

IL NINFEO DI EGERIA SULLA VIA APPIA E LA GROTTA DEGLI ANIMALI DI CASTELLO: MITO E ARCHITETTURA TRA ROMA E FIRENZE

The essay explores and examines in depth the connection between the ancient Grotto of Egeria on the Via Appia and the Grotto at the Medicean Villa Medici in Castello. This study deepens further this relationship, with new elements concerning the iconological level, and opens up a new horizon regarding the commission of the Medicean grotto and its patronage, focusing in particular on the role of Eleonora di Toledo in Cosimo I's patronage. The connection with the cultural Roman context of the 1530-40s is a fundamental point of view, according also to the contemporary Paduan cultural environment. This study proposes a new approach concerning the role of Benedetto Varchi in the initial history of the Medicean complex, strengthening the attribution to Varchi of the iconographic and iconological programme of the garden at Castello. The antiquarian value of the Grotto of Egeria as model for the Grotto at Castello reinforces the central position of the Medicean complex in the wider European garden history.

La grotta di Castello nella committenza medicea: il rapporto con il “ninfeo di Egeria”

L'architettura è un versante della committenza di Cosimo I che ha conosciuto numerosi approfondimenti negli ultimi cinquant'anni in chiave apertamente interdisciplinare, a partire dal fondamentale volume *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando*, coordinato da Giorgio Spini¹. In questa messe di studi, la stagione iniziale dell'impegno di Cosimo nella *res aedificatoria* è piena di luci e di ombre, in ragione di una oggettiva frammentarietà delle fonti e in relazione all'assetto delle magistrature preposte alla gestione dei cantieri medicei, ancora molto fluido e che si strutturerà soltanto alla fine degli anni Sessanta del Cinquecento². Si aggiunge a questo scenario, la iniziale disorganicità dell'azione del secondo duca di Firenze nella pianificazione degli interventi a scala architettonica e territoriale, a causa delle forti difficoltà politiche interne e esterne, aggravate da un contesto segnato da conflitti a scala europea che hanno ripercussioni dirette sulla realtà regionale³.

A fronte di una effettiva lacunosità dei documenti di natura contabile, lo studio della rete di relazioni che lega gli intellettuali e gli artisti del giovane Cosimo I ai più avanzati ambienti culturali della penisola restituisce un quadro di grande interesse. Si evidenzia, in particolare, il ruolo dei 'segretari' di Cosimo I, fra cui spiccano le figure di Francesco Campana, Ottaviano dei Me-

dici, Pier Francesco Riccio e Luca Martini, insieme agli ambasciatori ed inviati medicei⁴. Sono proprio questi personaggi – Campana e Ottaviano dei Medici su tutti – che assicurano sul piano concettuale una continuità fra la stagione medicea degli anni Venti-Trenta del Cinquecento e l'inizio del principato di Cosimo, appartenente al ramo cadetto della famiglia ed educato più per seguire le orme del padre – come comandante militare di professione – che per essere erede di una giovane dinastia⁵ (fig. 6). Abbandonando una prospettiva esclusivamente fiorentino-centrica e allargando lo sguardo alle relazioni con le maggiori città italiane ed europee, è possibile dunque fare emergere nuove prospettive di indagine⁶. La villa di Castello in tal senso è un cantiere esemplare, sia per l'arco cronologico in cui si dispiega il progetto mediceo, sia per essere un vero e proprio snodo di articolate questioni che riguardano la storia del principato, insieme a temi basilari per la storia dell'architettura e dell'arte nei decenni centrali del Cinquecento⁷. È a Castello, infatti, che prendono forma alcune delle più importanti commissioni del giovane Cosimo I, trattandosi di una proprietà appartenuta da tempo al ramo dei Popolani da cui il duca discendeva. E, in particolare, un luogo legato alla sua infanzia, a differenza di altre ville medicee che entreranno in suo possesso grazie ai complessi e controversi accordi patrimoniali con le discendenti del ramo di Cosimo il Vecchio,

Margherita d'Austria e Caterina dei Medici⁸. La storia iniziale dei progetti promossi dal secondo duca di Firenze per la trasformazione del possedimento di Castello è di grande importanza sotto un duplice profilo: *in primis* come finestra privilegiata sul fermentante microcosmo di una 'corte' in formazione, il cui studio può fornire informazioni più generali sul contesto fiorentino dei primi anni del principato, nonché sui rapporti fra gli artisti, i letterati e i tecnici al servizio di Cosimo I ed Eleonora di Toledo⁹; in secondo luogo, la qualità e la tipologia delle opere, che vengono messe in campo per riconfigurare l'edificio e plasmare l'ampia area alle sue spalle, ne fanno un caposaldo della storia del giardino formale nel Rinascimento maturo, che si affianca al più celebrato giardino di villa d'Este a Tivoli. Del resto la centralità di Castello, nello sviluppo del giardino europeo in età moderna, era già stata ben evidenziata nella favorevolissima stagione di studi degli anni Ottanta-Novanta del Novecento¹⁰. Sembra utile ripercorrere, in estrema sintesi, le coordinate cronologiche essenziali del cantiere di Castello, per delineare il contesto in cui nasce il progetto della grotta, denominata poi “degli animali”. Per la sua ubicazione, per le relazioni che intesse con la complessa rete idraulica a servizio delle fontane e, soprattutto, per i suoi caratteri costruttivi, il manufatto si presenta quasi come l'*omphalos* – concettuale e topografico – del giardino¹¹. Si può osservare infatti che, oltre a

1
Egria
Geria. 5.

34.

57.





pagina 15

Fig. 1 A. Allori, *La ninfa Egeria*, 1566 (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 2795F).

*In questo saggio si devono a Emanuela Ferretti il primo paragrafo e a Salvatore Lo Re il secondo. Si desidera ringraziare Eliana Carrara e Alessandra Giannotti per il continuo confronto e i preziosi suggerimenti.

¹ G. SPINI, *Introduzione generale*, in *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, a cura di Id., Firenze 1976, pp. 5-77.

² F. MARTELLI, *Dai "Provveditori" allo "Scrittoio"*. Note sulle origini dello Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche nel Cinquecento, "Opus Incertum", I, 2006, 1, pp. 75-84.

³ F. DIAZ, *Il granducato di Toscana. I Medici*, Torino 1987.

⁴ S. CALONACI, *Cosimo I e la corte: percorsi storiografici e alcune riflessioni*, "Annali di Storia di Firenze", IX, 2014 (2015), pp. 57-76. Si attende uno studio monografico sulla figura di Ottaviano dei Medici, per cui si rimanda a A.M. BRACCIANTE, *Ottaviano de' Medici e gli artisti*, Firenze 1984; B. PAOLOZZI STROZZI, *Ottaviano de' Medici e il Pontorno*, "Artista", 2000, pp. 162-185; si veda inoltre A. CECCHI, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLII, 1998 (1999), pp. 115-143; per Luca Martini, da ultimo O. SCHIAVONE, *Luca Martini as an art consultant and patron of artists in Pisa (1547-1561)*, in *Essere uomini di "lettere". Segretari e politica culturale nel Cinquecento*, a cura di A. Gericmicca, H. Miessse, Firenze 2016, pp. 145-153.

⁵ M. ARFAIOLI, *His father's son. Cosimo I de' Medici as military entrepreneur*, in *Brill companion to Cosimo I de' Medici*, edited by A. Assonitis, H.T. van Veen, in corso di pubblicazione.

⁶ Nella vasta bibliografia si ricordano per l'impostazione metodologica: Raphael, *Cellini & a Renaissance Banker: the Patronage of Bindo Altoviti*, exhibition catalogue (Boston, 8 October 2003-12 January 2004, Florence, 1 March-15 June 2004), edited by A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Boston-Milano 2003; M. PLAISANCE, *Florence in the Time of the Medici: Public Celebrations, Politics, and Literature in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Toronto 2008.

⁷ Si vedano, da ultimo, i saggi raccolti nel numero monografico *Cosimo I de' Medici: itinerari di ricerca tra arte, cultura e politica*, a cura di E. Ferretti, "Annali di Storia di Firenze", IX, 2014 (2015).

⁸ Per un quadro generale delle proprietà medicee, con particolare riferimento ai modi e ai tempi di acquisizione, si veda G.V. PARIGINO, *Il tesoro del Principe. Funzione pubblica e privata del patrimonio della famiglia Medici nel Cinquecento*, Firenze 1999.

⁹ J. COX-REARICK, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontorno, Leo X, and the two Cosimos*, Princeton 1984, pp. 270-272.

¹⁰ C. CONFORTI, *Il giardino di Castello e le tematiche spaziali del Manierismo*, in *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), a cura di G. Ragionieri, Firenze 1981, pp. 147-163; A. CONTI, *I giardini granducali di Firenze: problemi di conservazione*, in *Giardini italiani. Note di storia e di conservazione*, a cura di M.L.

materializzarne uno degli assi principali, la struttura è strettamente connessa con il grande muro di contenimento del piano del cosiddetto *selvatico*, ancorando così la sua realizzazione (o comunque l'inizio della costruzione), alla modellazione dell'area retrostante la villa, inserendola così fra le 'opere matrice' che ne piegano e riconfigurano l'assetto orografico.

Il primo nucleo del complesso risale ad una stagione remota (XII-XIII secolo), dove l'edificio si presenta come una casa-torre, articolata in tre corpi edilizi e mura di cinta dotati di ballatoi. Nel XIV secolo, l'insediamento conosce una iniziale trasformazione in "casa da signore", che si sviluppa ulteriormente nella prima metà del secolo successivo grazie agli interventi della famiglia fiorentina dei Della Stufa. A questa stagione si lega la trasformazione del complesso in una struttura più compatta, dominata dalla presenza di una 'torre appalgiata', che accoglie la residenza patrizia vera e propria. Data al 1477 l'acquisto da parte dei Medici del ramo dei Popolani, che ne iniziano la trasformazione accorpando le varie parti e creando un primo giardino, di modeste dimensioni¹². È con Cosimo I dei Medici che, dal 1537, hanno luogo i lavori di riconfigurazione dell'area alle spalle del palazzo al fine di realizzare un grandioso giardino, mediante opere imponenti di sbancamenti e riempimenti, creando vasti piani regolari a terrazzamenti¹³. Connessa strettamente al giardino è l'articolata rete di condotti, costruiti per alimentare le fontane e la grotta. Piero da San Casciano, maestro muratore e ingegnere militare, è la prima figura ricordata nel cantiere e a questi si deve il progetto iniziale dell'infrastruttura idrica (1537-1541). Gli subentrerà Niccolò Tribolo che, dal 1538-39, è attestato nel cantiere, assumendone progressivamente la piena ed esclusiva responsabilità fino alla morte (1550)¹⁴, affiancato dal genero Davide Fortini (ingegnere idraulico e architetto)¹⁵. Alla scomparsa del Tribolo, i lavori vengo-

no portati avanti da Fortini, che gli succede anche in altre fabbriche medicee e nella carica di capomaestro dei Capitani di Parte Guelfa¹⁶. La guida del cantiere passa poi a Vasari, tornato a Firenze nel 1554. Partecipa all'allestimento del giardino anche Bartolomeo Ammannati, con la realizzazione della grande scultura dell'*Appennino*¹⁷. Ferdinando I (1587-1609) raddoppia il corpo della villa, che viene ad assumere la configurazione attuale. Sono presenti, in questa fase, Bernardo Buontalenti e Raffaello di Pagno (già responsabile dei lavori di villa Medici a Roma e documentato nelle ville medicee di Artimino, Petraia e Ambrogiana)¹⁸.

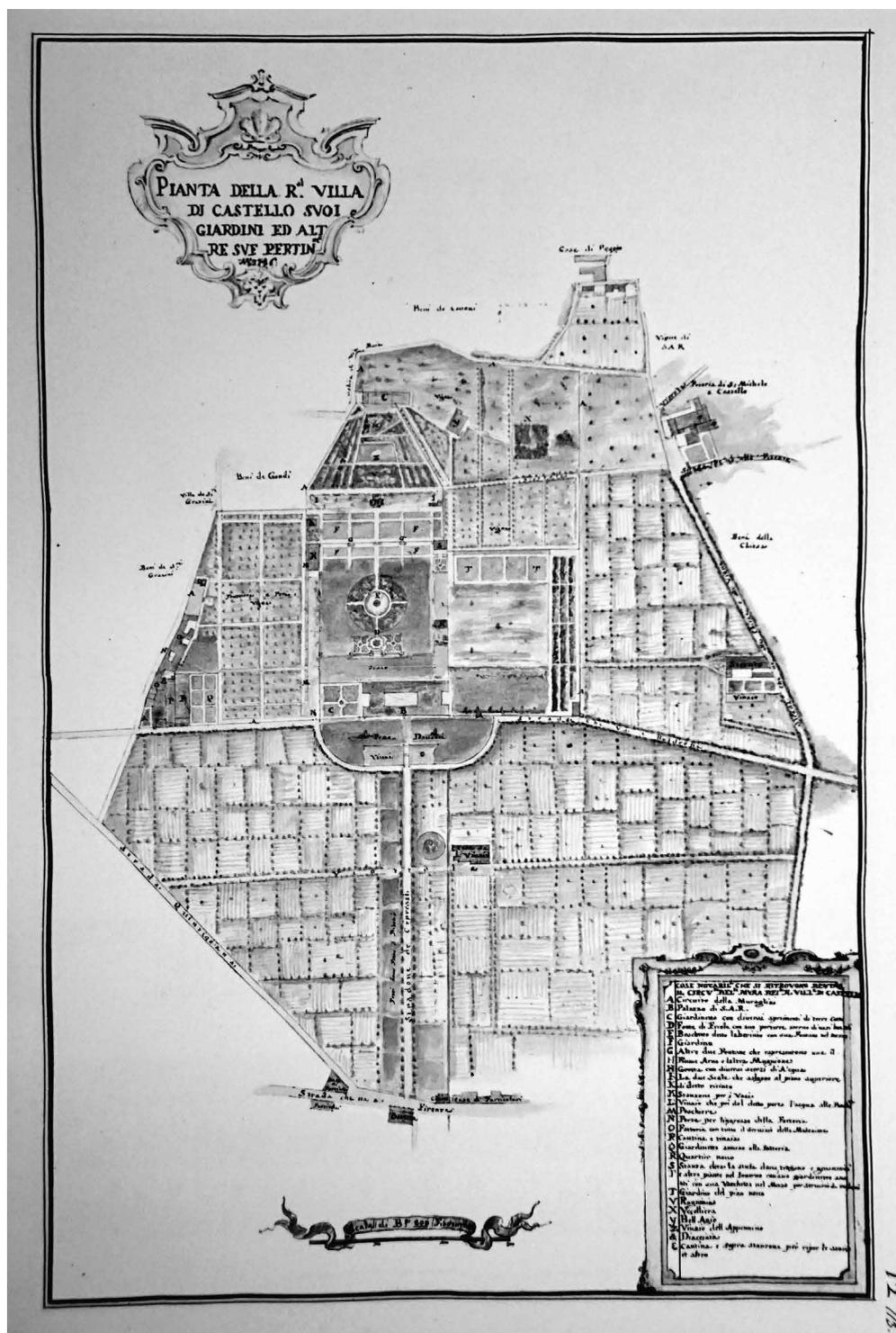
Nella stagione lorenesa (1765-1790) il complesso conosce una serie di trasformazioni (fig. 3) con significative modifiche che interessano l'edificio e il giardino nelle sue varie componenti, sia architettoniche, sia di arredo scultoreo¹⁹. All'inizio dell'Ottocento le opere d'arte conservate all'interno della villa vengono inviate a musei e gallerie fiorentine, a segnare il progressivo abbandono della struttura che culmina negli anni di Firenze capitale (1865-1870), aggravato nel 1924 dalla campagna di lavori di trasformazione per l'insediamento della scuola elementare. Negli anni Cinquanta-Sessanta del Novecento Cirano Fei condusse importanti opere di restauro nell'edificio, prodromici alla nuova destinazione della villa a sede della Accademia della Crusca (1966) (figg. 4-5). La fase di rinascita del complesso di Castello del secondo Novecento si compie negli anni Settanta-Ottanta con il restauro della fontana *Ercole e Anteo* e la sua sostituzione con delle copie²⁰. Ad anni più recenti, datano invece gli interventi di recupero della grotta che vengono presentati in questi atti²¹. Riveste una particolare importanza, in questa stratificata vicenda, la fase iniziale del progetto cosimiano, in quanto si creano le coordinate concettuali e prendono corpo le matrici configurative delle singole componenti: in tale qua-

Fig. 2 D. Campagnola, S. Dall'Arzere, Numa Pompilio, 1538-1541, Padova, palazzo dei Carraresi, sala dei Giganti.

Fig. 3 G. Ruggeri, Pianta della R. Villa di Castello, suoi giardini e pertinenze, 1736 (Roma, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio).

dro, la storia dell'impianto della grotta, del suo significato iconologico e del primo progetto decorativo sono temi centrali nello studio del complesso mediceo. A tal proposito, infatti, appaiono di grande rilievo le relazioni di natura culturale, spaziale e geometrica fra l'antica grotta di Egeria sulla via Appia, fuori porta San Sebastiano a Roma, e la grotta di Castello²²: tale connessione rappresenta una acquisizione del tutto nuova nella storiografia sul giardino del Cinquecento. Se da un lato si individua un importante modello per la struttura medicea, dall'altro si evidenzia un significativo nodo nell'articolata rete di relazioni fra Roma e Firenze, rafforzatesi al tempo di Leone X e Clemente VII²³ e ulteriormente sviluppate nel pontificato, seppur difficile per Cosimo I dei Medici, di papa Paolo III Farnese (1534-1549), e oltre²⁴.

Il ninfeo, noto come grotta di Egeria, è un manufatto che gli archeologi hanno datato, sulla base della tecnica muraria, al II secolo d.C. La sua identificazione come luogo sacro alla ninfa si colloca fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del Cinquecento²⁵, a segnare l'inizio di una specifica nella fortuna iconografica nella cultura architettonica del maturo Rinascimento²⁶ (fig. 1). Una prima significativa valorizzazione del luogo – con particolare riguardo ai valori simbolici riconosciuti al mito di Egeria e Numa Pompilio – si ha in occasione dell'ingresso trionfale a Roma di Carlo V nel 1536, quando vi viene organizzato un banchetto in onore dell'Imperatore²⁷. L'organizzazione generale dell'evento celebrativo è affidata a Latino Giovenale Manetti (conservatore del popolo romano e primo commissario alle antichità) per la parte iconologica, e al fiorentino monsignor Giovanni Gaddi per la parte amministrativa, mentre per la parte architettonica il coordinatore è Antonio da Sangallo il Giovane, che sviluppa un progetto messo a punto da Baldassarre Peruzzi, morto pochi mesi prima del trionfo carolino²⁸.



Nel contesto che stiamo tratteggiando, richiamare queste figure è rilevante in quanto Niccolò Tribolo, fra la primavera del 1538 e l'estate del 1539, è a Roma dove incontra Annibal Caro, segretario del sopra ricordato Giovanni Gaddi²⁹. Quest'ultimo è sua volta committente di una grotta, nota attraverso la descrizione dello stesso Caro che si legge in una lettera inviata a monsignor Giovanni Guidiccioni. Del pregevole manufatto di proprietà Gaddi (perduto) esiste, inoltre, una testimonianza iconografica resa nota da Caroline Elam e conservata ad Oxford³⁰. La relazione fra la grotta di Egeria e quella di Castello si dispiega su un duplice piano. In primo luogo

Quondam, A.M. Racheli, Roma 1981, pp. 117-124; Id., *Niccolò Tribolo nel giardino di Castello*, "Antichità Viva", XXVIII, 1989, 5-6, pp. 51-61; M.A. GIUSTI, *Grotte e ninfei delle provincie toscane*, in *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, a cura di V. Cazzato, M. Fagiolo, M.A. Giusti, Milano 2001, pp. 4-22.

¹¹ G. GALLETI, *Firenze. loc. Castello. Villa Medicea, grotta degli Animali*, in *Atlante delle grotte...* cit., pp. 45-51.

¹² C. FEI, *La villa di Castello*, Firenze 1968. Si tratta di un processo che si registra in altre aree del contado fiorentino: P. PIRILLO, *Costruzione di un contado: i fiorentini e il loro territorio nel basso Medioevo*, Firenze 2001.

¹³ D.R. WRIGHT, *The Medici Villa at Olmo at Castello. Its History and Iconography*, I-II, Phil. Diss., Princeton University, 1976.

¹⁴ A. GIANNOTTI, *Pericoli Niccolò, detto il Tribolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Roma 2015, pp. 379-386 (con bibliografia precedente).

¹⁵ L. ZANGHERI, *Le "Pianta de' condotti" dei giardini di Castello e la Petraia*, "Bollettino degli Ingegneri", XIX, 1971, 2-3, pp. 19-26; G. GALLETI, *Tribolo maestro delle acque dei giardini*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 10-11 novembre 2000), a cura di E. Pieri, L. Zangheri, Poggio a Caiano 2001, pp. 151-



161; A. GIANNOTTI, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Firenze 2007.

¹⁶ E. FERRETTI, *Fortini Davide*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, 42, München-Leipzig 2004, pp. 498-500.

¹⁷ Si veda qui il saggio di Eliana Carrara con bibliografia precedente.

¹⁸ S.B. BUTTERS, *Ferdinand et le jardin du Pincio*, in *La Villa Medici*, par A. Chastel, Ph. Morel, II (*Etudes*), Rome 1991, pp. 350-411: 402-403.

¹⁹ C. CONFORTI, *Le residenze di campagna dei granduchi*, in *Città, ville e fortezze della Toscana nel XVIII secolo*, a cura di C. Conforti, A. Fara, L. Zangheri, Firenze 1978, pp. 13-25: 19.

²⁰ La fontana della *Fiorenza* viene trasferita alla Petraia intorno al 1785. C. ACIDINI LUCHINAT, *Ancora sulla Fontana di Fiorenza*, "QVASAR. Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro", 2, 1989, pp. 88-89; EAD., *Questioni di conservazione e museologia per le ville di Castello*, in *I giardini della chimera. Antico e futuro nel giardino mediceo di Castello a Firenze*, a cura di A. Vezzosi, I, Firenze 1989, pp. 46-48; M. BRANCA, *Scheda n. 8, Ercole e Anteo*, in *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, 11 maggio-18 settembre 2011), a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2011, pp. 382-386.

²¹ Si vedano qui i saggi di Alessandra Griffo, Marco Mozzo, Hosea Scelza e Valerio Tesi, oltre al saggio di Grazia Tucci.

²² Per un'analisi approfondita del punto in questione, cfr. E. FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana: acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze 2016, p. 194.

²³ Da ultimo, Y. ELET, *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama*, Cambridge-New York 2017.

²⁴ Nella stratificata bibliografia si ricorda almeno P. SIMONCELLI, *Florentine Fuoriusciti at the time of Bindo Altoviti*, in *Raphael, Cellini et a Renaissance Banker...* cit., pp. 284-328. E. FERRETTI, *Between Bindo Altoviti and Cosimo I: Averardo Serristori, Medici Ambassador in Rome*, ivi, pp. 456-461.

²⁵ A. DE CRISTOFARO, *Il Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella a Roma: pavimenti e rivestimenti parietali*, in *Atti del X colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del Mosaico* (Lecce, 18-21 febbraio 2004), a cura di C. Angelelli, Tivoli 2005, pp. 665-680; ID., *Il Ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella a Roma: forma, cronologia, funzione*, "Orizzonti. Rassegna di Archeologia", XV, 2014, pp. 31-50.

²⁶ D.R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton 1991, pp. 30-31, dove si ricorda che la grotta è disegnata da Francisco de Hollanda nel suo album conservato all'Escorial, datato 1539-1540. La ricostruzione fornita da Francisco de Hollanda rafforza ulteriormente il legame con la grotta di Castello. Per il ninfeo romano, si veda inoltre H. KAMMERER-GROTHAUS, D. KOCKS, *Spelonca di Egeria*, "Medede-

go esiste una chiara corrispondenza nell'assetto planimetrico, che rivela la funzione di matrice non solo concettuale e culturale, ma anche morfologica del prototipo antico rispetto alla grotta fiorentina³¹; in secondo luogo, alcune importanti testimonianze letterarie indicano la centralità del mito di Numa Pompilio ed Egeria nell'encomiastica medicea già dai primi anni Quaranta del Cinquecento, manifestando un nesso specifico, relativo alle prime fasi del cantiere di Castello³². Il mito della ninfa e del secondo re di Roma è presente, infatti, nell'ingresso trionfale di Cosimo I a Siena nel 1560, come si legge in un'opera dedicata all'evento, dove si descrive l'apparato effimero della porta d'ingresso di palazzo Petrucci 'alloggiamento del Duca':

Sopra il frontespizio erano tre figure di rilievo finte di bronzo, la Toscana in mezzo co'l scettro da man sinistra, e dalla destra una corona reale, Numa Pompilio pigliava lo scettro, e la Ninfa Egeria la corona con iscrizione sotto la Toscana: Maius opus moveo, sotto Numa: Imperium magnum, sotto Egeria: O' digno coniuncta viro. Dinotando l'augumento, e la felice grandezza di Toscana, la quale mostrava far degno il Duca di Corona reale rappresentando in lui la Religione fondata da Numa, e i consigli della Ninfa Egeria, con iscrizione sopra la porta: Cosmum Medicem Princi. Opti. et Leonoram coniug. lectiss. S. P. hilaris veneratur, & excipit³³.

E la ninfa *Egeria* torna anche nella *Mascherata della genealogia degli dei* (1566), seppur soltanto

come protettrice del parto³⁴ (fig. 7). Lo stesso mito viene evocato già in componimenti che si collocano negli anni immediatamente successivi al matrimonio fra Cosimo I ed Eleonora di Toledo (1539) e, quindi, proprio in connessione con l'avvio dei lavori per la costruzione della grotta di Castello³⁵.

Antonio da Sangallo il Giovane disegna sommarariamente la grotta lungo la via Appia in un elaborato databile alla fine degli anni Venti-primi anni Trenta del Cinquecento, conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi³⁶; è noto, inoltre, un ulteriore disegno, attribuito a Sallustio Peruzzi (probabilmente copia da uno di suo padre Baldassarre)³⁷ (tavv. 8-9 Atlante). Rinviando a quanto già evidenziato in precedenza³⁸ e al saggio di Marta Castellini per le osservazioni puntuali sul legame fra i due manufatti, è sufficiente ribadire il ruolo che tale antica struttura assume nelle celebrazioni per l'ingresso trionfale di Carlo V, segnate da una presenza dell'acqua in chiave antiquaria e proto-archeologica, attraverso la quale si rievoca la magnificenza di fontane e ninfei della Roma imperiale, che trova un importante punto di accumulazione nell'allestimento di una fontana nei resti del Settizonio³⁹. È dunque in questa occasione che si cristallizza precocemente l'immagine del ninfeo come mitico luogo degli incontri fra Egeria e Numa Pompilio e delle pratiche idromantiche: il sito – come racconta Ovidio nelle *Metamorfosi* – vede Ege-

Figg. 4-5 Il cantiere di restauro della villa di Castello, 1960 ca. (Firenze, Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze, Prato e Pistoia).

ria, afflitta per la morte dell'amato, tramutata in fonte dagli déi, impietositasi di fronte al suo immenso dolore. Non a caso, dunque, il toponimo trova ampia visibilità nella *Pianta della Campagna Romana* (1547) di Eufrosino della Volpaia, membro di una famiglia di tecnici strettamente legati ad Antonio da Sangallo⁴⁰ (fig. 8).

I legami fra la grotta antica e la grotta di Castello delineano nuovi binari di ricerca sulle vicende iniziali del progetto di riconfigurazione della villa quattrocentesca e del suo nuovo giardino, oltre che – più in generale – sulla committenza medicea negli anni precedenti la guerra di Siena. Prende forma, inoltre, un inedito ruolo di Eleonora di Toledo (nuova Egeria) nel progetto celebrativo del giardino mediceo, a rafforzare una centralità nella committenza delle grotte già messa in evidenza in riferimento alla prima fase della creazione del giardino di Boboli, ovvero della grotticina di Madama⁴¹. Grazie a questa connessione si pone, inoltre, su nuove basi il ruolo baricentrico di Benedetto Varchi nella definizione del progetto iconologico del complesso di Castello, evidenziato da Vasari nella *Vita* del Tribolo, e ridimensionato dalla storiografia contemporanea⁴². Ulteriori prospettive si aprono, infine, circa la valutazione dell'autocandidatura di Antonio da Sangallo (autore del rilievo del ninfeo di Egeria sopra ricordato), per un ruolo da protagonista nel cantiere della grotta nel 1546-47⁴³.

I significati iconologici

L'iconografia di Numa Pompilio insieme ad Egeria si diffonde nei primi decenni del Cinquecento, e trova una significativa testimonianza nel ciclo degli affreschi della sala dei Giganti nell'ex reggia dei Carraresi a Padova, diventata il palazzo del Capitano, sede dell'autorità militare veneziana (figg. 2 e 9). La decorazione pittorica fu voluta da Girolamo Corner, membro del Consiglio dei Dieci, nominato capitano di Padova, dove si insediò il 13 aprile 1539. Ma sembra

che il compimento dei lavori avvenne solo dopo la scadenza del mandato del Corner, il 20 luglio dell'anno successivo, "per giungere fino al 1541"⁴⁴. Rispetto all'originario ciclo perduto, di impronta petrarchesca, la nuova ideazione pittorica vide protagonisti "solamente personaggi tratti dalla storia di Roma, perché più legata alle origini stesse di Padova", riservando a re o imperatori l'onore di una nicchia⁴⁵. Ebbene, nella parete nord della sala, troviamo la figura di Numa Pompilio, con la corona d'ulivo, simbolo di pace, e il bastone sacerdotale degli auguri, mentre nel monocromo sottostante il secondo re di Roma, avvolto da un mantello, riceve dalla ninfa Egeria la tavola dei voleri divini. Ovvero la rappresentazione figurativa del passo di Livio, con l'elemento originale della tavoletta, relativo agli incontri notturni fra Numa Pompilio ed Egeria, peraltro riprodotto nell'*elogium* quasi esattamente⁴⁶.

In generale la sala dei Giganti è stata letta come un'impresa collettiva di intellettuali ed artisti padovani, connotata in senso classicistico-romano, con l'inserimento del nuovo linguaggio della Maniera⁴⁷. L'elaborazione del programma decorativo venne affidata a Giovanni Cavazza, per l'apparato testuale, e Alessandro Maggi da Bassano, per la parte propriamente iconografica. Quest'ultimo, dotto giovane umanista, legato a Marco Mantova Benavides e a Sperone Speroni, era discepolo del Bembo, che lo accolse sotto la sua ala, "per farne un assiduo frequentatore e un profondo conoscitore della sua raccolta libraria, antiquaria e numismatica"⁴⁸. Non è inverosimile, pur in assenza di pezze d'appoggio documentarie, che Alessandro da Bassano abbia conosciuto Benedetto Varchi, in quegli anni esule per motivi politici a Padova, legatissimo al Bembo, suo riconosciuto maestro. Un'altra singolare coincidenza collega al *milieu* della sala dei Giganti la figura dell'intellettuale fiorentino, che avrebbe ragionato a più riprese sul mito di Egeria. Infatti, il Varchi tenne nel 1540 le sue lezioni

lingen van het Nederlands Instituut te Rome", 44-45, 1983, pp. 61-77; K. CHRISTIAN, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, New Haven 2010, pp. 178-179.

²⁷ A. DE CRISTOFARO, *Baldassare Peruzzi, Carlo V e la ninfa Egeria: il riuso rinascimentale del ninfeo di Egeria nella valle della Caffarella*, "Horti Hesperidum", III, 2013, 1, pp. 85-138.

²⁸ P. FANCELLI, *Demolizioni e restauri di antichità nel Cinquecento romano*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985, pp. 357-403; 397-398; M.L. MADONNA, *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in *La festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, 23 maggio-15 settembre 1997), a cura di M. Fagiolo, I, Torino 1997, pp. 50-65; B. MITCHELL, *Charles V as triumphator*, in *In laudem Caroli: Renaissance and Reformation studies for Charles G. Nauert Jr.*, edited by J.V. Mehl, Kirksville 1998, pp. 95-104; M.L. MADONNA, *El viaje de Carlos V por Italia después de Túnez: el triunfo clásico y el plan de reconstrucción de las cívicas*, in *La fiesta en la Europa de Carlos V*, catálogo de la exposición (Sevilla, 19 de septiembre-26 de noviembre 2000), editado por F. Villaverde, [Madrid] 2000, pp. 119-153; N. DACOS, *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 2001, pp. 77-87; M.A. VISCEGLIA, *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, "Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica", II, 2001 (2002), pp. 5-50; D. PAGLIAI, *I motivi e la realtà di un viaggio*, in *Roma 1536. Le Observaciones di Johann Fichard*, a cura di A. Fantozzi, Roma 2011, pp. 40-42; E. FERRETTI, *All'origine di una nuova espressività dell'acqua nel contesto urbano: il Settecento nel trionfo di Carlo V a Roma (1536)*, "Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa. Classe di Lettere", in corso di stampa.

²⁹ V. ARRIGHI, *Gaddi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 56-159; A. CECCHI, *Profili di amici e committenti*, in *Andrea del Sarto, 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 8 novembre 1986-1 marzo 1987), Milano 1986, p. 50.

³⁰ PH. MOREL, *Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle: théâtre et alchimie de la nature*, Paris 1998; GALLETI, *Tribolo maestro...* cit. Sulla grotta Gaddi a Roma, si veda ora C. ELAM, "Con certo ordine disordinato". *Images of Giovanni Gaddi's Grotto and other Renaissance fountains*, in *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, edited by M. Israëls, L.A. Waldman, I (*Art History*), Florence 2013, pp. 446-464.

³¹ FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., p. 194. Si veda inoltre il saggio di Marta Castellini in questo volume.

³² Si veda di seguito il secondo paragrafo di Salvatore Lo Re.

³³ A.F. CIRNI, *La Reale Entrata dell'Eccellentissimo Signor Duca et Duchessa di Fiorenza, in Siena, con la significazione delle Latine iscrizioni, e con alcuni Sonetti*, In Roma, per Antonio Blado Stampator Camerale, [1560], edited with an introduction by C. Davis, "Fontes", 48, [22 February 2010], <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/983/>.

³⁴ S. PIERGUIDI, *Baccio Baldini e la "mascherata della genealogia degli dei"*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXX, 2007, 3, pp. 347-364: 349. In termini generali E. CARRARA, *Feste e apparati medicei per le nozze di Francesco I e di Giovanna d'Austria (1565-1566): qualche riflessione e alcuni spunti di ricerca*, appendice documentaria di V. Vestri, *Tante già feci e tante mascherate: note d'archivio su Vincenzo Buonanni e Alessandro Ceccherelli*, "Italianistica", XLVII, 2018, 1, pp. 131-152; da ultimo N. LEPRI, *Le Feste medicee del 1565-1566: riuso dell'antico e nuova tradizione figurativa*, II (*Documenti e illustrazioni*), [Vicchio] 2017, pp. 407-460: 432.

³⁵ Si veda qui il secondo paragrafo a cura di Salvatore Lo Re.

³⁶ O. VASORI, *I monumenti antichi nei disegni degli Uffizi*, a cura di A. Giuliano, Roma 1981: *schede* 41, 47, 110.

³⁷ DE CRISTOFARO, *Baldassare Peruzzi...* cit.

³⁸ FERRETTI, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana...* cit., p. 194.



Fig. 6 G. Vasari, *Cosimo I fra i suoi artisti e architetti*, 1558 ca., Firenze, Palazzo Vecchio, sala di Cosimo I. Particolare.

Fig. 7 H. Van Swanevelt, *La grotta di Egeria alla Caffarella*, 1650 ca. (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 705P).

l'impostazione ideologica che sorregge il ciclo eroico dell'aula dei Giganti. Infine, c'è la presenza di Annibal Caro, fermatosi a Padova, sulla via di Venezia, per visitare il Varchi, negli ultimi giorni di aprile del 1540⁵¹. E anche il Caro, puntualmente, si sarebbe interessato alla rappresentazione del mito di Egeria. Chissà che i due amici letterati non abbiano visto proprio allora gli affreschi in lavorazione per i Corner nel palazzo del Capitano, soffermandosi sulla figura di Numa Pompilio, con l'inedita tavoletta consegnatagli da Egeria, immagine successiva a quella di Romolo, che apriva il ciclo, con in mezzo raggruppati Cornelio Cosso e Claudio Marcello. Avranno colto lo sforzo di bilanciare, nel programma della sala, i due filoni tematici più importanti, l'apologia delle istituzioni militari e civili, "conciliando modelli di stati laici e religiosi, tra guerra e pace, durezza e clemenza, contrasto e concordia"⁵²? Tra Venezia e Roma, i due crinali delle ambizioni dei Corner.

Sta di fatto che, lasciata Padova per Bologna, nel corso del 1541, Varchi indirizzava all'amico discepolo Ugolino Martelli, in procinto di rientrare a Firenze, un sonetto dove celebrava la coppia ducale, Cosimo de' Medici ed Eleonora di Toledo, unitasi in matrimonio pochi anni prima, come il nuovo Numa Pompilio e la nuova Egeria. Questo il testo del componimento, databile, per rimandi interni, al 1542:

Gl'antichi pregi, e quei sovrani honori,
che già mille anni e più lasso perdei,
therme, tempi, colossi, archi e trofei,
querce, mirti, hedre, palme, olivi allori,
in te frate, più chiari e vie maggiori
ritornar veggio tutti, e ben vorrei,
per saldar l'aspre piaghe e i dolor miei,
teco corso e signor cangiar migliori,
e rigar là dove 'l gran Cosmo, insieme
con l'alta donna, ch'egualmente honora
questa e l'altra sua ricca ultima Hesperia,
agguagliando il disio, non pur la speme,
delle genti a lor serve, e regnano hora,
nuovo Numa Pompilio e nuova Egeria⁵³.

³⁹ E. FERRETTI, *L'acqua come "materiale della costruzione"*, in *Il Nettuno architetto delle acque*. Bologna. *L'acqua per la città tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Bologna, 16 marzo-10 giugno 2018), a cura di E. Ferretti, F. Ceccarelli, Bologna 2018, pp. 28-39; FERRETTI, *All'origine di una nuova espressività dell'acqua...* cit., dove si riprendono e sviluppano, con nuove evidenze documentarie, spunti evidenziati in V. CAZZATO, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 8-10 ottobre 1981), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 179-206.

⁴⁰ *Le carte del Lazio*, a cura di A.P. Frutaz, I-III, Roma 1972, II, tav. 30. Per Eufrosino, G. CORSI, *Della Volpaia, Eufrosino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma 1989, edizione on-line.

⁴¹ B. EDELSTEIN, *'Acqua viva e corrente': Private Display and Public Distribution of Fresh Water at Neapolitan Villa of Poggioreale an Hydraulic Model for Sixteenth-Century Medici*

ni all'Accademia degli Infiammati, con grande concorso di pubblico, sotto il patronato di Giovanni Corner, fratello del capitano Girolamo, prescelto alla guida del sodalizio il 6 agosto di quell'anno⁴⁹. Tutto ciò avveniva quando il lavoro degli affreschi nella sala del Capitaniato, con la committenza di Girolamo, doveva essere a buon punto. E si noti che i Corner, forse la più potente fra le famiglie dell'aristocrazia veneziana del Cinquecento, si consideravano discendenti dalla gens Cornelia, quindi dagli Scipioni⁵⁰. Da qui



Firenze veniva ritratta, in versione classicheggiante, come la nuova Roma, mentre il personaggio che faceva ritorno in città, chiamato “frate”, amico fraterno, è il Martelli, giovane allievo del Varchi, futuro vescovo di Glandèves, rimpatriato da Padova nell’aprile del 1542. È lui il vero destinatario del componimento, anche se il suo nome non compare espressamente, neanche negli esemplari manoscritti⁵⁴. Incrinatasi col tempo questa amicizia, l’autore avrebbe finito per dedicare il sonetto “al duca di Firenze”⁵⁵. L’immagine di Cosimo come principe ideale, garante della pace interna e dell’eguaglianza dei sudditi, non va confusa però coi motivi della propaganda ufficiale dello Stato mediceo. In opposizione al modello del conquistatore, Varchi ritraeva infatti il duca di Firenze, con una metafora dal gusto machiavelliano, nei panni del redivivo Numa Pompilio, e la duchessa in quelli della ninfa Egeria, promotori della pace, della giustizia e delle leggi⁵⁶.

Col tema della ninfa delle acque, più precisamente con quello amoroso della ninfa dormiente, Varchi si cimenterà, oltre che nella sua poesia pastorale, attraverso i volgarizzamenti di epigrammi antichi o ritenuti tali. Per esempio, l’epigramma, destinato a tanta fortuna nel campo delle arti figurative, *Huius nymphae loci, sacri custodia fonti*:

Ninfa di questo loco, e d’esto fonte
sacro guardiana, al mormorio soave
della dolce acqua inchinato ho la fronte:
guarda qualunque sii, molesto e grave
rompermi il sonno e turbar le mie paci,
bei, se ber, se lavar, lavati e taci⁵⁷.

Ma l’allegoria politica del principato cosimiano torna a riproporsi prepotentemente con Ugolino Martelli, *alter ego* del Varchi, che scrive, tra il 1543 e il 1545, nel contesto di vibranti polemiche in seno all’Accademia Fiorentina, una *Vita* di Numa Pompilio, indirizzata “allo illustrissimo et eccellentissimo signore, il signor Cosimo de i Medici, duca di Firenze”. L’autore innalza, a paragone di Romolo, le virtù del secondo re di Roma, “che nuove utilissime leggi le diede, et nella giustizia et nella religione”. Suo erede morale è Cosimo I, per la somiglianza, dice il Martelli “che ho conosciuto esser grandissima della vostra degna et honorata vita con quella del nostro Numa Pompilio”⁵⁸. Tutto, dallo stile di vita ai modi del governo, inclusa la sua storia personale, sembra rinviare al glorioso precedente romano, talmente “che da un nuovo Numa Pompilio puote meritamente reputar ciascheduno esser hoggi diretta Fiorenza et custodita”⁵⁹. Se lo Stato è costruito con le armi, si regge comunque sulle leggi, e non ultimo sulla religione. E qui si citano i colloqui notturni di Numa con Egeria, parafrasando Machiavelli (*Discorsi*, I, 11) più che Plutarco:

Onde forse ne nacque quello, non senza giustissima cagione sì come dice Plutarco, che di lui a poco a poco, preso che hebbe l’imperio, si andò spargendo et divulgando, cioè di parlar ogni giorno familiarmente con una idea chiamata Egeria, colla quale haveva una stretta et molto domestica familiarità, et da cui egli di tutte le cose che al reggimento dello imperio appartenevano era fatto avvisato⁶⁰.

Gardens, in *Artist Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*, edited by S.J. Campbell, S.J. Milner, Cambridge 2004, pp. 187-220; E. FERRETTI, *Palazzo Pitti 1550-1560. Precisazioni e nuove acquisizioni sui lavori di Eleonora di Toledo*, “Opus Incertum”, I, 2006, 1, pp. 45-55.

⁴² Si veda il secondo paragrafo di Salvatore Lo Re.

⁴³ *Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, a cura di G. Gaye, I-III, Firenze 1839-1840, II, p. 344. Su questo documento ragionano CONFORTI, *Il giardino di Castello...* cit., p. 159; L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993, p. 101; GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 127.

⁴⁴ G. BODON, *Heroum imagines. La sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, con premessa di I. Favaretto e interventi di E. Saccomani e C. Ravazzolo, Venezia 2009, p. 33.

⁴⁵ I. FAVARETTO, *Sala dei Giganti: una premessa*, in BODON, *Heroum imagines...* cit., pp. XI-XX. Si è ipotizzato d’altra parte che l’impaginazione del ciclo ricalchi quella originaria, disponendosi al di sotto di ogni figura “una scena narrativa rappresentante un episodio significativo della vita del personaggio nonché un *titulus* o un *elogium*” (P. DI SIMONE, *Giotto, Petrarca e il tema degli uomini illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un’indagine* – 2, “Rivista d’Arte”, s. V, III, 2013, pp. 35-55: 36).

⁴⁶ Cfr. BODON, *Heroum imagines...* cit., pp. 137-144.

⁴⁷ E. SACCOMANI, «Parrà che Roma propria si sia trasferita in Padova». *Le pitture cinquecentesche: il contesto artistico, gli artefici*, in BODON, *Heroum imagines...* cit., pp. 357-372.

⁴⁸ BODON, *Heroum imagines...* cit., p. 45.

⁴⁹ S. LO RE, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Manziana 2008, p. 216.

⁵⁰ M. HOCHMANN, *Il mecenatismo dei cardinali Corner nel XVI secolo*, in *I cardinali della Serenissima. Arte e committenza tra Venezia e Roma (1523-1605)*, a cura di C. Furlan, P. Tosini, Cinisello Balsamo 2014, pp. 75-103: 79.

⁵¹ Cfr. A. CARO, *Lettere familiari*, a cura di A. Greco, I-III, Firenze 1957-1961, I, p. 173, nota 3.

⁵² BODON, *Heroum imagines...* cit., p. 93.

⁵³ B. VARCHI, *De sonetti di m. Benedetto Varchi, parte prima*, in Firenze, appresso m. Lorenzo Torrentino, 1555, p. 173.

⁵⁴ Cfr. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze (d’ora in avanti BNCf), *Rinuccini*, 3, ins. 3, c. 189r; BNCf, *Panciaticchi*, 164, c. 327r. Ringrazio Dario Brancato, per avermi segnalato questi documenti.

⁵⁵ B. VARCHI, *Opere*, a cura di A. Racheli, I-II, Trieste-Milano 1858-1859, II, p. 883.

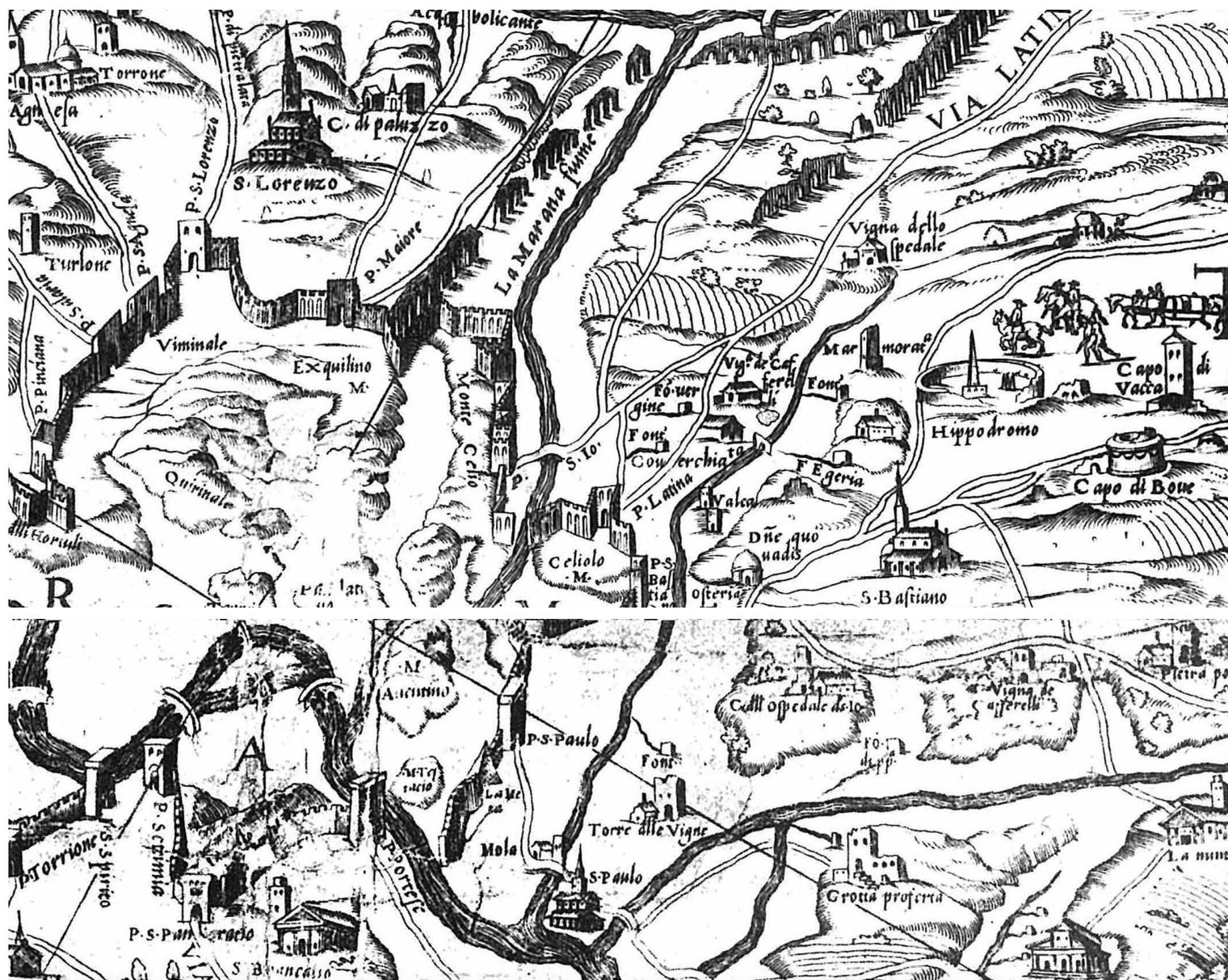
⁵⁶ Per un’analisi più dettagliata dei significati politici del componimento, cfr. LO RE, *Politica e cultura...* cit., pp. 299-302.

⁵⁷ BNCf, Ms., II, VIII, 146, cc. 22v-23r. Sono debitore della traduzione fatta dal Varchi a Dario Brancato, che mi ha fornito anche la sua trascrizione. Sulla storia di questo fortunato epigramma, ritenuto antico ma di cui fu autore l’umanista casertano Giovanni Antonio Campano (1429-1477), cfr. E.B. MACDOUGALL, *The Sleeping Nymph: Origins of a Humanist Fountain Type*, “The Art Bulletin”, LVII, 1975, pp. 357-365. Per i risvolti artistici, cfr. A. OETTINGER, *Vision, Voluptas, and the Poetics of Water in Lorenzo Lotto’s Venus and Cupid, in Receptions of Antiquity, Constructions of Gender in European Art, 1300-1600*, edited by M. Rose, A.C. Poe, Leiden-Boston 2015, pp. 230-263.

⁵⁸ Bibliothèque Nationale de France, Paris, *Fonds Italien*, 981, c. 2r-v.

⁵⁹ Ivi, c. 3r-v.

⁶⁰ Ivi, c. 11r.



⁶¹ Cfr. LO RE, *Politica e cultura...* cit., pp. 308-319.

⁶² "Given Eleonora's impact on the city, it is surprising that so little scholarly attention has been paid to her rule as duchess" (K. EISENBICHLER, *Introduction*, in *The Cultural World of Eleonora di Toledo. Duchess of Florence and Siena*, Aldershot 2004, p. 1).

⁶³ VARCHI, *Opere...* cit., II, pp. 883-884.

⁶⁴ L. DOMENICHI, *La nobiltà delle donne di m. Lodouico Domenichi*, in *Vineta*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1549, p. 252. Sull'attività del poligrafo piacentino, finalmente riabilitato dalla critica, si veda ora *Lodovico Domenichi (1515-1564)*. Curatore editoriale, volgarizzatore, storiografo. Una raccolta di studi per il quinto centenario della nascita, a cura di E. Garavelli, "Bollettino Storico Piacentino", CX, 2015, 1.

⁶⁵ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, VI, pp. 55-117: 83.

⁶⁶ GIANNOTTI, *Il teatro di natura...* cit., p. 126.

I contenuti politici di questa *Vita* di Numa Pompilio sono indubbiamente proiettati sulla Firenze di Cosimo I⁶¹, ma l'insistenza su Egeria non può che chiamare in causa la figura della duchessa Eleonora, discendente dal sangue spagnolo dei Toledo e che proprio in quegli anni andava ritagliandosi un suo ruolo a corte, sul quale gli studiosi stanno cominciando a fare luce⁶². Un ruolo che non sfuggì in verità alla penna del Varchi, che nel sonetto *Donna, che quanto avea d'alto valore* celebrò Eleonora come duchessa, accanto al "gran Cosmo secondo":

Poscia che 'l Ciel d'ogni beltade il fiore
col fior d'ogni bontade avvinse, io spero
veder frutto di voi sì dolce e fero,
che quel molti anni già perduto onore
torni d'armi e lette, e regga il mondo
colle virtù d'entrambi, onde ancor sia
il viver più che mai bello e giocondo⁶³.

In un diverso contesto, nel 1549, Lodovico Domenichi, passato da Venezia a Firenze e anco-

ra in cerca di un posto alla corte medicea, ritraeva ugualmente Eleonora di Toledo come somigliante a Egeria ne *La nobiltà delle donne*:

Onde la bontà di Dio veggendo tante eccellenze in lei raccolte, s'è degnato ancho farla felicissima fra l'altre donne, c'hoggi sono in terra, et con la fecondità della bella prole et con la rara concordia et benivolenza tra il suo santissimo consorte, et lei. Tal che beata si può chiamare hoggi Thoscana essendo governata da due sì giustissimi et humanissimi principi: de i quali uno somiglia Numa Pompilio, et l'altra Egeria⁶⁴.

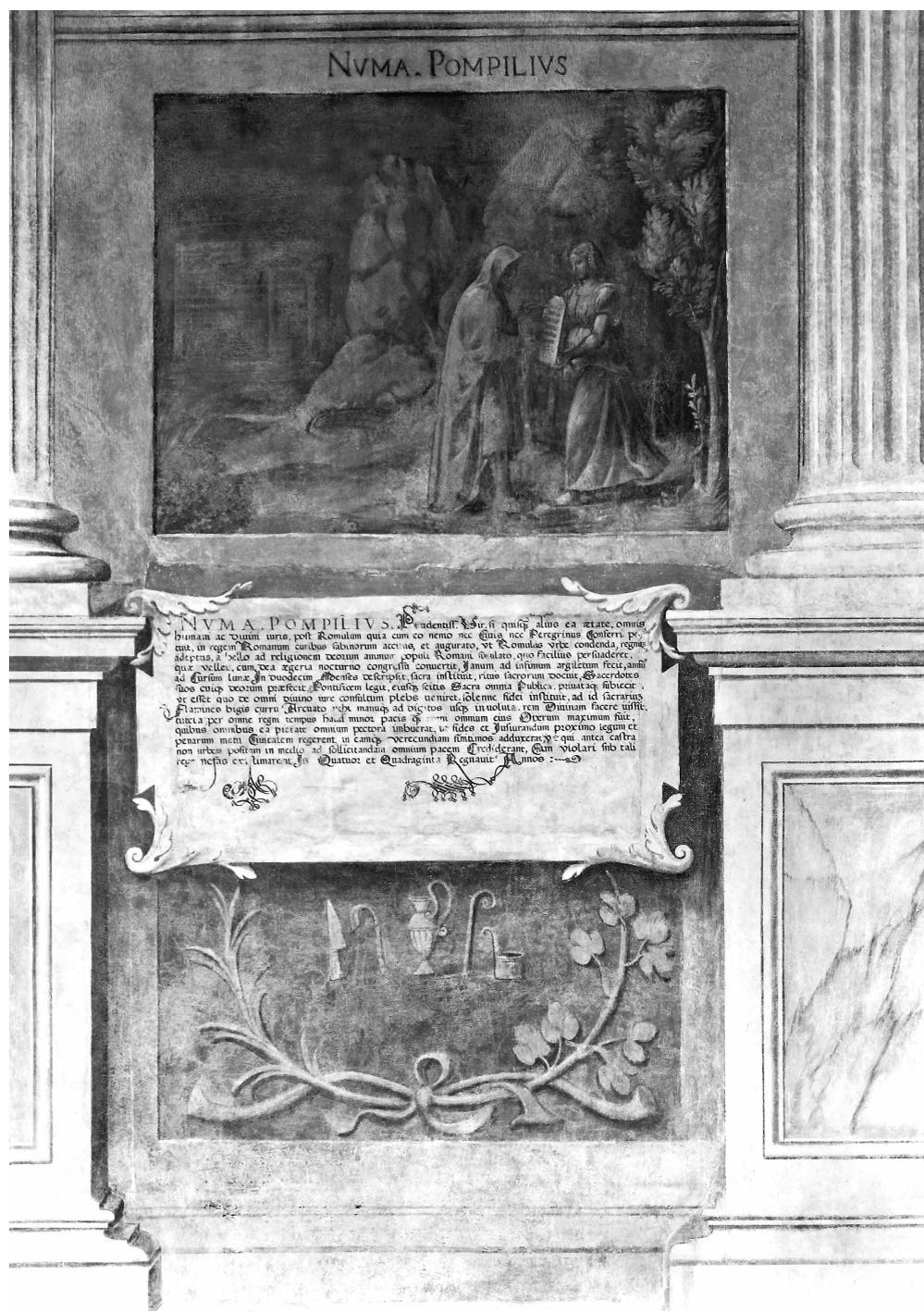
Non si può fare a meno a questo punto di tirare le fila. Tra il 1538-39 e il 1550 datano i lavori del Tribolo, amicissimo del Varchi, al giardino della villa medicea di Castello, con la grotta degli Animali ispirata – come si è detto – alla grotta romana sull'Appia ritenuta di Egeria. Uno spazio dunque, quello del ninfeo fiorentino, se non riservato, ritagliato sulla persona della duchessa Eleonora, la cui figura evocava, dal Varchi al Martelli

Fig. 8 E. della Volpaia, Pianta della campagna romana, 1547 (da *Le carte del Lazio...* cit., tav. 30). Particolare con il sito della fonte Egeria.

Fig. 9 D. Campagnola, S. Dall'Arzere, Numa Pompilio e la ninfa Egeria, 1538-1541, Padova, palazzo dei Carraresi, sala dei Giganti.

fino al Domenichi, il mito di Egeria. E sappiamo inoltre molto bene che, nella *Vita* del Tribolo, Vasari avrebbe considerato Varchi quasi l'inventore del progetto del giardino grande del Labirinto di Castello: "Voleva dunque, ed a così fare l'aveva giudiziosamente consigliato messer Benedetto Varchi, stato ne' tempi nostri poeta, oratore e filosofo eccellentissimo"⁶⁵. Testimonianza che, per quanto possa aver dato luogo alle ipotesi più fantasiose, resta in piedi, a patto che la si collochi dopo il 1543, data del ritorno del Varchi a Firenze dall'esilio, quando era "dunque nella possibilità di avere un ruolo più incisivo nella progettazione iconografica della villa"⁶⁶.

Il cerchio si chiude con la più tardiva testimonianza di Annibal Caro, che scrisse una lettera nel carnevale del 1565, in cui suggeriva "per più rispetti" la scelta della ninfa Egeria come emblema dei cavalieri del signor Bernardino Savelli, partecipanti al torneo di Belvedere per le nozze dei nipoti di Pio IV: "E prima perché la valle dove si dice che abitava, è oggi la giurisdizione de la sua casa, e se la Riccia è quella terra, che già Ariccia si diceva, è verosimile che ne vengano questi cavalieri"⁶⁷. I Savelli di Palombara, il ramo di Bernardino, erano infatti duchi dell'Ariccia, mentre "la valle d'Egeria", sottoposta – si dice qui – alla loro nominale giurisdizione, è conosciuta anche oggi come valle della Caffarella, dal nome dei proprietari dello *specus* in cui fu erroneamente identificata la grotta della Ninfa⁶⁸. Il Caro immaginava una figura di donna, rappresentante Egeria, in veste di sibilla, "perché si presuppone che sia fatidica, e che fosse moglie di Numa Pompilio secondo re di Roma, e quella che gli insegnò la religione e l'arte di regnare". Per l'abito, consigliava come modello quello delle sibille della Cappella Sistina di Michelangelo. "Avvertendo però che abbia sopra la veste un manto con un lembo d'esso in testa, o qualche altro panno avvolto a la sacerdotale, ed una tavola in mano come legislatrice"⁶⁹. Ecco di nuovo Egeria con la tavoletta per Numa Pompilio, quella del monocromo dell'affresco di Padova, nella sala dei Giganti, visto forse da Annibale



cinque lustri prima. Infine, in una lettera di poco posteriore, a Onofrio Panvinio, datata Roma 15 maggio 1565, il Caro descriveva minuziosamente le sue invenzioni per le pareti dello studio del cardinale Alessandro Farnese nella villa di Caprarola, comprendenti la raffigurazione di Numa Pompilio: "Verrei al particolar del legislator de' Romani, e farei Numa Pompilio ne la valle d'Egeria con essa Egeria ninfa a ragionar seco appresso a un fonte, con boschi ed antri e tavole di leggi d'intorno"⁷⁰. La tavoletta di Egeria era diventata dunque uno degli attributi della scena dei suoi incontri notturni con Numa Pompilio.

⁶⁵ CARO, *Lettere familiari...* cit., III, pp. 227-229: 227.

⁶⁶ Cfr. DE CRISTOFARO, *Baldassar Peruzzi...* cit., pp. 85-138.

⁶⁷ CARO, *Lettere familiari...* cit., III, p. 228.

⁷⁰ Ivi, pp. 237-240.