

# LA CHIESA DI S. ANNA O S. MARIA DELLA CAVARELLA A FARNESE: un episodio di pittura ermetica

Fulvio Ricci

A meno di un chilometro di distanza dall'abitato di Farnese, in località Le Piagge, sorge la chiesa di S. Anna, conosciuta anche come S. Maria della Cavarella (fig.1).

Il piccolo edificio presenta un semplice impianto icnografico rettangolare (m. 7,60 x 6,40) con copertura a vele raccordate da una lanterna ottagonale conclusa da una cupola rivestita da lastre di piombo<sup>1</sup>.



Fig. 1 - La chiesa di S. Anna o S. Maria della Cavarella

La costruzione della chiesa, nata come *ex voto* alla Madonna della Cavarella per la liberazione dal flagello delle cavallette che affliggeva il territorio, fu deliberata dal consiglio comunale del 27 Maggio 1577<sup>2</sup>. In un successivo consiglio, il 19 Agosto dello stesso anno, fu stabilito di dare inizio ai lavori, da finanziarsi con i proventi delle elemosine e con fondi della comunità. Fu dato incarico a due soprastanti di dare inizio alla fabbrica sui progetti già realizzati da un certo mastro Sallustio<sup>3</sup>. Nel 1584 la costruzione era conclusa e discretamente arredata: paliotti d'altare, tovaglie, cuscini serici<sup>4</sup>.

La documentazione in nostro possesso evidenzia in modo palese come il progetto dell'edificio sia nato e sia stato elaborato nell'ambito della comunità di Farnese, sulla spinta di una grave calamità naturale che affliggeva la già misera economia agricola locale. Questo aspetto contrasta con la consolidata tradizione che vuole la chiesa eretta come ringraziamento per il felice esito di un difficile parto della duchessa Camilla Lupi dei marchesi di Soragna, moglie

tiero ed esperto di fortificazioni che non nelle cure del suo piccolo possedimento; solo dopo il 1588, due anni dopo il suo matrimonio con Camilla Lupi<sup>5</sup>, si scorgono a Farnese le tracce di un discreto mecenatismo artistico, ben evidenziato anche nella chiesa di S. Anna, indotto dall'influsso intellettualistico dovuto alla colta e raffinata famiglia della moglie, in particolare alla suocera Isabella Pallavicino. La stessa dedizione a s. Anna, madre della Vergine e protettrice delle puerpere, avviene in questo periodo.

La maggiore attenzione dei signori locali si esprime inizialmente con il pagamento di dieci salme di grano per il sostentamento del rettore della cappella, in seguito con la commissione della ricca decorazione di stucchi e pitture che ornano l'interno (fig.2), opera del pittore bolognese Anton Maria Panico<sup>6</sup>, la cui firma compariva sulla legenda di una medaglia all'antica dipinta sulla vela sovrastante l'altare<sup>7</sup>.

Il Panico, sicuramente coadiuvato da un abile stuccatore, pare non si limitasse alle sole pitture delle vele del soffitto, infatti il Bellori, citando il Malvasia, ritiene sue due tele, purtroppo andate disperse, rappresentanti una *Annunciazione* e una *Presentazione del Bambino al tempio*<sup>8</sup>, sicuramente alloggiata in due dei sei scomparti definiti da semplici cornici di stucco sulle pareti laterali.

Gli stucchi e le pitture trasformano il piccolo ambiente in uno scrigno prezioso: sulla parete di fondo l'architettura in stucco forma una macchina composita, che racchiude l'altare in una nicchia arcata e le figure dipinte dei santi Giovanni Battista e Francesco (fig. 3), sopra le quali una cornice mistilinea definisce due piccoli riquadri in monocromo rosso con le scene del Battesimo di Cristo (fig.4) e della Stigmatizzazione di s. Francesco (fig.5).

L'altare è ornato dalla venerata immagine tardoquattrocentesca della Madonna della Cavarella, anch'essa inclusa in una incorniciatura in stucco chiusa ai lati da due erme femminili e

del signore di Latera e Farnese Mario Farnese.

Non vi è, però, contraddizione tra il dato documentario e la tradizione, quest'ultima è probabilmente il frutto di un atto di appropriazione collegato all'assunzione del patronato che contribuiva a conferire maggiore prestigio alla piccola chiesa. I lavori di muratura furono eseguiti senza che mai in nessuna forma comparissero adempimenti o anche semplici contributi di Fabio Farnese, signore del piccolo ducato fino al 1579, anno in cui morì sotto le mura di Maastricht. A Fabio successe il fratello Mario, più impegnato come condot-



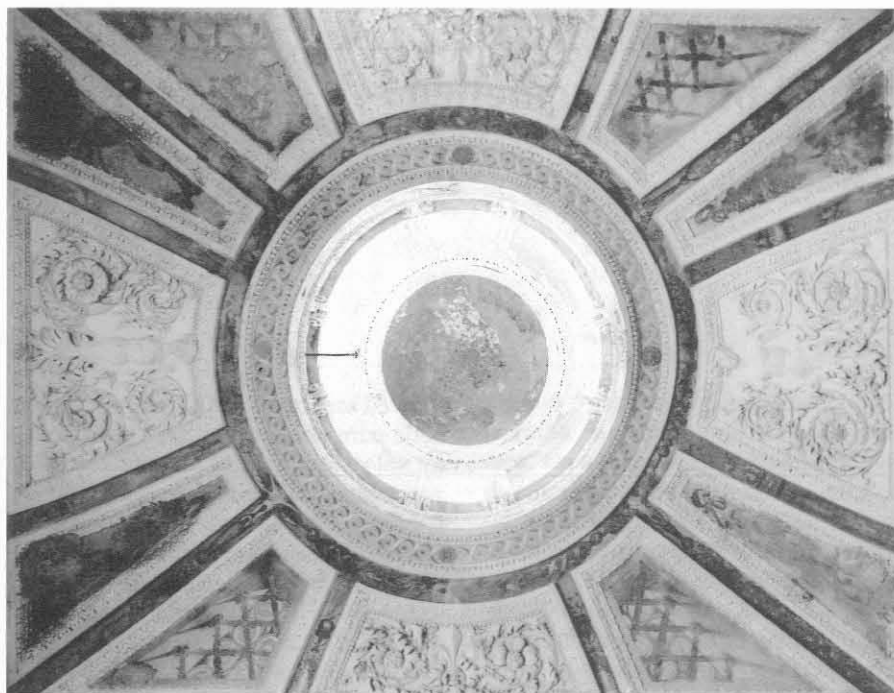


Fig. 2 - Decorazione delle vele.

delimitata in alto da un timpano tondo rotto da un grosso giglio araldico farne-siano. Ai lati dell'altare sono dipinti due encarpi di frutta e ortaggi.

L'immagine della Vergine (fig.6), un episodio periferico opera di un artigiano modesto ma in grado di esprimere una sua esplicita dignità formale, si presenta purtroppo in mediocri condizioni di conservazione: è molto accentuato lo scadimento dei pigmenti colorati, specie nel manto e nella veste della Vergine.

La stesura morbida del colore degli incarnati, soffusi di ombre rosate, risponde senza sussulti all'attardato lessico figurativo viterbese permeato dei modi di senesi come Benvenuto di Giovanni, Taddeo di Bartolo o Giovanni di Paolo.

Tra le pareti e le vele della copertura vi è una netta cesura formata da un cornicione aggettante di stucco che presenta gran parte del repertorio decorativo classicheggiante: ovuli e frecce; fuse-ruole e dentelli che, nei punti di snodo ai quattro angoli e sulle due lesene ai lati della nicchia dell'altare, sono sostituiti da ghiande; girali d'acanto intrecciati a maschere di putti o mostruose alternate al giglio araldico.

Quest'ultimo compare con ossessiva frequenza, l'intera cornice alla base del cornicione è una ininterrotta teoria di piccoli gigli.

Questo fascione non fu mai portato a termine, si interrompe esattamente al centro della parete d'accesso e non compare affatto sulla parete destra.

Il sapiente gioco delle cornici di stucco riparte ognuna delle vele in sei

riquadri e delimita le quattro figure allegoriche dipinte nella lanterna. Queste sono quelle che più hanno sofferto per i danni provocati dalle infiltrazioni di acqua piovana, rimangono malamente leggibili solo le allegorie della Fortezza (fig.7) e della Fede (fig.8), tutte le quattro figure sono sormontate dall'onnipresente giglio araldico. Nel riquadro centrale di ogni vela compare una scena della vita della Vergine, gli altri spazi sono occupati da un complesso sistema decorativo composto da figure in stucco allegoriche o afferenti al repertorio antiquario classicheggian-te; paesaggi e finte aperture finestrate dipinte. Negli interspazi tra le cornici si snoda un formulario fantastico di putti giocosi, animali, finte statue marmoree e medaglioni all'antica, ricchi encarpi di frutta e ortaggi, simulacri di divinità pagane, esseri semidivini o fantastici.

La Nascita della Vergine dipinta sulla vela che sormonta la parete d'accesso è affiancata dalle figure allegoriche della Giustizia (fig.10) e della Fortezza (fig.11) realizzate in stucco lasciato del suo colore bianco naturale; il pennacchio è occupato da un elegante

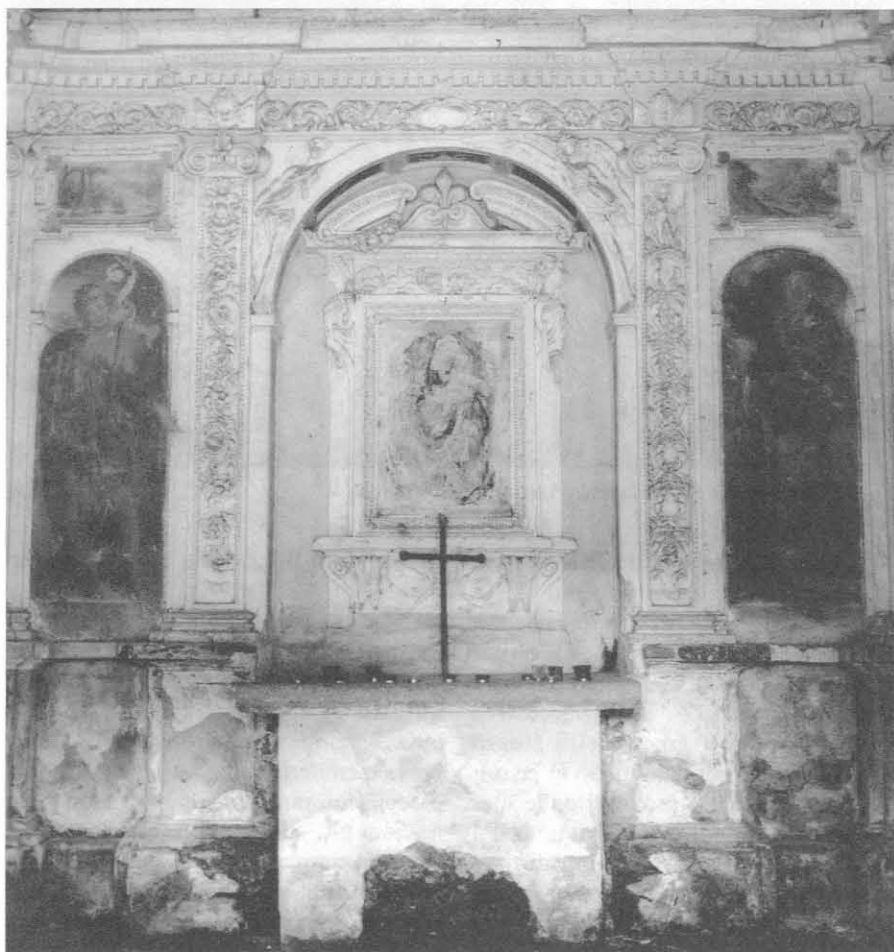


Fig. 3 - Parete dell'altare.



Fig. 4 - Battesimo di Cristo.



Fig. 5 - Stigmatizzazione di S. Francesco.

busto femminile desinente in ampie volute d'acanto che rammenta le realizzazioni zuccaresche del palazzo di Caprarola. Sulla vela di fronte fa *pendant* alla Nascita l'Assunzione della Vergine (fig.12): la Madonna è vista in lontananza mentre ascende le cateratte celesti aperte in uno squarcio luminoso, in primo piano gli apostoli si affollano intorno al sarcofago vuoto. Ai lati, sempre in stucco, vi sono le figure della Carità (fig.13) e della Fede (fig.14), l'apparato decorativo ripete quello della parete di fronte.

Sulla sinistra è dipinta la *Dormitio Virginis* (fig.15), nei riquadri che la fiancheggiano vi sono due paesaggi con un tempietto a pianta circolare coperto a cupola (fig.16) e una fontana poligonale sullo sfondo prospettico di un viale coperto da un pergolato di viti con i frutti maturi che divide un giardino coltivato a gigli e rose rosse (fig.17). La ripetizione insistente, nell'apparato decorativo, di queste essenze floreali, adombra un palese valore simbolico: nel mondo alchemico la rosa è un tema ossessionante: *ad rosam per cruce*,

sarà il motto dei Rosacroce nel primo Seicento quando, come scrive Fagiolo dell'Arco<sup>9</sup>, "... l'alchimia già non è più una scienza sperimentale ma una dottrina esoterica e in fondo reazionaria..." Nella chiesa di S. Anna, subito sopra il cornicione di stucco, è dipinta una fascia continua di rose bianche e rosse, che nella simbologia dell'alchimia rappresentano il prodotto finale della trasmutazione<sup>10</sup>.

Un giglio araldico in stucco tra volute d'acanto e due riquadri dipinti a *trompe l'oeil* con le finte aperture finestrate, campiscono il pennacchio.

L'episodio mariano è ambientato all'interno di un palazzo signorile, forse un tempio, in cui su uno scorcio di grandi colonne e magniloquenti architetture è dipinto con accentuata fuga prospettica il catafalco con la Vergine e il gruppo degli apostoli; a fianco, riverso a terra, il corpo inanimato di un uomo monco delle mani (fig.18) che richiama un drammatico episodio narrato da Jacopo da Varazze nella *Legenda aurea*: il sommo sacerdote nel tentativo blasfemo di offendere il corpo santo ebbe le mani essiccate e crollò a terra.

Il culmine drammatico è raggiunto nella figura dell'angelo vendicatore in volo con la spada di fuoco, che nel taglio e nella disposizione si pone come una citazione colta di uno degli inseguitori di Eliodoro nella Cacciata dipinta da Raffaello nelle stanze vaticane.

Decisamente meno immediata l'intelligenza della scena sulla parete di fronte (fig.19), nella quale, almeno apparentemente, nulla riconduce alle iconografie canoniche della vita della Madonna. La scena, ambientata nel contesto di una abitazione signorile, si articola su tre diversi episodi: in primo piano una vivace, enfatizzata conversa-



Fig. 6 - La Madonna della Cavarella.





Fig. 7 - Allegoria della Fortezza.



Fig. 8 - Allegoria della Fede.

zione tra una giovane donna e due uomini vestiti con eleganza, la donna pare esimersi dall'invito di uno dei due uomini di accedere alla casa mentre l'altro sottolinea il suo pensiero conteggiando sulle dita; sulla sinistra due gio-

vani accudiscono ad una tavola sullo sfondo di un porticato aperto verso il giardino; sulla destra, invece, vi è la scena di un interno illuminato dalla luce rossastra di un lampadario con due lumi ad olio, intorno ad un tavolo un uomo e

una donna sembrano essere in atteggiamento di preghiera; sulla porta una figura femminile offre del cibo a dei mendicanti (fig.20).

La decorazione che contorna la scena ripete, in alto, quella della vela antistante, mentre ai lati compaiono due paesaggi dipinti, uno con un possente torrione circolare a quattro piani (fig.21), nell'altro vi è una veduta dal fondovalle di un centro abitato (forse il paese di Farnese) (fig.22).

Nella apparente incongruità dei nessi che legano i vari episodi mariani tra di loro (la cui chiave di lettura sembra rispondere ad un sistema speculare: l'inizio, la Nascita della Vergine, contrapposto all'apoteosi, L'Assunzione; la morte, la *Dormitio*, speculare all'enigmatica raffigurazione a fronte), il complesso rebus iconografico può trovare una sua spiegazione solo nel simbolismo ermetico delle figurazioni grottesche che ricorrono negli interspazi tra le cornici.

In particolare lo stravagante esoterismo che alligna in queste figurine trova una sua chiave interpretativa nella influenza culturale-iconologica del pensiero alchemico, non di rado espresso in espliciti passi della trattatistica specifica<sup>11</sup>.



Fig. 9 - Natività della Vergine.





Fig. 10 - Allegoria della Giustizia.



Fig. 11 - Allegoria della Fortezza.

Ai lati della scena con la Nascita, sono dipinti due nani, uno goloso che non arriva a prendere una coratella, l'altro aggredito dalle gru; più in alto, ai lati del riquadro superiore, compaiono due puttini mingenti sotto baldacchini tenuti da gamberi, con il loro getto mandano le ruote di due mulini (fig.23); nella banda mediana orizzontale, ai lati di un ellissoide con un panorama dove, al centro, campeggia un ponte, due tritoni offrono ai cinghiali due vassoi di perle. Essenziale ed immediato il simbolismo alchemico del ponticello, emblema della *coniunctio*<sup>12</sup>.

Più sfuggente e complesso il significato dei tritoni che offrono perle ai porci: nel *Nuovo lume chimico*, un testo poetico con il trattato dei tre elementi alchemici della materia: il sale, lo zolfo ed il mercurio, pubblicato dal Cosmopolita - un controverso, misterioso personaggio vissuto tra XVI e XVII secolo - compaiono nel discorso del Trattato sul sale, emblematico documento dell'occultismo alchemico, i seguenti versi: "...Ora come dovreste preparare queste due sostanze/ Per mezzo del vostro sale di terra,/ Non oso scriverlo apertamente,/ Perché Dio vuole che ciò sia nascosto;/ E non bisogna in alcun modo dare ai maiali/ un cibo fatto di perle preziose..."<sup>13</sup>.

Sono versi che rappresentano un vero e proprio manifesto dell'essenza iniziatica dei conoscitori dell'*opus*; e che

posti in relazione con queste figurazioni decorative vengono ad assumere un valore significante decisamente più puntuale che non la più nota parabola evangelica: "non date le cose sante ai cani e non gettate le vostre perle ai porci perché non le pestino coi loro piedi..." (Mt. 7,6). I nani, semanticamente assimilabili ai buffoni, stanno invece a rappresentare i beffatori della scienza ermetica, gli irrisori dei veri saggi<sup>14</sup>. Il valore simbolico del *puer mingens* è riconducibile all'antichità classica, dove si poneva nel contesto

bacchico con un significato di fecondità e rigenerazione. In rapporto con una fontana il putto mingente è descritto anche nell'*Hypnerotomachia Poliphili*<sup>15</sup> con una valenza, secondo il simbolismo alchemico, di vita ed immortalità<sup>16</sup>. In ambiente sacrale questo motivo iconografico appare anche nel tempio malatestiano di Rimini, un luogo fortemente connotato di cultura ermetica e sapienziale.

Il motivo della fecondità e della rigenerazione è evidenziato anche dagli encarpi di frutta ed ortaggi che ricorrono



Fig. 12 - Assunzione della Vergine.





Fig. 13 - Allegoria della Carità.



Fig. 14 - Allegoria della Fede.

no inframezzati da maschere e da bucrani su tutte le pareti.

Nella vela dove è dipinta l'Assunzione gli spazi riservati alle figurazioni grottesche sono una fantasmagoria vivace di putti giocosi e monellerie: lateralmente all'Assunzione due gruppi di pueri si arrampicano su due alberi della cuccagna (fig.24), i cui premi sono rappresentati da dischi aurei tenuti da nastri rossi, da un pollo e da un'anatra; più in alto altri due putti, uno

assiso su una sfera l'altro su una tartaruga, scottano alla fiamma delle candele un pesce ed una rana appesi ad amrudimentali; nella fascia orizzontale due coppie dei terribili monelli, poste ai lati di una ellissi con una veduta di città, tormentano due animali versandogli acqua gelata sulla testa e uno, addirittura, gonfiandolo dalle terga con un mantice. Sul lato sinistro un sileno è intento a suonare accovacciato sul bordo di un laghetto solcato da cigni. Sul lato oppo-

sto vi è una scenetta di genere raffigurante un personaggio intento a pescare con la canna.

L'agitata vivacità dei putti trova una sua spiegazione nella allegoria alchimistica del *Ludus puerorum*, immagine della facilità con cui gli iniziati erano in grado di dominare il percorso difficile dell'*opus*<sup>17</sup>. Scrive Artefio nel *Libro segreto* dell'arte occulta: "Quest'opera non è di grave fatica per chi sa e capisce la sua materia non è tanto cara perché sia scusato chi trattiene la mano da un'opera di donne e gioco da bambini..."<sup>18</sup>. Gli oggetti che i putti usano per i loro giochi: il mantice, il vaso con cui versano l'acqua, la sfera, i pali sui quali si arrampicano e la tartaruga, rappresentano gli strumenti dell'alchimista e alcuni simboli del processo dell'opera alchemica. La stessa apoteosi della Vergine è immagine della felice conclusione dell'*opus*, adombrata anche dalla veduta della città, assimilabile al concetto di "città ideale", la "Gerusalemme celeste" accessibile solo dopo un lungo e tortuoso cammino.

Anche sulla parete sinistra perdura l'inquietante sequenza dei simboli alchemici: è quasi superfluo sottolineare i simbolismi connessi con l'acqua, l'elemento primordiale, ed i luoghi sacri monumentalizzati o meno con edifici. La fontana



Fig. 15 - Dormitio Virginis.



Fig. 16 - Tempio.



Fig. 17 - Fontana poligonale.

poligonale ed il tempietto circolare preceduto da un puteale che compaiono nei paesaggi ai lati della *Dormitio Virginis*, sono immagine la prima della *Fons vitae*, la fontana della giovinezza, un mitema ricorrente nella cultura dei popoli sempre suscettibile di interpretazioni anagogiche in senso di immortalità e rigenerazione<sup>19</sup>; il secondo è per antonomasia il luogo della morte e della gloria, dell'epifania della memoria<sup>20</sup>.

Il valore significante del tempio e della fontana, così come della torre dipinta nella parete di fronte, è confermato e rafforzato dalla insistita ricorrenza con la quale questi motivi compaiono in opere farnesane afferenti al Panico o al suo magistero. Gli stessi simboli compaiono nell'intradosso della nicchia dell'altare del Rosario nella chiesa di S. Salvatore, ai quali si aggiunge anche la raffigurazione di una porta urbana chiusa sormontata dal giglio farnesiano; e in una tela di grandi dimensioni conservata presso il conven-

to delle clarisse di Farnese, raffigurante il ritorno di Mario Farnese dalla guerra di Ferrara ricevuto dall'intera famiglia (fig.25). In quest'ultima opera - sicuramente afferente al Panico forse coadiuvato da un collaboratore, si notano carenze qualitative difficilmente riconducibili all'autore della *Messa* di S. Salvatore, con certezza attribuita al Panico; peraltro ad una più accurata analisi stilistica si oppone un precario stato di conservazione della tela - l'emblematismo esoterico di natura alchemica che caratterizza l'ambiente del piccolo possedimento farnesiano, si esprime in tutte le sue più esplicite manifestazioni<sup>21</sup>.

Nelle fasce tra le cornici, ai lati della *Dormitio* compaiono un putto accovacciato e una ambigua figura che sembra un diavolo vestito da monaco (figg.26-27).

Il putto, stagliato contro una parete rocciosa di fronte alla quale scorre un fiumicello, si tiene la testa tra le mani

come se stesse dormendo ed è circondato da un tondo formato dall'*Ouroboros*, il serpente che si morde la coda, dalla quale pende una panoplia con la tavola e gli strumenti del pittore; al di sopra è visibile il sole che sta per essere oscurato da una nuvolaglia grigia. Sempre sulla stessa fascia compaiono il verso di una medaglia all'antica con una biga in corsa nel circo, in successione al di sopra di questa vi sono una finta statua marmorea raffigurante Venere e un vaso dal quale esce fumo e delle api (fig.28). L'altro personaggio ha nelle mani un oggetto di difficile lettura, forse due bocce di vetro, ed è inscritto in un ellissoide formato da un cappio sormontato da una bilancia e con appesi gli strumenti del maniscalco: una raspa, un paio di tenaglie, un raffio ed un marchio da fuoco con la lettera "S". Lo snodo tra gli interspazi è segnato dal *recto* della medaglia all'antica con un ritratto maschile, sopra vi è la finta statua marmorea raffigurante Minerva e il vaso da cui fuoriesce del fumo. Nella fascia orizzontale mediana, compaiono due tritoni che trattengono due strane capre polimaste per la coda, ai lati di una ellissi con dipinto un paesaggio e, sul lato destro, due ippocampi che fiancheggiano un pipistrello ad ali spiegate.

L'ermeneutica delle varie figurazioni trova precise risposdenze nel vocabolario dell'immaginario alchemico: il fanciullo dormiente è immagine della *nigredo* o malinconia, la prima fase dell'*opus*, lo stato di caos e di indifferenziazione della materia; l'*ouroboros* allude al concetto di ciclicità, è emblema dell'eterno ritorno, del congiungimento dell'inizio e della fine; il sole in eclissi risponde al medesimo significato di "nerezza", ripresa anche nella raffigurazione del pipistrello, presente anche nella nota *Melencolia* dureriana<sup>22</sup>.

Di forte valore emblematico è la raffigurazione della tavolozza che conferma nel pittore la sicura consapevolezza del parallelismo della creazione artistica

Fig. 18 - *Dormitio Virginis*, particolare.





Fig. 19 - Scena centrale sulla vela destra.

con l'opera alchemica. Il motivo è espresso con altrettanta chiarezza nella *Malinconia* del contemporaneo Fetti e in una incisione con lo stesso tema di G. B. Castiglione.

Nella enigmatica immagine del monaco, sul lato sinistro, è ripreso il principio della *rota* cosmica nella corda che lo circonda; gli arnesi del maniscalco che vi sono appesi alludono, invece, all'azione della triturazione meccanica della materia, l'azione alchemica primaria; la bilancia posta sopra la figura è l'oggetto ricorrente nelle riproduzioni dei laboratori alchemici, uno degli strumenti insostituibili per l'alchimista, immagine del *pondus*.

Più sfuggenti i significati dei soggetti dipinti intorno alla problematica figurazione della parete di fronte: la già citata torre, più volte proposta nelle opere del Panico, solo in via ipotetica, se si vuole leggere in chiave alchemica, può essere assimilata all'*athanor*, il forno del laboratorio dell'alchimista; un forno-torre a quattro piani compare in una illustrazione dello *Speculum veritatis*. Tra le cornici sono dipinti un obelisco poggiato su sfere (analoghi obelischi compaiono quale decorazione del portale del giardino alchemico in una incisione dell'*Atalanta fugiens* di Michael Maier -1568/1622- alchimista e rosacrociiano) e con una palla aurea coronata sulla cuspide; una lumaca, che nella fauna ermetica sta a rappresentare il "fisso", si arrampica lungo il suo basamento; e un simulacro di Diana efesia, la misteriosa

polimaste pagana, simbolo di fertilità, decisamente inconsueta in ambito sacro<sup>23</sup>. Negli snodi vi è la riproduzione del *recto* e del *verso* di una moneta con un ritratto all'antica e la raffigurazione delle Tre Grazie. Le finte statue marmoree, in linea con il medesimo schema della vela di fronte, rappresentano Perseo e un personaggio di difficile interpretazione visto di spalle. Nella fascia mediana orizzontale due coppie di ippocampi affiancano due farfalle. Le farfalle compaiono anche nel famoso

Giove e Mercurio al Kunsthistorisches Museum di Vienna, di Dosso Dossi (un artista in possesso del codice dell'alchimia e profondamente affascinato dal linguaggio dell'ermetismo), con allusione alla "*Psichè*" (farfalla) nella sua accezione di anima, significato ripreso anche nel *Dictionnaire mytho-hermétique* del Pernety pubblicato nel 1758<sup>24</sup>.

L'apparato ermetico, in gran parte ancora sfuggente, messo in scena nel piccolo sacello di S. Anna apre non poche problematiche circa l'ambiente culturale in cui l'opera è stata concepita e realizzata. L'arcana iconologia che ne permea le immagini è il frutto di una esperienza esoterica alimentata da una riflessione che testimonia una esplicita esperienza alchemica e una consapevole volontà di esprimerla in un linguaggio sicuramente comprensibile solo ad un eletto nucleo di iniziati. I fermenti e le inquietudini che attraversano la società del Seicento trovano uno sbocco originale di tipo esoterico-intellettualistico anche nel periferico, minuscolo stato rurale di Farnese. Qui il mecenatismo farnesiano (o ad esso riferibile), denota una forte tendenza al processo di identificazione tra arte e poesia (l'antico principio oraziano dell'*ut pictura poesis*, così in voga nei dibattiti accademici dell'epoca), base della nascita del gusto per il genere e per il concettismo emblematico e morale.

Pur evitando di addentrarci troppo in profondità nella strada difficile dell'ermeneutica dell'occulto, non si può non rispondere alla precisa esigenza di tirare delle conclusioni su quanto



Fig. 20 - Scena centrale sulla vela destra, particolare.



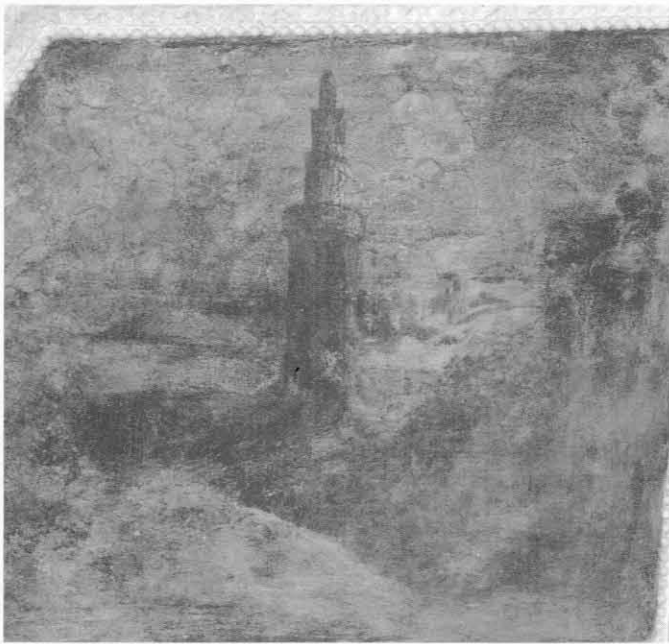


Fig. 21 - Torrione.



Fig. 22 - Visione panoramica di un centro abitato (Farnese?).



Fig. 23 - Putto mingente.

si è andato delineando nell'analisi del complesso decorativo della piccola chiesa farnesiana.

Le fonti di riferimento non possono non ricercarsi nel raffinato salotto sora-gnese, la cui anima era Isabella Pallavicino, che dopo il matrimonio di Mario e Camilla Lupi aveva trovato a Farnese una sua seconda sede.

Certo Mario Farnese, la cui personalità rimane in gran parte ancora in ombra, doveva essere particolarmente sensibile a questi impulsi intellettualistici: non sono forse un caso i suoi documentati rapporti di amicizia con personaggi come Francesco del Monte, Ascanio della Cornia o il più famoso cognato Vicino Orsini, signore di Bomarzo e committente del celebre parco<sup>25</sup>; ma senza dubbio una influenza determinante sulla sua formazione fu esercitata dalla suocera Isabella.

Quest'ultima, colta e raffinata, protettrice di letterati, tra i quali spicca il Tasso<sup>26</sup>, fondò, probabilmente proprio a Farnese (secondo una tesi del conservatore della Biblioteca Comunale di Valentano Romualdo Luzi, attento studioso di storia locale), l'Accademia degli Illuminati, sul cui emblema sono raffigurati il sole e la luna, la diade alchemica degli opposti.

La stessa immagine fu utilizzata come insegna dallo stampatore di origini milanesi Nicolò Mariani, attivo per un breve periodo a Farnese<sup>27</sup> (fig.29).

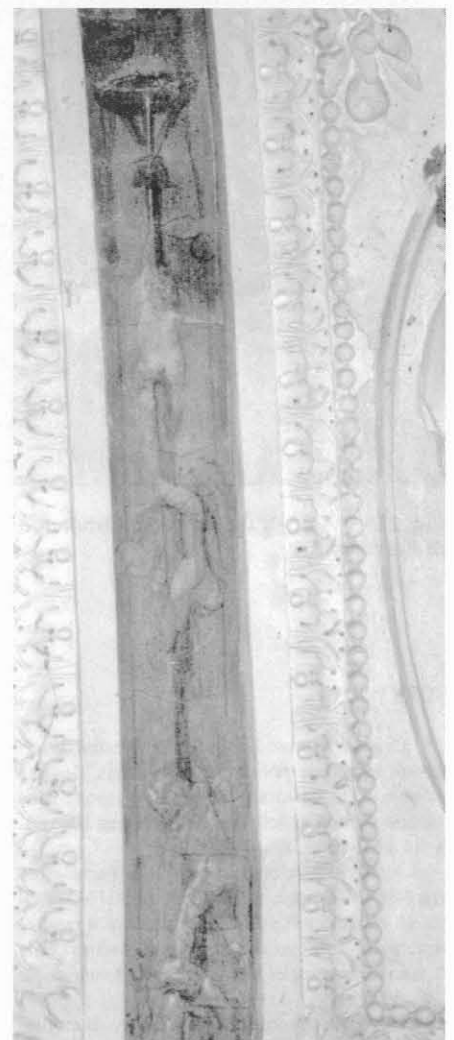


Fig. 24 - La cuccagna dei putti.





Fig. 25 - Tela dell'Immacolata Concezione con il ritorno di Mario Farnese dalla guerra di Ferrara.

NOTE

<sup>1</sup> Originariamente la cupola era rivestita da terrecotte invetriate policrome. La notizia, desunta da una visita pastorale del 1603, è riportata da Alberto Cristofori nella sua tesi di laurea licenziata nei primi anni Trenta.

<sup>2</sup> Archivio Storico del comune di Farnese (da ora ASF), Riforme, 1550-1577, pp. 316-317. Il nuovo edificio religioso doveva venire a rappresentare una sistemazione di maggior decoro per la "...istessa imagine et figura della Madonna di via Cavarella".

<sup>3</sup> Devo alla gentilezza del dott. A. Baragliu, presidente del comitato scientifico del Museo civico di Farnese la comunicazione orale della notizia desunta dai libri della Comunità dell'ASF

che maestro Sallustio, più volte citato nei documenti come valente architetto, aveva già realizzato dei disegni, forse sotto la signoria di Galeazzo Farnese, per la costruzione della chiesa dedicata alla Madonna della Cavarella.

<sup>4</sup> Dall'Archivio Parrocchiale; riportato da A. Cristofori nella sua tesi di laurea, cit.

<sup>5</sup> Mario nel contratto di matrimonio si impegnò a dimorare presso i suoceri a Soragna per due anni. La notizia è riportata anche da M. SCIARRA, *Profilo storico di Farnese dalle origini al XVII secolo*, in *Farnese, ceramiche d'uso domestico dai "butti" del centro storico*, Viterbo 1985, p. 21.

<sup>6</sup> Letta da A. Cristofori e pubblicata con la sua tesi di laurea, cit.; e dallo stesso autore su "La voce di Farnese", I, 5, 15 Ottobre 1949, p. 4.

<sup>7</sup> Poche e contraddittorie sono le notizie sulla vita di Panico. A Bologna molto probabilmente frequentò la bottega del Calvaert prima, poi quella dei Carracci (C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, pp. 571 e segg.; II, 183, da D. POSNER, *Antonio Maria Panico e Annibale Carracci*, in "The Art Bulletin", LII, 1970, pp.181-183). Nel 1596 è a Farnese al servizio di Mario (E. SCHLEIER, *Panico, Gentileschi, and Lanfranco at San Salvatore in Farnese*, in "The Art Bulletin", cit., p.172), per il quale dipinge l'Altare del Rosario nella chiesa di S. Salvatore a Farnese e lo stesso tema nella chiesa di S. Rocco ad Ischia di Castro; per via di analisi stilistica sono riferibili allo stesso periodo anche gli affreschi di S. Anna. Sia il Malvasia (op. cit.) che il Bellori (*Vite de' pittori...*, 1672, edizione a cura di E. BOREA, Torino 1976, pp. 103-104) suppongono un allunato di Panico presso Annibale a Roma, attribuendogli ottime doti di imitatore delle opere del maestro. Infatti non di rado il nome di Panico è associato a quello di Annibale nella redazione di varie opere come l'*Erminia* della National Gallery di Londra e *Rinaldo e Armida* del museo di Capodimonte a Napoli (v. E. SCHLEIER, op. cit.); però alcuni fatti come la precoce autonomia di Panico (quando lavora a Farnese ha circa vent'anni) e i pessimi rapporti personali col Carracci (Malvasia dice che Annibale aveva in odio questo presuntuoso suo conterraneo), fanno supporre rapporti di occasionale collaborazione (questa ipotesi è già stata avanzata da E. SCHLEIER, op. cit., basandosi sulla semplice analisi stilistica di alcune opere dubitativamente assegnate ad Annibale). I dubbi sono ingenerati dagli stessi trattatisti del '600 che spesso e senza nessuna prova documentale avvicinano il nome del più celebre dei Carracci a quello di Panico (quando questo articolo era già in stampa il prof. Giuseppe Bertini mi ha gentilmente informato verbalmente del ritrovamento presso l'Archivio storico di Parma di un documento che attesta come nel 1590 il pittore bolognese Anton Maria Panico, al servizio del vescovo di Parma Ferrante Farnese, fratello di Mario, facesse parte di una commissione incaricata di periziare una tela di Annibale Carracci. La notizia è di fondamentale importanza sia perché conferma la totale indipendenza del Panico dal Carracci, sia perché corregge un grave errore delle fonti circa l'età del Panico che, già adulto nel 1590, non poteva essere giunto ventenne a Farnese nel 1596).

<sup>8</sup> G.P. BELLORI, op. cit., p. 104.

<sup>9</sup> M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma 1970, p. 66.

<sup>10</sup> Nel linguaggio alchemico la rosa è immagine dell'*opus*, la rosa bianco-rossa è il luogo di nascita del "*filius philosophorum*" (cioè Cristo); la rosa bianca e la rosa rossa appaiono, invece, come il prodotto finale della trasmutazione del re e della regina, i principi opposti dell'alchimia (v. M. FAGIOLO DELL'ARCO, op. cit., pp. 23 e 66. Sulla flora ermetica cfr. J. VAN LENNEP, *Art et alchimie*, Bruxelles 1966; in particolare sulla rosa come traslato dell'*opus* v. p. 27).

<sup>11</sup> Sul rapporto arte-alchimia, sulle sue connessioni iconografico-iconologiche e psicoanalitiche cfr. M. CALVESI, *La melancolia di Albrecht Dürer*, Torino 1993, al quale si rimanda anche per l'ampia e rigorosa bibliografia.

<sup>12</sup> Cfr. M. CALVESI, *La Tempesta di Giorgione, in Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500*, "Atti del convegno" Roma 1978, Roma 1981; S. SETTIS, *La "Tempesta" interpretata*, Torino 1978.

<sup>13</sup> COSMOPOLITA, *Il nuovo lume chimico*, in R. e S. PICCOLINI (a cura), *La biblioteca alchemica*, Trento 1990, p. 328.





Fig. 26 - Ouroboros con il putto dormiente.

<sup>14</sup> E. GOBINEAU DE MONTLUSANT, *Spiegazione curiosissima degli enigmi e figure geroglifiche, fisiche*, in R. e S. PICCOLINI, *op. cit.*, p. 365.

<sup>15</sup> V. F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. POZZI, L.A. CIAPPONI, Padova 1980 (ristampa commentata dell'ed. 1499). Anche nella stanza dei Lanifici nel palazzo di Caprarola, le tre Grazie alla fonte di Acidalio sono irrorate dall'acqua emessa da una statuina raffigurante il *puer mingens* la cui posa è richiamata con forte affinità dai putti di S. Anna.

<sup>16</sup> C. CIERI VIA, *L'antico fra storia e allegoria. Da Leon Battista Alberti al Mantegna*, Roma 1985, p. 117 (dispensa universitaria, Università "La Sapienza", Roma, facoltà di Lettere, Istituto di Storia dell'Arte).

<sup>17</sup> Sulla metafora del *Ludus puerorum* v. M. CALVESI, *La melanconia...*, cit. pp. 153-157.

<sup>18</sup> Il testo di Artefio, filosofo arabo vissuto nel secolo XI è stato recentemente tradotto in italiano con il titolo *Libro segreto di Artefio antichissimo filosofo arabo*, Genova 1986. La citazione nel testo è tratta da *La biblioteca alchemica*, cit., p. 408.

<sup>19</sup> G. COCCHIARA, *Il paese di cuccagna*, Torino 1980, pp. 126-158, (al quale si rinvia anche per la vasta bibliografia specifica). L'autore analizza a fondo il simbolismo del mitema e trascrive la descrizione di Ancona della *Fontana della Giovinezza*, dipinta nel castello della Manta nel XIII secolo, che voglio qui riprendere per sottolineare le interessanti analogie tipologiche con la

fontana dipinta a S. Anna: "... sorge in mezzo ad un prato fiorito ed è di forma poligonale, nel centro un piedistallo regge una seconda tazza polilobata, ricoperta, in alto, da un baldacchino gotico, tutto a pilastri e pinnacoli. Sulla sommità è il nume tutelare del luogo..."

Sul valore cosmogonico e sul simbolismo magico-religioso complesso e multiforme del soggetto v. anche il recente saggio di F. CARDINI, *L'acqua come simbolo nel giardino toscano tardomedioevale*, in MEFRM, 104, 1992, 2, pp. 545-553.

<sup>20</sup> M. CALVESI, *Il sacro bosco di Bomarzo*, in "Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi", Roma 1956, pp. 382-383. C. CIERI VIA, *op. cit.*, pp. 104-105.



Fig. 27 - Figura demoniaca in veste di frate.

<sup>21</sup> La tela, purtroppo in pessime condizioni di conservazione, è di notevoli dimensioni (cm 270 x 180 ca.) ed è organizzata su due diversi episodi: in alto il Padre Eterno benedicente che si affaccia da una cortina di nuvole circondato da angeli, di cui i due più esterni suonano una viola da gamba ed un liuto. Più in basso è dipinta l'Immacolata secondo la più canonica delle iconografie: la testa cinta da una corona di dodici stelle e poggiata su una falce di luna sopra un cuscino di nuvole tenuto da due putti angelici; ai suoi lati due angeli veneranti rivestiti di lunghe svolazzanti tuniche a righe rosse e brune aperte sulle gambe, le cui ali riprendono la forma e le iridescenze multicolori

della coda del pavone. La figura dell'Immacolata ripartisce verticalmente lo spazio in due aree in cui campeggiano il sole e la luna.

Il paesaggio, invece, segna una netta cesura orizzontale tra l'empireo celeste e lo spazio terreno: qui è rappresentato Mario Farnese che in dimessi abiti da viaggio e con lo zaino a spalla ritorna dalla guerra di Ferrara (1598), accolto da una anziana donna con il capo coperto, rivestita da disadorni abiti vedovili (la madre?); in primissimo piano ma come esclusi dal contesto narrativo della scena, compaiono sulla destra la consorte di Mario, Camilla Lupi, con la piccola Isabella, futura fondatrice del convento di Farnese, accompagnate da un gruppo di dame di compagnia. L'apparente età di circa quattro-sei anni, di Isabella, nata nel 1593, costituisce per quest'opera un solido termine di riferimento cronologico. Sulla sinistra, invece, vi è un gruppo di uomini in abiti signorili, di cui due hanno delle ricche gorgiere.

Sullo sfondo del paesaggio, un tempietto circolare coperto da una cupola con lanterna e una fontana poligonale, emblematici monumenti ricorrenti nelle opere del Panico, ed altre presenze monumentali: una città cinta da mura merlate sopra le quali sventano un grande edificio a cupola, torri e campanili - e un giardino chiuso da una possente muratura rotta da una porta monumentale serrata, tutti attributi propri della Vergine ma che in questo contesto si caricano di ulteriori significazioni. Il repertorio allegorico della tela è



Fig. 28 - Moneta all'antica (verso), Venere, calderone da cui escono api e fumo.



arricchito dalla presenza dell'Idra a sette teste e da numerose essenze arboree e floreali: un cipresso, una palma, un cedro ed altri alberi non identificabili posti sui lati estremi della tela; e da un cespo di gigli bianchi e rose rosse intorno ad uno scudo vasiforme opalescente (in trasparenza vi si intravede una stella a sei punte) posto al centro tra i due gruppi di astanti.

Questo quadro rappresenta il più palese riscontro, ove fosse ancora revocato in dubbio, dell'esoterismo ermetico presente nella piccola corte farnesiana. La sua interpretazione in chiave alchemica regge alla più dettagliata delle analisi: l'Idra dalle sette teste è il drago mercuriale, la condizione amorfa della materia, dove il numero delle teste rappresenta le fasi dell'opera. Il giardino recintato alle spalle di Mario, è l'*hortus conclusus* degli alchimisti, il cui accesso è permesso solo agli iniziati. Inutile ritornare sui valori del tempo e della fontana. Dove, però, il valore simbolico delle figurazioni diviene esplicito è nelle ali degli angeli che riprendono il principio alchimistico della *cauda pavonis*, cioè della "sublimazione", meta del ciclo. Nel campo occupato dalla luna, il principio femminile, è rappresentata la "notte", fase della *nigredo*, cui allude anche la veste scura dell'angelo musicante ed il cielo stellato; sul campo opposto, il sole, il principio opposto maschile, è ancora in stato di "nerezza" (il tondo del sole è reso con il colore blu) ma comincia ad irradiare la sua luce che annuncia la seconda fase della *rubedo*, richiamata anche nella veste rossa dell'angelo musicante posto in corrispondenza. Lo scudo vasiforme posto in luogo dello stemma gentilizio, è il *vas hermeticum*, direttamente connesso al concetto dell'*Immacolata* vista come *vas electionis*, un tema che ha avuto un'illustrazione precedente nella Madonna dal collo lungo del Parmigianino, cultore della scienza dell'alchimia (v. M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, pp. 41-45, 178-179, nn. 45 e 46).

L'analisi dell'opera, qui appena accennata nei suoi aspetti più evidenti, merita di essere ripresa con ben altre possibilità di approfondimento per tutto il complesso semantico, indispensabile sia per la piena comprensione dell'opera stessa, sia per aggiungere un ulteriore tassello storico all'attività di quel cenacolo di iniziati presente nel piccolo possedimento farnesiano.

Su alcuni aspetti dell'ermetismo alchemico presenti in questa opera mi sono stati d'aiuto le amichevoli conversazioni con il Prof. Ercole Negrini che qui colgo l'occasione per ringraziare.

<sup>22</sup> Per una più puntuale interpretazione dei simboli alchemici fin qui illustrati cfr. M. CALVESI, *La Melanconia...*, cit.

<sup>23</sup> L'immagine della Diana efesia si ritrova anche sulla volta del cosiddetto "Camerino del Paradiso" nel palazzo Giustiniani di Bassano, avente funzioni di cappella palatina, la cui decorazione fa riferimento all'ambiente zuccaresco del palazzo di Caprarola (v. M.V. BRUGNOLI, *I primi affreschi del palazzo di Bassano di Sutri*, in "Bollettino d'Arte", 1957, pp. 241-254). Sicuramente né Caprarola né Bassano erano ambienti estranei al Panico.

<sup>24</sup> M. CALVESI, *Melanconia I, Juppiter II: un dipinto di Dosso Dossi*, in IDEM, *La Melanconia...*, cit., pp. 181-184, n. 26.

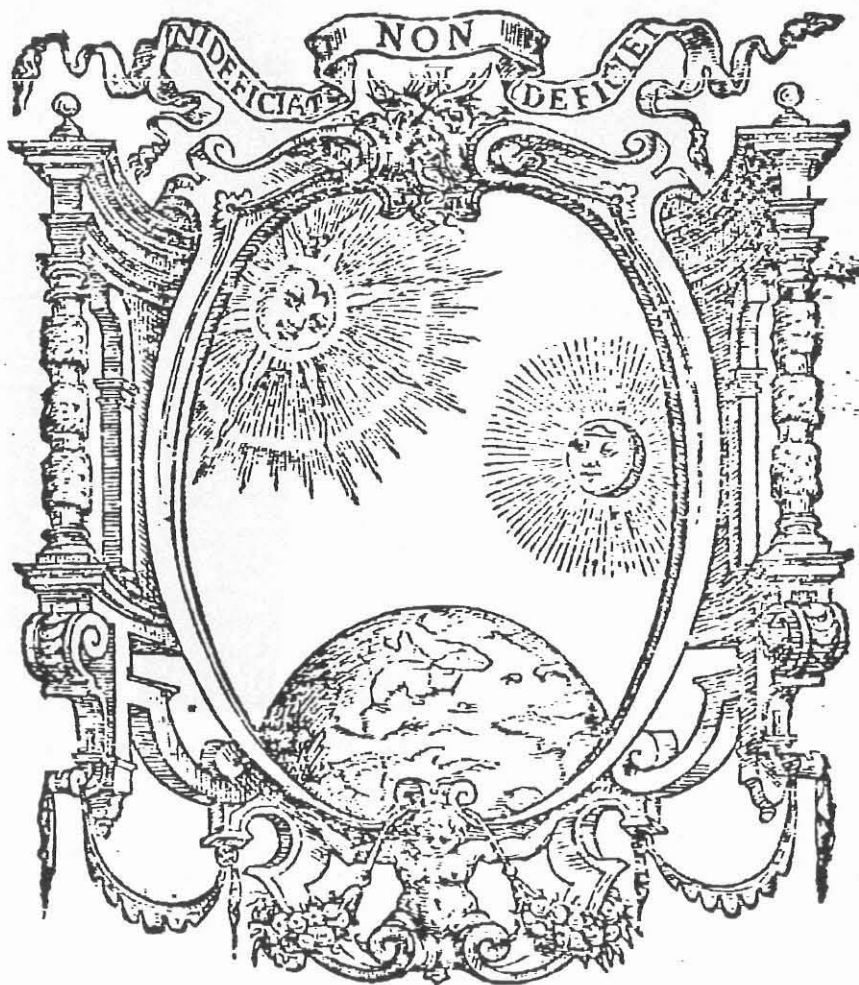
<sup>25</sup> Tutti e tre questi personaggi erano molto interessati al linguaggio ermetico: il Del Monte influenzato dal più celebre zio cardinale, Francesco, protettore del Caravaggio che per lui dipinse il famoso camerino alchemico nella cosiddetta "distilleria" del casino oggi Ludovisi; Ascanio della Cornia, imparentato con i Del Monte, dedicò tutte le sue cure, prima della prematura scomparsa nel 1571, al suo palazzo di Castiglione del Lago la cui decorazione - proba-

bilmente successiva alla sua morte ma seguita dai letterati legati alla famiglia, Marco Antonio Bonciari e Cesare Caporali (lo "Stemperato" dell'accademia degli Insensati di Perugia) - incentrata su temi classici della mitologia e sulle gesta eroiche di Ascanio, si complica in un ambiente del seminterrato in una anomala e complessa metafora del *mundus inversus* (v. G. SAPORI, *La committenza dei Della Corgna*, in "Paragone", 393, 1982, pp. 27-61. E in particolare per la stanza con le figurazioni del "mondo alla rovescia" J. LANGE, *Un parnaso crudele e stravagante*, in "Art e Dossier", 69, Giugno 1992, pp. 32-37); il celebre parco dell'Orsini non ha bisogno di presentazione, sul contenuto simbolico delle sue sculture e del suo programma v. M. CALVESI, *Il sacro bosco...*, cit. e, in particolare, H. BREDEKAMP, W. JABZER, *Vicino Orsini e il sacro bosco di Bomarzo*, Roma 1989.

<sup>26</sup> Personaggio emblematico e controverso, Isabella Pallavicino era comunque dotata di una notevole personalità e di raffinata cultura: nel 1581 finanziò, per i tipi di Viotti a Parma, la stampa di 1300 copie della *Gerusalemme liberata* del Tasso, protetto della Pallavicini e assiduo del suo palazzo, dove probabilmente conobbe Antonio Ongaro, il letterato che seguì a Farnese

Camilla Lupi in qualità di segretario e nella cui figura si deve probabilmente individuare l'anima del cenacolo accademico (nell'ambito del quale era l'Affidato) attivo a Farnese sullo scorcio del XVI secolo, la continuità nella nuova sede del salotto soragnese di Isabella. (Sull'opera e sulla figura di A. Ongaro è in fase di prossima pubblicazione uno studio, curato dal conservatore della Biblioteca Comunale di Valentano Romualdo Luzzi, il quale ringrazio per le notizie che mi ha amichevolmente anticipato).

<sup>27</sup> Nicolò Mariani, genero dello stampatore viterbese Colaldi, negli anni a cavallo tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento ebbe una modesta attività di stampatore a Farnese, dove pubblicò sette opere (v. A. CAROSI, *Librai cartai e tipografi in Viterbo e nella provincia del Patrimonio di S. Pietro in Tuscia nei secoli XV e XVI*, Viterbo 1988, pp. 36-46) tra le quali eccellono la raccolta postuma delle *Rime* dell'Ongaro, curata da Tiberio Palelli, anch'egli Illuminato con il nome di Cupo (v. la lettera inviata "All'illustrissima signora D. Isabella Marchesa Pallavicina" pubblicata nella premessa alle *Rime d'Antonio Ongaro, detto l'Affidato Accademico Illuminato*, Farnese 1600); e una commedia di Giulio Cesare Croce (*Banchetto de' mal cibati*, Farnese 1599).



IN FARNESE,  
Per Nicolò Mariani. M D C.

Fig. 29 - Emblema della tipografia Mariani di Farnese.