infernale*, cfr. i contributi contenuti in questo stesso volume.

31 M. Tafuri, *Progetto di portale con loggia sovrapposta, in Giulio Romano*, Milano 1989, p. 496. C.L. Frommel, *Chiese sepolcrali e cori-mausolei nell'architettura del Rinascimento italiano, in Demeures d'éternité: églises et chapelles funéraires aux XVe et XVIe siècles*, a cura di J. Guillaume, Paris 2005, pp. 73-98.

32 Furio Fasolo propone il nome di Raffaello da Montelupo a Bomarzo, ma solo come scultore, per via della sua familiarità con la statua colossale: F. Fasolo, *Analisi stilistica del Sacro Bosco*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 7-9, 1955, pp. 59-60. C. Castelletti, *Bomarzo dopo Bomarzo, storia, ricezione e fortuna critica del Sacro Bosco dal '500 agli anni '50 del '900*, in corso di stampa.

33 A. Nesselrath, *Das Liller "Michelangelo-Skizzenbuch"*, in "Kunstchronik", 36, 1983, pp. 46-47 con bibliografia di riferimento di un progetto per un mausoleo probabilmente suo. Egli combina un ottagonò con colonnato e sezione basilicale con un *vestibulum* del tipo di Santa Costanza a Roma (fig. 38).

34 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze 1568, ed. a cura di G. Milanese, 9 voll., Firenze 1878-85: IV, pp. 543 sgg.

35 *Ivi*, IV, p. 545: "Tornato poi (da Orvieto) a Roma, da Tiberio Crispo, castellano allora di Castel Sant'Angelo, fu fatto architetto di quella gran mole, onde egli vi acconciò e ornò molte stanze con intagli di molte pietre e mischi di diversi sorti ne' camini, finestre e porte"; cfr. C. D'Onofrio, *Castel Sant'Angelo*, Roma 1971, p. 244.

36 R. Gatteschi, *Vita di Raffaello da Montelupo*, Firenze 1998, pp. 84-85 (senza indicazione della fonte).

37 G. Vasari, *op. cit.*, VI, pp. 297-311.

38 *Ivi*, IV, p. 546.

39 L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri: monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma 1891, p. 336, doc. 51: "A maestro Raffaello scultore per duo schizzi della nuova cappella fattaci a Roma – florini quattro".

40 R. Gatteschi, *op. cit.*, pp. 92-93.

41 L'iscrizione incisa sulla tomba di Simone Mosca e Raffaello da Montelupo nel duomo di Orvieto recita: "Simoni Muscae florentino et Raphaeli Montelupio sculptoribus et architectis eximiis amicitia probitate artis solertia paribus ob egregiam in hac sacra aede ornanda collatam operam vitamque eo in munere positam ut qui in vita conjunctissimi fuerant in morte simul requiescant [...]". (G. Vasari, *op. cit.*, VI, p. 309).

42 R. Gatteschi, *op. cit.*, pp. 101-102.

43 G. Vasari, *op. cit.*, VI, p. 309: "Appresso, essendo il detto Crispi fatto cardinale, mandò più volte Raffaello a Bolsena, dove fabbricava un palazzo". Osservando le analogie tra la cupola della cappella di Bolsena e quella del tempio del Sacro Bosco, Sabine Frommel già aveva suggerito il nome di Raffaello da Montelupo: S. Frommel, *Bomarzo: ciò che non c'è*, in questo volume. Si può inoltre stabilire un confronto con il modello di Raffaello da Montelupo per una cupola nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto: H. Bredekamp, *op. cit.*, II,

fig. 99. Cfr. anche il progetto di Raffaello da Montelupo per un santuario ottagonale con portico a colonne nel Taccuino di Lille, inv. 867 (fig. 38).

44 R. Gatteschi, *op. cit.*, p. 104.

45 F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il Palazzo Orsini...* cit., pp. 39-40.

46 Cfr. T.R. Verellen, *Raffaello da Montelupo, 1504-1566*, dissertazione, Università di Hamburg, Hamburg 1981; H. Bredekamp, *op. cit.*, I, pp. 128-139.

47 La maggior parte degli scalpellini, in buona parte provenienti dalla Toscana o da Orvieto, inizia a lavorare a Bomarzo solo dopo il 1560: T.F. Fagliari Zeni Buchicchio, *Il Palazzo Orsini a Bomarzo cit.*, pp. 38-39.

48 C.L. Frommel, *Tommaso Ghinucci e Villa Lante, in Villa Lante a Bagnaia*, Atti del convegno di studi (Bagnaia 2004), a cura di S. Frommel con la collaborazione di F. Bardati, Milano 2005, pp. 85-92.

49 W.L. MacDonald, J.A. Pinto, *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997.

50 T. Barton Thurber, *L'architettura religiosa nell'arcidiocesi di Carlo Borromeo*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti, R. Tuttle, Milano 2001, pp. 398-401 (con bibliografia precedente).

51 Su Giovanni Guerra cfr. i seguenti contributi in questo stesso volume: Bruno Adorni, *Simone Moschino scolpisce i mostri di Vicino Orsini (1570 circa - 1578)*; Marcello Fagiolo, *Bomarzo e le idee di Vignola e di Ligorio*; Simonetta Valtieri, *L'architettura tra le figure del Sacro Bosco nelle tre fasi della vita di Vicino Orsini*; Gilles Polizzi, *Il Sacro Bosco e la questione dei generi letterari: allegoria, epopea, arcadia*; Andrea Alessi, "Et dimmi poi se tante meraviglie sien fatte per inganno o pur per arte"? *L'enigma delle sfingi e il percorso del Sacro Bosco tra letteratura e astrologia*; Vincenzo Cazzato, *Meraviglie e mostri fra Bomarzo e Pratolino*; Sofia Varoli Piazza, *Maraviglioso boschetto*; Hervé Brunon, *Appunti sull'immaginario paesaggistico nei giardini italiani del XVI secolo*; Andrea Alessi, *Il Sacro Bosco di Bomarzo: frammenti dall'oblio*.