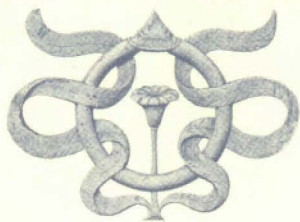


FERRARA
PAESAGGIO ESTENSE

4



DELIZIE ESTENSI
ARCHITETTURE DI VILLA
NEL RINASCIMENTO ITALIANO
ED EUROPEO

a cura di
FRANCESCO CECCARELLI e MARCO FOLIN



LEO S. OLSCHKI

Firenze
2009

INDICE

Programma del Convegno	Pag.	V
Abbreviazioni	»	IX
FRANCESCO CECCARELLI – MARCO FOLIN, <i>Introduzione</i>	»	XI

PARTE PRIMA

MODELLI E CONTESTI

JAMES S. ACKERMAN, <i>Premessa: ville italiane del Rinascimento</i>	»	3
LUISA GIORDANO, <i>Le delizie del reddito. Architetture per lo sfruttamento del territorio nell'Italia settentrionale</i>	»	17
MONIQUE CHATENET, <i>Chasses princières en France au temps de la Renaissance. Techniques, territoires, architectures</i>	»	29

PARTE SECONDA

IL CASO FERRARESE

FRANCO CAZZOLA, <i>Il sistema delle castalderie e la politica patrimoniale e territoriale estense (secoli XV-XVI)</i>	»	51
MARCO FOLIN, <i>Le residenze di corte e il sistema delle delizie fra Medioevo ed Età Moderna</i>	»	79
MARCO COLLARETA, <i>Le delizie estensi nel De triumphis religionis di Giovanni Sabadino degli Arienti</i>	»	137
MARIA TERESA SAMBIN DE NORCEN, <i>Nuove indagini su Belriguardo e la committenza di villa nel primo Rinascimento</i>	»	145

INDICE

RITA FABBRI, <i>Originalità tecnologica e aspetti costruttivi nell'architettura del palazzo di Belriguardo</i>	Pag. 181
ANDREA MARCHESI, <i>Originalità architettoniche e nuove figurazioni decorative nelle residenze ferraresi di Ercole II d'Este: il «real palagio» di Copparo e la «vaga» Rotonda</i>	» 207
FRANCESCO CECCARELLI, <i>Insedimenti ducali e residenze di villa estensi lungo la costa adriatica nel secondo Cinquecento</i>	» 251
CEES DE BONDT, <i>Tennis in Renaissance Ferrara</i>	» 279

PARTE TERZA

FERRARA FUORI DI FERRARA:
DELIZIE ESTENSI IN ITALIA E IN EUROPA

ÁRPÁD MIKÓ, <i>Ippolito I d'Este e Beatrice d'Aragona a Esztergom: una residenza all'italiana in Ungheria</i>	» 295
CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL, <i>Ippolito d'Este e la villa del Rinascimento</i>	» 305
DENIS RIBOULLAULT, <i>Le ville dipinte del cardinale Ippolito d'Este a Tivoli: l'architettura di fronte all'antico, la tradizione ferrarese e un nuovo documento su Belriguardo</i>	» 341
CARMELO OCCHIPINTI, <i>Materiali per la storia delle quadriere estensi: Ippolito II d'Este, le sue «delizie» e un Raffaello a Tivoli</i> .	» 373
SABINE FROMMEL, <i>Le residenze del cardinale Ippolito d'Este in Francia: il Grand Ferrare e Chaalis</i>	» 387

PARTE QUARTA

INTERVENTI ALLA TAVOLA ROTONDA

FRANCESCO PAOLO FIORE	» 421
MANUELA M. MORRESI, <i>«Chasa sichondo el modo grecho»: migrazioni di una tipologia di villa da Francesco di Giorgio Martini a Jacopo Sansovino</i>	» 423
GIAN MARIA VARANINI	» 449

INDICE

Bibliografia generale, a cura di Angela Ghinato Pag. 455

INDICI

Indice dei nomi di persona, a cura di Angela Ghinato » 495

Indice dei nomi di luogo, a cura di Angela Ghinato » 511

DENIS RIBOULLAULT

LE VILLE DIPINTE DEL CARDINALE IPPOLITO D'ESTE A TIVOLI:
L'ARCHITETTURA DI FRONTE ALL'ANTICO,
LA TRADIZIONE FERRARESE
E UN NUOVO DOCUMENTO SU BELRIGUARDO¹

LA VILLA D'ESTE, TRA ARTE E POLITICA

Considerata durante il Rinascimento come una delle più incantevoli residenze d'Europa, la villa d'Este a Tivoli esprime ancora oggi con eloquenza la magnificenza del suo creatore, il cardinale di Ferrara, Ippolito II d'Este (Fig. 1). Figlio di Alfonso I d'Este, terzo duca di Ferrara, e di Lucrezia Borgia, figlia di papa Alessandro VI, Ippolito si era distinto nel corso della sua vita per il fasto e il lusso di cui si circondava, per la grande fierezza delle sue origini e per la non celata ambizione di accedere un giorno al trono pontificale.² Come riporta un ambasciatore veneziano,

Egli è stimato il più savio e di più esperienza di tutti i cardinali [...]; ma due cose gli fanno danno, l'una è l'esser nato troppo grande, l'altra è il troppo desiderio che ha dimostrato da un tempo in qua di esser assunto al pontificato; onde gli uomini sono facilmente indotti a credere che abbia in testa disegni troppo alti.³

¹ Una parte del materiale e delle analisi proposte nella prima parte di quest'articolo è stata pubblicata in francese: D. RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli: un théâtre des jardins et du territoire*, «Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome», III, 2005, pp. 65-94. Si rinvia a questo articolo per un'analisi dettagliata delle vedute topografiche del *Salone* con ampio apparato iconografico e bibliografico. Ringrazio Antonella Fenech, Flaminia Bardati, Mario Casari e Marco Folin per l'aiuto che mi hanno fornito nell'italianizzare il testo.

² Sul tenore di vita del cardinale, cfr. M. HOLLINGSWORTH, *The cardinal's bat: money, ambition and housekeeping in a Renaissance court*, London, Profile, 2004; EAD., *A Cardinal in Rome: Ippolito D'Este in 1560*, in *Art and Identity in Early Modern Rome*, a cura di J. Burke - M. Bury, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 81-94; V. PACIFICI, *Ippolito II d'Este, Cardinale di Ferrara*, Tivoli, Società di Storia e d'Arte in Villa d'Este, 1923 (1984²), e H. LUTZ, *Il Cardinale Ippolito d'Este (1509-1572). Schizzo biografico di un principe mondano della Chiesa*, «Atti e Memorie della società Tiburtina di Storia e Arte», XXXIV, 1966, pp. 127-156.

³ *Relazione di Giacomo Soranzo ritornato da Roma dalla legazione di Pio IV l'anno 1565*, in E. AL-

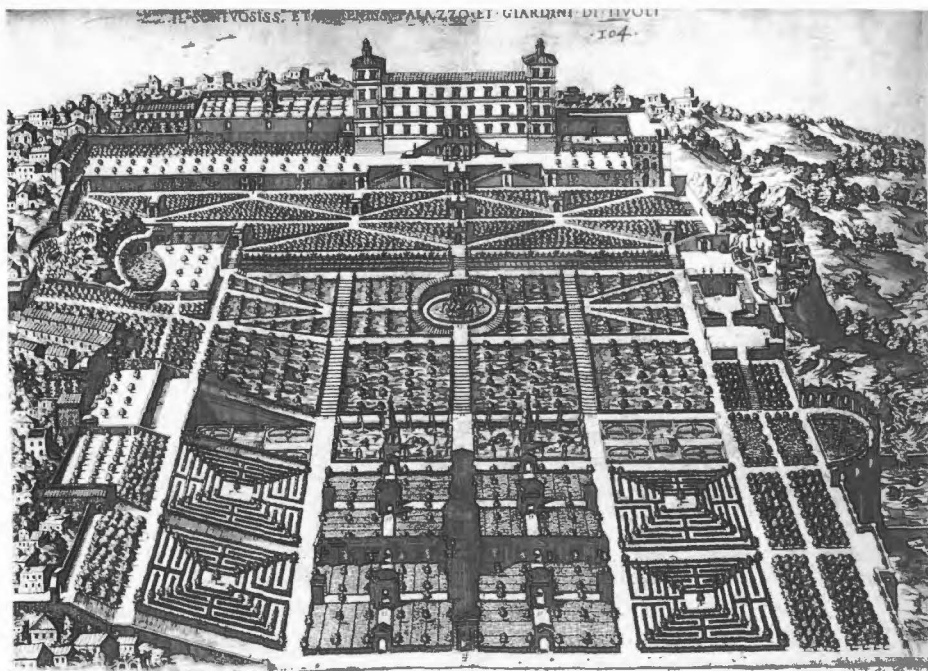


Fig. 1. Étienne Dupérac, *Villa d'Este a Tivoli*, incisione, 1573.

La villa d'Este, nel suo lusso e nella sua raffinatezza, era il riflesso delle aspirazioni politiche del cardinale. Nella descrizione redatta nel 1576, il francese Nicolas Audebert sottolinea in modo molto chiaro le forti tensioni politiche all'origine dello splendore della villa. Questi spiega il significato della famosa *Rometta* di Pirro Ligorio – celebre modello dell'*Urbs* che fungeva da sfondo alla *Fontana di Roma* – come appropriazione ideologica della Roma antica e, metaforicamente, della Roma moderna (Fig. 2):⁴

La raison pour laquelle le Cardinal d'Este rendit ce lieu si superbe, et entre autres choses y voulut adjoûter la figure et modele de Rome, est parce que ayant délibéré faire bastir à Rome un palais non seulement magnifique, mais plus tost un fort chas-

BERI, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al senato*, s. II, X/4, Firenze, Società editrice fiorentina, 1857, p. 143 (cit. in D.R. COFFIN, *The Villa d'Este at Tivoli*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 4).

⁴ Sulla *Rometta* della villa d'Este, cfr. M.L. MADONNA, *Pirro Ligorio e Villa d'Este. La scena e il mistero della sibilla*, in *Il giardino storico italiano. Problemi di indagini, fonti letterarie e storiche*, a cura di G. Ragionieri, Firenze, Olschki, 1981, pp. 173-196; e EAD., *La Rometta di Pirro Ligorio in Villa d'Este a Tivoli*, in M. FAGIOLO, *Roma antica*, Lecce, Capone, 1991, n.n., app.

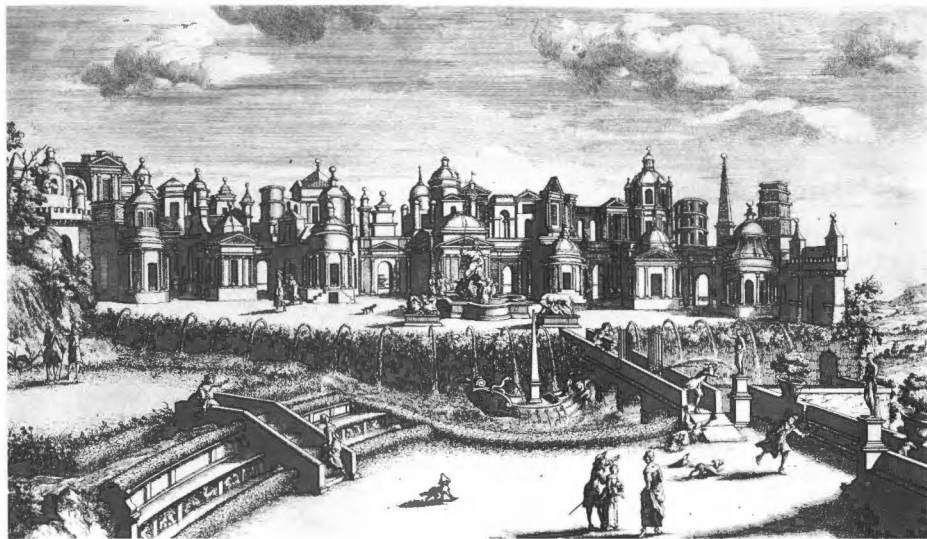


Fig. 2. Giovanni Battista Venturini, *Fontana di Roma*, incisione, 1691.

teau, en un lieu qui comprenoit toute l'isle sans maisons adjacentes; le Pape Pie V ayant entendu ce dessein qui luy sembla trop superbe, voire dangereux; il luy fait defences de poursuivre cest'edifice, et luy prescrist la façon de son bastiment lequel il ne vouloit exeder ce qu'il luy commandoit. Quoy voyant ledict Cardinal se resolut de quitter tout et employer deux foys davantage qu'il n'avoit deliberé pour bastir ce palais a Tyvoly, & dist que puis qu'il ne luy estoit permis avoir un chasteau en Rome, qu'il vouloit avoir Rome en son chasteau. Et depuis ayant entendu que le Pape trouuoit aussy mauuais qu'il feist un si superbe bastiment a Tyuoly disant qu'une si grande curiosité, mondanité et exessive despence estoit mal seante et de mauuaise exemple en un Cardinal: à quoy il respondit que comme Cardinal il avoit obei & delaisse son bastiment commence à Rome, mais qu'il bastissoit a Tyuoly comme Prince qu'il estoit.⁵

Secondo Audebert, dunque, la *Rometta* si giustifica in termini biografici come la proclamazione di quel potere politico e territoriale che era stato negato al cardinale (non fu eletto papa e Pio V gli proibì di edificare un palazzo fortificato nel centro di Roma, sull'Isola Tiberina). Essa appare dunque come l'appropriazione intellettuale di questo territorio – Roma – attraverso la rico-

⁵ Cfr. R. LIGHTBOWN, *Nicolas Audebert and the Villa d'Este*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXVII, 1964, pp. 164-191: 175.

struzione della sua più prestigiosa forma storica. Come ha acutamente suggerito Eugenio Battisti a proposito delle grandi dimore cardinalizie del Lazio, villa d'Este sarebbe l'espressione palesata dello statuto aristocratico e della magnificenza del suo proprietario e la reazione artistica, estetica e culturale di quest'ultimo a una sconfitta politica amaramente risentita. In definitiva, un testamento.⁶

L'idea di riprodurre in miniatura lo spazio – basata secondo Gaston Bachelard sul principio: «possiedo il mondo tanto più sono capace di riprodurlo in miniatura»⁷ – riguarda non soltanto la *Rometta*, ma tutto il giardino, concepito come una rappresentazione miniaturizzata e simbolica del territorio. A Tivoli così come nelle residenze medicee di Castello e Pratolino, una passeggiata nei giardini equivaleva a una passeggiata nel territorio, nella sua dimensione sia geografica che mitologica. Proprio come Cosimo e Ferdinando de' Medici, il cardinale di Ferrara, governatore a vita di Tivoli dal 1550, riaffermava la sua autorità politica nella «ré-duplication» della forma simbolica del territorio all'interno del proprio giardino.⁸ Pirro Ligorio, l'architetto della villa e dei suoi giardini, aveva senza dubbio tratto ispirazione dalla vicinissima villa Adriana. Secondo Spartiano nella sua *Vita d'Adriano*, l'imperatore aveva manifestato una sistematica inclinazione verso la fusione eclettica, in luoghi privati, di copie in miniatura di siti e monumenti celebri della Grecia, adottata dagli architetti paesaggisti romani all'epoca di Cicerone:

Fece costruire la sua meravigliosa villa di Tibur, in modo tale che i nomi delle province e dei più celebri luoghi vi fossero attribuiti; è così che per esempio assegna le denominazioni di Liceo, Accademia, di Prytanée, di Canope, di Poecile, di Tempé e, per non escludere nulla, rappresenta anche gli Inferi.⁹

Sulla base di questo modello, la *Fontana di Tivoli* a villa d'Este, situata a rigor di logica nella parte del giardino adiacente alla città, rappresenta la fa-

⁶ Per un'interpretazione delle ville e dei giardini del Lazio come rifugio delle deluse ambizioni politiche dei cardinali e come «suicidio politico», cfr. E. BATTISTI, *Il ritiro nel giardino come suicidio politico e culturale. La tragedia dei grandi protagonisti del '500 romano*, in *Protezione e restauro del giardino storico*, a cura di P.F. Bagatti Valsecchi, Firenze, Regione Toscana Giunta Regionale, 1987, pp. 100-101.

⁷ G. BACHELARD, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957: *La miniature*, pp. 140-167: 140-142.

⁸ Prendo in prestito il termine «ré-duplication» da A. CHASTEL, *Les jardins et les fleurs*, «Revue de l'art», LI, 1981, pp. 42-50. Sul giardino di Castello, cfr. C. CONFORTI, *Il giardino di Castello come immagine del territorio*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo, Roma, Officina Edizioni, 1980, pp. 152-157. Sul simbolismo geografico e idrografico nei giardini italiani della seconda metà del XVI secolo, a Pratolino in particolare, si veda H. BRUNON, *Pratolino: art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVI^e siècle*, tesi di dottorato, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2001, II, pp. 530-660; e J.M. BESSE, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

⁹ SPARTIANO, *Vita di Adriano*, 26, 5.

mosa cascata dell'Aniene a nord-est della città, al tal punto che le rocce che la sovrastano richiamano i monti di Tivoli da cui discendono tre fiumi: l'Albunio, l'Ercolaneo e l'Aniene rappresentati dalle statue (Fig. 3). Da lì, il *Viale delle cento fontane* raffigura il corso dell'Aniene che, attraverso tre canali paralleli, bagna il territorio e si getta all'estremità meridionale del giardino in un altro canale che simboleggia il Tevere. Le acque sfociano logicamente nella *Fontana di Roma*, all'estremità opposta dell'asse, proprio in direzione della città eterna, visibile nel lontano panorama. Il giardino, ricreazione simbolica e miniaturizzata della regione di Tivoli, ridisegna quindi, secondo il suo corretto orientamento geografico, l'asse fluviale che riunisce i due poli essenziali del territorio: Tivoli e Roma.¹⁰

A questo primo asse geografico se ne aggiunge un secondo, mitologico. Battezzato *Asse di Ercole* da David Coffin, questo è definito dalla disposizione

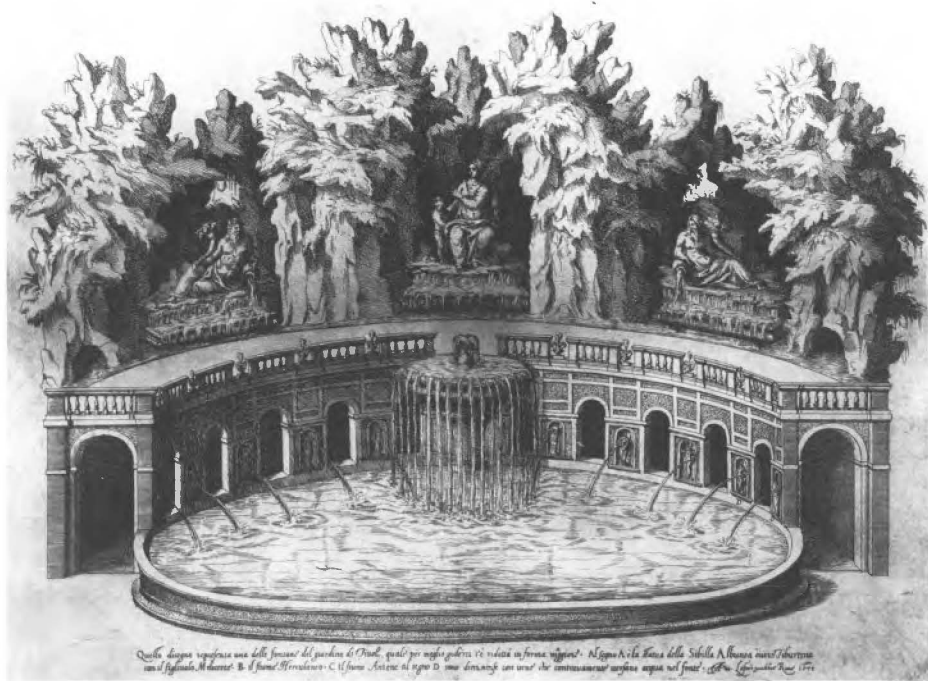


Fig. 3. Antoine Lafréry, *Fontana di Tivoli*, incisione, 1575.

¹⁰ Cfr. COFFIN, *The Villa d'Este*, cit., pp. 78-92.

delle differenti statue dell'eroe lungo l'asse longitudinale dei giardini, da interpretarsi come metafora del percorso di Ercole e della sua ascesa verso l'Olimpo. Logicamente esso si conclude, all'interno della villa, nelle scene rappresentanti *Ercole ricevuto dagli dei al banchetto dell'Olimpo* sul soffitto del *Salone* e nella scena di *Ercole ricevuto al consiglio degli Dei* nell'adiacente sala di Ercole (Fig. 4). Nell'affresco del *Salone*, l'eroe è rappresentato al centro dell'affresco, la testa rivolta verso la porta che conduce al giardino, come se da lì vi entrasse e venisse a penetrare lo spazio pittorico.¹¹

IL SALONE: CENTRO GEOGRAFICO E 'SUMMA' SIMBOLICA DELLA VILLA

Il *Salone*, al contempo una sala da pranzo (Umberto Foglietta nella sua descrizione del 1569 indica la stanza come *triclinium*) e di rappresentanza, è



Fig. 4. Federico Zuccari (?), *Ercole al banchetto dei Dei* (Tivoli, villa d'Este: salone).

¹¹ Cfr. RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli*, cit., pp. 68-69.

l'autentico centro simbolico della villa da un punto di vista sia tipologico che spaziale (Fig. 5).¹² La sala costituiva, infatti, la tappa finale del percorso nei giardini, per il 'semplice' visitatore così come per il mitico Ercole.¹³ Realizzati tra il 1565 e il 1568 sotto la direzione di Girolamo Muziano, gli affreschi della sala sono stati a giusto titolo considerati come una vera e propria sintesi dei temi iconografici sviluppati nelle decorazioni delle fontane e delle grotte del giardino. Gli storici dell'arte si sono interessati in particolare agli affreschi del-



Fig. 5. Tivoli, villa d'Este: il salone (Girolamo Muziano e bottega, 1565-1568 circa).

¹² U. FOGLIETTA, *Tyburtinum Hippolyti Est II cardinalis Ferrariensis ad Flavium Ursinum Car. Amplissimum*, Tivoli, 1569 (trad. it. F. Sciaretta, Tivoli, Tiburis artistica, 2003, p. 7). Sulla funzione della Sala Grande nei palazzi del Rinascimento, cfr. C.L. FROMMEL, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Tübingen, Wasmuth, 1973, I, pp. 66-70.

¹³ Sul senso del percorso dei giardini, cfr. D.R. COFFIN, *The 'Lex Hortorum' and access to Gardens of Latium during the Renaissance*, «Journal of Garden History», II, 1982, pp. 201-232; e RIBOUILLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli*, cit., pp. 68-70.

la volta e hanno interpretato variamente il suo complesso programma iconografico, tralasciando l'analisi dei paesaggi che adornano le pareti e che compongono una parte essenziale della decorazione.¹⁴

In effetti, le pareti sono state completamente «aperte» al paesaggio grazie ad un doppio colonnato affrescato che trasforma la sala in una vasta loggia-belvedere. L'artificio è raddoppiato sulla volta da un secondo colonnato disegnato *di sotto in su* e completato da un finto arazzo. Grazie a questo espediente illusionistico, la sala appare molto più vasta di quanto non sia in realtà. Inoltre, il visitatore ha letteralmente l'impressione di dominare il paesaggio, potendone liberamente esaminare le singolarità in tutte le direzioni. Nei paesaggi dipinti tra le colonne, i pittori del *Salone* hanno infatti raffigurato i monumenti più importanti del giardino: la *Fontana di Roma*, la *Fontana di Tivoli* e la *Fontana dell'Organo*, ma anche la stessa villa d'Este, che occupa tutto il muro sud-est, e la residenza del cardinale a Roma, la villa di Montecavallo (Figg. 6, 12). In un unico panorama continuo sono dunque riuniti i più prestigiosi monumenti e possedimenti che testimoniano la magnificenza del cardinale. Se il *Salone* concentra, nelle scene della volta, i temi mitologici e sacri sviluppati nei giardini, i paesaggi dipinti sulle pareti, da parte loro, svolgono la funzione di *summa* della *virtus aedificatoria* del cardinale.

La relazione tra il *Salone*, il giardino e il territorio non si riduce, tuttavia, ad una semplice citazione topografica. In realtà, il simbolismo geografico del giardino si ritrova anche sotto forma di una vera e propria trasposizione della realtà esteriore sulle pareti interne del *Salone*.

Abbiamo già sottolineato come l'asse mitologico di Ercole trovasse il suo compimento nella decorazione pittorica delle due sale centrali del pianterreno della villa, il *Salone* e la sala di Ercole. Similmente, il secondo asse, quello geografico e fluviale Tivoli-Roma, è materializzato nello spazio della sala. La fontana del *Salone* o *Fontanina* con il tempio della Sibilla, i suoi monti e la sua famosa cascata, alludono alla topografia di Tivoli così come l'omonima *Fontana di Tivoli* nei giardini (Figg. 3, 7). Nella stanza, la fontana è orientata a nord-est, rispettando il reale orientamento geografico delle acque che discendono dai monti situati a nord-est della città. La celebre *veduta* della villa, rappresentata sulla parete opposta, è anch'essa in stretta correlazione con l'asse Tivoli-Roma: il punto di vista scelto dal pittore evidenzia la contrazione delle linee ortogonali nella profondità, disegnando una vera e propria freccia puntata

¹⁴ Sull'interpretazione degli affreschi della volta del *Salone*, cfr. L.H. MONSSEN, *Nature, Virtue and Sacrifice: A Reading of the Room of the Fountain in the Villa d'Este at Tivoli*, «Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia», VII, 1989, pp. 131-208; D. DERNIE, *The Villa d'Este at Tivoli*, London, Academy Edition, 1996, pp. 106-113; G. DESNOYERS, *La Villa d'Este à Tivoli ou le songe d'Hippolyte: un rêve d'immortalité bélique*, Paris, Myrobolan, 2002, pp. 47-57.

verso l'Urbe. Il punto di fuga della composizione corrisponde precisamente alla posizione di Roma nell'orizzonte se osservata dalla villa.¹⁵ Sempre nell'asse, il pittore ha rappresentato il fiume Aniene che scorre a fondo valle prima di congiungersi con il Tevere, evocando la tematica principale del corso d'acqua che attraversa il territorio e i giardini.

L'importanza dell'asse Tivoli-Roma nel programma iconografico del *Salone* permette di spiegare l'originale punto di vista adottato da Muziano nella sua veduta di villa d'Este, una soluzione totalmente inedita nelle *vedute* architettoniche dell'epoca (Fig. 6). I pittori e gli incisori sceglievano di solito vedute



Fig. 6. *Veduta di villa d'Este* (Tivoli, villa d'Este: salone, parete sud-ovest).

¹⁵ Il fatto che la città di Roma si vedesse nel Rinascimento dall'alto della villa viene confermato dagli scrittori antichi. «Dove si vede Roma, e fino al mar mediterraneo nel tramontar del sole [...] e il fiume Aniene, che fra mezzo serpendo a guisa di biscia fra loro [i prati] se ne discende verso il Tevere»: A. DEL RE, *Dell'Antichità Tiburtine. Capitolo V*, Roma, Giacomo Mascardi, 1611, pp. 13-14; e FOGLIETTA, *Tyburinum Hippolyti*, cit., p. 8.

frontali per ritrarre i monumenti, come dimostra la famosa incisione della villa di Etienne Dupérac del 1573 (Fig. 1). La veduta diagonale, che enfatizza la forte pendenza dei giardini, non sarà adottata che ben più tardi, nel XVIII secolo, da molti pittori tra cui Gaspar Van Wittel.¹⁶ Nel contesto del *Salone* e del simbolismo geografico dei giardini, questa audace composizione consentiva soprattutto di materializzare l'asse fluviale dell'Aniene nello spazio della sala.

Il *Salone* è dunque metaforicamente irrorato dalle acque dell'Aniene così come lo sono, concretamente, il giardino con le sue fontane e la regione di Tivoli. Sfociando dalla *Fontanina* in un'estremità della sala, il fiume riappare negli affreschi della parete opposta. Si noterà a questo proposito che la vasca della fontana nel *Salone* non è altro che una tradizionale barca che si appoggia su due grossi pesci, raffigurando chiaramente il corso d'acqua che prorompe nello spazio della sala (Fig. 7). Essa richiama le ventidue barche scolpite e disposte nei giardini sul canale superiore del *Viale delle cento fontane*, che simboleggia la navigazione sull'Aniene.¹⁷

Un gioco semantico simile tra fontana e affresco è rintracciabile nella sala di Ercole del palazzo Farnese di Caprarola, decorata negli stessi anni tra il 1566 e il 1572: nel grande affresco del soffitto, *La creazione del lago di Vico da parte di Ercole*, il rio Vicano scorre precisamente in direzione della Fontana rustica sottostante, raffigurante il Tevere antico che attraversa Roma.¹⁸ Tale tema era particolarmente appropriato a sale concepite come antichi *triclinia*. Sembra che il motivo derivi dallo studio di testi antichi in cui sono descritti dispositivi simili per le sale romane, in particolare il *triclinium* di Leonte descritto da Sidonio Apollinario o ancora quello di Manlio Vopisco sui bordi dell'Aniene, descritto da Stazio (*Sylv.*, I, 3).¹⁹

¹⁶ Cfr. C. ACIDINI LUCHINAT, *Alle origini del «ritratto di giardino»*, in *Giardini regali. Fascino e immagini del verde nelle grandi dinastie dai Medici agli Asburgo*, Catalogo della mostra (Codroipo, Udine, Villa Manin di Passariano), a cura di M. Amari, Milano, Electa, 1998, pp. 159-164: 163. L'autrice paragona questo utilizzo della veduta obliqua della villa d'Este con quella del progetto di Luigi Vanvitelli per la reggia di Caserta, cominciata nel 1752.

¹⁷ Sulle barche che ornano il *Viale delle cento fontane*, cfr. COFFIN, *The Villa d'Este*, cit., pp. 28-29.

¹⁸ Cfr. L. PARTRIDGE, *The sala d'Ercole in the villa Farnese at Caprarola. Part. II*, «The Art Bulletin», LIV, 1972, pp. 50-63: 51. Lo stesso *Fontaniere*, Curzio Maccarone, realizzò la fontana del *Salone* della villa d'Este (ca. 1565-1568) e quella della Sala d'Ercole a Caprarola (1572). Si veda ID., *The sala d'Ercole in the villa Farnese at Caprarola. Part. I*, «The Art Bulletin», LIII, 1971, pp. 467-486: 480.

¹⁹ Sui rapporti tra la *Sala d'Ercole* a Caprarola e il *Salone* della villa d'Este, cfr. COFFIN, *The Villa d'Este*, cit., p. 54. Sul *Salone* della villa d'Este come *triclinium* antico, cfr. RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli*, cit., pp. 66-68. Sidonio Apollinare descrive nel suo poema sul castello di Leonte una cascata e un corso d'acqua che attraversano il *triclinium* (*Carmina*, 22, 206-10). Plinio parla di una *cenatiuncula* nella quale zampilla una fonte meravigliosa (*Epistolae*, 4, 30, 2). A Pompei, la villa di Diomede offriva la stessa comodità di avere una fontana nella sala da pranzo. Nell'antica villa di Minori, vicina a Sorrento, si trattava di una cascata. Cfr. K. DUNBABIN, *Convivial Spaces: Di-*



Fig. 7. Curzio Maccarone, *Fontanina* (Tivoli, villa d'Este: salone, parete nord-est).

Infine, è opportuno sottolineare che anche le fontane sono riprodotte sulle pareti secondo il loro reale orientamento e la disposizione nel giardino. La rappresentazione della *Fontana di Tivoli* si ritrova nell'angolo est della sala così come la *Fontana Reale* è situata nell'angolo orientale del giardino. Sulla parete opposta, nell'angolo nord, l'immagine della *Fontana dell'Organo* risponde a quella vera che è appunto situata nella parte settentrionale del giardino.

Il *Salone* appare così come la trasposizione omotetica della realtà topografica del giardino stesso, del suo orientamento geografico e, pertanto, del suo valore iconografico. La sua forma rettangolare riproduce quella del giardino in posizione dominante di cui è, per così dire, l'anticamera, essendo le due entità *Salone* e giardino geometricamente parallele e unite nelle loro analoghe posizioni lungo l'asse di Ercole (Fig. 8).

Il tema dell'Aniene che simbolicamente scorre nello spazio della sala viene ugualmente ribadito nei paesaggi dal motivo dei ponti sul fiume. Siamo stati in grado di identificare, tra le vedute dipinte del *Salone*, il ponte Lucano, con il mausoleo dei Plauzi e l'ingresso delle cave di travertino a sud della città, il ponte Cornuto, che passa sopra il corso tortuoso del fiume non lontano dalla cascata e, nella grande veduta della villa, il ponte dell'Acquoria.

Altri paesaggi del *Salone*, considerati finora semplici vedute immaginarie della campagna tiberina, sono chiaramente identificabili.²⁰

A destra della *Fontanina*, si riconosce il celebre tempio della Sibilla, eretto su una sporgenza rocciosa che sovrasta l'Aniene a nord-est della città (Fig. 9). Nell'affresco, il tempio domina una valle ornata da un giardino a *parterres* che conduce ad una grande villa dal doppio portico in stile antico. Il disegno dell'affresco e la collocazione della villa in prossimità del tempio indicano che si tratta della villa di Manlio Vopisco a Tivoli, descritta da Stazio in una poesia delle *Silve* celebre durante il Rinascimento. Tuttavia, la rappresentazione della villa negli affreschi riveste un'importanza ulteriore se si considera che tale poema ispirò in modo particolare Pirro Ligorio, l'architetto della villa d'Este. Egli fu il primo a paragonare nel suo *Libro delle antiche ville tiburtine* le in-

ning and Entertainment in the Roman Villa, «Journal of Roman Archaeology», IX, 1996, pp. 66-80: 66, 70-72. Esistono numerosi altri esempi che attestano l'importanza dell'acqua nelle *triclinia* antiche, in particolare a Sperlonga e nella villa Adriana di Tivoli. Cfr. E. SALZA PRINA RICOTTI, *The importance of Water in Roman Garden Triclinia*, in *Ancient roman villa gardens*, *Dumbarton Oaks Colloquium on the history of landscape architecture*, a cura di E.B. Macdougall, Washington D.C., *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, 1987, pp. 137-184; oltre che P. GRIMAL, *Les jardins romains*, Paris, PUF, 1944 (1984³), pp. 295-296.

²⁰ Per una precisa identificazione delle vedute del *Salone*, cfr. RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli*, cit., pp. 71-76, con bibliografia e figure.

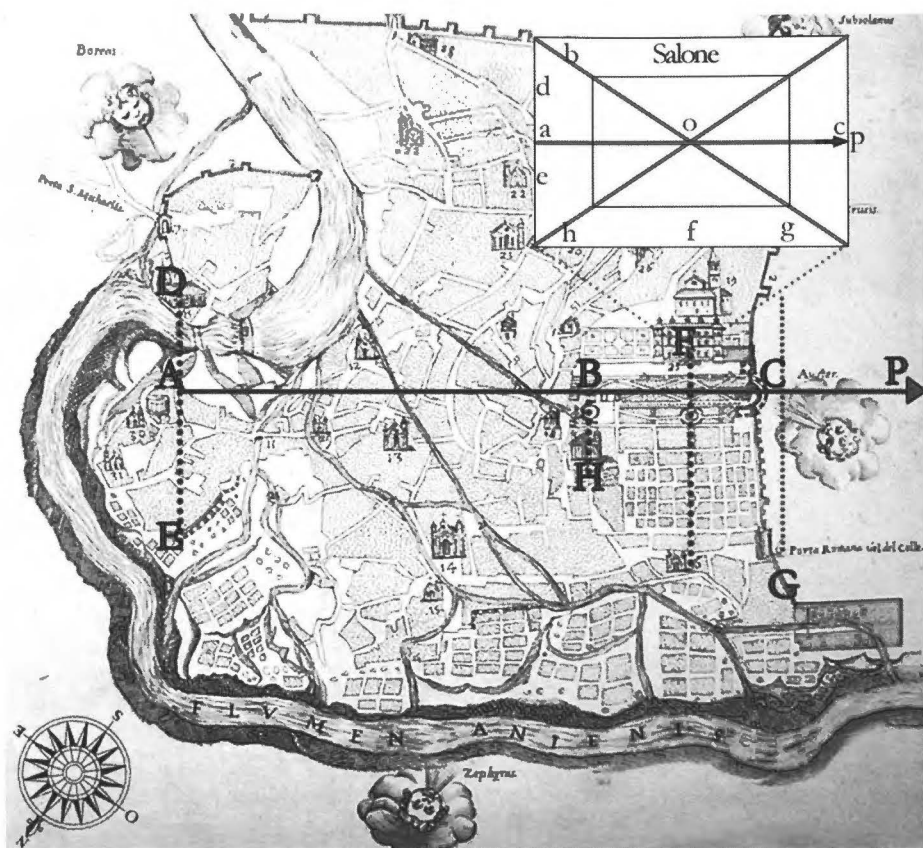


Fig. 8. Localizzazione e orientamento delle vedute nel Salone in relazione al giardino e alla città di Tivoli (elaborazione dell'Autore sulla base della pianta di Tivoli di Daniel Stopendael, XVII sec.).

Salone

- a. Fontanina con il tempio della Sibilla
- b. Fontana di Tivoli
- c. Fontana di Roma
- d. Villa di Manlio Vopisco
- e. Villa di Orazio (secondo P. Ligorio)
- f. Porta che conduce alla loggia e al giardino
- g. Villa di Augusto (secondo P. Ligorio)
- h. Fontana dell'Organo
- p. Panorama verso Roma

Città e giardini

- A. Tempio della Sibilla
- B. Fontana di Tivoli
- C. Fontana di Roma
- D. Villa di Manlio Vopisco
- E. Criptoportico
- F. Loggia ed entrata della villa
- G. Tempio di Ercole Vincitore (Villa di Augusto)
- H. Fontana dell'Organo
- P. Panorama verso Roma



Fig. 9. Veduta della villa di Manlio Vopisco (Tivoli, villa d'Este: salone, parete nord-est). Elaborazione grafica F. Guidoboni.

formazioni fornite dal poema con i resti archeologici della villa antica ancora visibili a Tivoli.

Come ha sottolineato Antonella Ranaldi, Pirro Ligorio aveva basato il suo *Libro delle antiche ville tiburtine* su criteri topografici precisi, iniziando le sue ricerche archeologiche nella zona più centrale della città, vicino all'acropoli, spostandosi via via verso sud fino a villa Adriana.²¹ La sua opera partiva dall'identificazione di due templi dell'acropoli, tra cui quello della Sibilla, con una prima villa antica, la villa Gelliana. Dopo essersi concentrato sulla descrizione dei resti della villa di Manlio Vopisco, si spostava in seguito nella villa di Orazio che identificava, in modo erroneo, con le rovine ancora oggi visibili di un doppio criptoportico situato su uno sperone roccioso a nord della città, vicino a piazza dell'Olmo, l'attuale piazza Tani. Ora, nel *Salone*, questo cripto-

²¹ A. RANALDI, *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Roma, Quasar, 2001, pp. 132-133.

toportico è riconoscibile per l'ap-punto nell'affresco situato a sinistra della *Fontanina* (Fig. 10).

Al di là delle evidenti corrispondenze topografiche e architettoniche tra i monumenti raffigurati negli affreschi e le rovine delle ville antiche, un'altra osservazione consente di verificare la correttezza di queste identificazioni: il criptoportico è orientato a nord rispetto a villa d'Este e l'affresco che lo riproduce è situato nell'angolo settentrionale del *Salone*. La stessa osservazione si applica alla villa di Manlio Vopisco e alla sua collocazione sulle pareti del *Salone*. La parete della *Fontanina* (parete nord-est) riproduce dunque con precisione quasi cartografica le mitiche rive dell'antico Aniene a nord-est della villa, con il tempio della Sibilla, la villa di Manlio Vopisco e la villa di Orazio, monumenti sui quali Ligorio aveva allenato il suo talento d'archeologo (Fig. 8).

La rappresentazione delle ville antiche di Tivoli nel *Salone* non deve dunque sorprendere. Per Pirro Ligorio tutte le ville antiche erano infatti legate al fiume Aniene: nel manoscritto conservato nella biblioteca di Napoli, il capitolo relativo alle ville dell'antica Tibur è significativamente intitolato *Dell'Aniene fiume*.²² Ispirandosi a una simile serie di ville dell'antico *Tusculum* che aveva analogamente esaminato, egli considerò quelle di *Tibur* come una catena di ville, tutte disposte al di fuori delle antiche mura della città, rivolte verso il panorama della pianura tiberina e a strapiombo sull'imboccatura del fiume:

Tutte le sudette Ville, quella di Flavio Manlio Vopisco, quella di Gellio, quella di Horatio, et quella di Augusto, erano accosto alla città, et occupavano fora via tanto spatium che cingevano più della metà di Tibure; et havevano molti fianchi, et molte vedute accompagnate alla varietà della tortuosa valle Anioniana. Et à guisa di occhi nel-



Fig. 10. Veduta della presunta villa di Orazio (Tivoli, villa d'Este: salone, parete nord-est).

²² C. LAMB, *Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst*, München, Prestel, 1966, p. 87.

l'humana faccia si muovevano colle corrispondenze tutte le loro parti, per tutte le vedute si rappresentavano i suoi mezzi a destra e a sinistra.²³

Il modello di villa d'Este corrisponde perfettamente a quello delle ville dell'antica Tibur studiate da Pirro Ligorio: provvista anch'essa di magnifici giardini, è costruita su ampie fondamenta, rivolta verso la valle e il paesaggio e addossata alla città all'altezza delle vecchie mura. La rappresentazione delle ville di Tibur nel *Salone* conferma inoltre la correlazione già proposta da alcuni storici – Antonella Ranaldi, Marcello Fagiolo e David Dernie – tra la progettazione di villa d'Este e le ricerche archeologiche nel territorio effettuate da Pirro Ligorio nel 1550. Nel *Salone* come nella realtà, essa si trova al centro delle ville dell'antica Tibur, una posizione che si può senza dubbio qualificare «teatrale». Il *Salone* illustrava l'importanza di Tivoli come luogo di villeggiatura delle grandi figure dell'Antichità e conferiva al programma di villa d'Este un vero e proprio atto di rifondazione: «*Tibur Restituita*». Così, i giardini eguagliavano o superavano l'arte degli Antichi. Nicolas Audebert scrive: «Si l'antiquité a laissé quelque nom a Tyuoly, dont les ruines nous seruent encores pour remarques des principales choses qui y estoient: cela est peu à comparaison de ce qui s'y veoit au Jourdhuy de moderne, surpassant en son genre tout ce que les anciens ont Jamais eu d'excellent pour choses semblables»; e Fulvio Testi poco più tardi nel 1620: «le superbie dei sopradetti giardini [i giardini antichi di Tibur] arrossirebbono paragonate a questo dell'illustrissimo signor Cardinale d'Este».²⁴ È significativo come gli artisti abbiano riprodotto rigorosamente questa gerarchia nel *Salone*: da un lato, l'immagine splendida ed ostentata delle ville del cardinale, dall'altra, le discrete vedute delle antiche dimore, rovine di un'altra epoca, ormai sfocate in un semplice 'paesaggio all'antica'.

Infine, la villa di Augusto, l'ultima del complesso delle antiche ville di Tibur a essere citata nel testo di Ligorio, era molto probabilmente raffigurata nell'affresco, oggi molto danneggiato, situato nell'angolo ovest della sala sulla parete vicino al giardino (Fig. 11). Tale orientamento corrisponderebbe perfettamente alla situazione geografica reale, dal momento che il monumento identificato da Ligorio come la villa di Augusto – in realtà il santuario d'Ercole

²³ P. LIGORIO, *Libro dell'antica città di Tivoli e di alcune famose ville*, a cura di A. Ten, Roma, De Luca, 2005, p. 47 (vol. XX, Codice Ja. II. 7 / Libro XXII, Archivio di Stato di Torino, c. 28); cfr. RANALDI, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 198-199.

²⁴ LIGHTBOWN, *Nicolas Audebert*, cit., p. 169 (1576 o 1577) e F. TESTI, *Lettere*, a cura di M.L. Doglio, I, Roma-Bari, Laterza, 1967, p. 22 (quest'ultimo cit. in C. LAZZARO, *The Italian Renaissance Garden*, New Haven-London, Yale University Press, 1990, p. 316, n. 10).

vincitore – è situato ad ovest della residenza.²⁵ Un attento esame dei resti dell'affresco sembra confermare questa ipotesi. Da sinistra verso destra si può chiaramente identificare un grande porticato e, sullo sfondo, un doppio porticato che sembra prolungarne la struttura. Spostandosi sulla destra è visibile il pendio di una collina su cui si notano alcune forme assimilabili a dei ruderi, tra le quali si distinguono chiaramente numerosi archi. La configurazione di questo insieme, seppur frammentaria, è decisamente conforme alle differenti ricostruzioni dei monumenti e alle fotografie del sito.²⁶ Il portico a frontone, al primo piano, corrisponderebbe all'estremità dell'ala nord del portico così come appare non solo nelle ricostruzioni degli archeologi moderni, ma anche in quelle fornite da Antonio da Sangallo il Giovane in un disegno conservato agli Uffizi (1067 A) e da Pirro Ligorio nel suo trattato.²⁷

L'identificazione dei paesaggi del *Salone* offre un nuovo punto di vista sulla genesi di villa d'Este e del suo programma iconografico e conferma ulteriormente il ruolo fondamentale di Pirro Ligorio nella sua concezione. Questo rivela anche la funzione prettamente commemorativa ed encomiastica del ciclo: il cardinale, non contento di proclamare villa d'Este erede delle celebri ville dell'antica *Tibur*, peraltro superandola in bellezza e magnificenza, fece anche rappresentare negli affreschi altre sue prestigiose residenze.



Fig. II. Veduta della presunta villa di Augusto (Tivoli, villa d'Este: salone, parete nord-ovest). Elaborazione grafica F. Guidoboni.

²⁵ Sulla villa d'Augusto che Ligorio confonde con il santuario d'Ercole vincitore, cfr. RANALDI, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 143-153.

²⁶ Cfr. RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli*, cit., p. 76.

²⁷ Cfr. LIGORIO, *Libro dell'antica città di Tivoli*, cit., pp. 29-36 (cc. 18v-19r). Le note che accompagnano il disegno spiegano il sistema di circolazione all'interno della villa e i rapporti tra i diversi piani. Il complesso si estendeva verso nord e raggiungeva, secondo l'ipotesi di Ligorio, la villa d'Orazio. Cfr. RANALDI, *Pirro Ligorio*, cit., pp. 144-145.

LA VILLA DI MONTECAVALLO A ROMA: DATAZIONE E NUOVE IPOTESI



Fig. 12. Veduta della villa di Montecavallo a Roma intorno al 1560-1561 (Tivoli, villa d'Este: salone, parete sud-est).

Uno degli affreschi più importanti del *Salone* è la veduta dei giardini e della villa di Montecavallo, proprietà del cardinale sul monte Quirinale, considerata dai suoi contemporanei – Hondius, Boissard o ancora Vasari – una delle meraviglie di Roma (Fig. 12).²⁸ La scelta di questa residenza sul Monte Cavallo, divenuto all'epoca il luogo di villeggiatura privilegiato della corte papale, fu certamente altrettanto simbolica quanto la decisione di riprodurre la famosa *Rometta* a villa d'Este. Il cardinale, deluso di non essere stato eletto papa durante il conclave del 1549-1550, rinunciò alla splendida villa Madama sul Monte Mario, concessagli dalla regina di Francia Caterina de' Medici, per riprendere e trasformare la residenza del cardinale Carafa, dove

già Paolo III si era frequentemente rifugiato. Alla morte del cardinale Ippolito, la villa passò nelle mani della Camera Apostolica e divenne, ironia della sorte, proprio la dimora privilegiata dei papi a Roma.²⁹

L'affresco del *Salone* costituisce così una delle poche testimonianze visive della villa prima della costruzione dell'attuale palazzo del Quirinale, voluto da Gregorio XIII, e dello stravolgimento di una gran parte dei preesistenti giardini. Vincenzo Pacifici, che aveva tentato una ricostruzione della villa a partire dai libri contabili del cardinale prima del rinvenimento degli affreschi del *Salone*

²⁸ Cfr. R. LANCIANI, *Storia degli Scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Firenze, Loescher, 1902-1916, III, p. 187; J.J. BOISSARD, *Romanae urbis topographia*, Frankfurt, T. De Bry, 1597-1602, I, p. 94; G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di P. Della Pergola – L. Grassi – G. Previtali, Milano, Club del libro, 1964, VI, pp. 330-338.

²⁹ PACIFICI, *Ippolito II d'Este*, cit., p. 147.

nel 1929, riscontrò nella rappresentazione affrescata del complesso tutti quegli elementi che l'avevano reso così famoso: la torre decorata dal «Maestro Bramante», la loggia ornata dai paesaggi di Girolamo Muziano e «gl'acconcimi di legname veramente regii» di Girolamo da Carpi, descritti dal Vasari.³⁰ La raffigurazione della villa e dei giardini contenuta nella mappa di Roma realizzata da Dupérac-Lafréry nel 1577 costituisce un termine di paragone che conferma l'esattezza della rappresentazione di Muziano. Malgrado leggeri cambiamenti nella pianta, sono facilmente identificabili l'edificio centrale con la sua torre, il cortile del grande cipresso davanti alla costruzione principale, i pergolati, i chioschi di verzura, inoltre i due livelli del giardino: a sinistra dell'affresco, il giardino superiore che domina la valle e, più in basso a destra, il giardino inferiore, separati da un lungo viale circondato da un muro le cui porte permettono la comunicazione tra i due livelli.³¹ Ma il documento più antico che riguarda i giardini di Montecavallo è un disegno conservato al Metropolitan Museum di New York (Fig. 13). È stato datato 1565, epoca in cui i lavori di pianificazione del giardino furono rilanciati in seguito al rinnovo del contratto d'affitto della proprietà (1550-1565), accordato a Ippolito per altri quindici anni.³² Diversi autori hanno considerato l'affresco di villa d'Este contemporaneo a questo disegno, senza tuttavia argomentare questa datazione.³³ Eppure le due rappresentazioni sono sensibilmente diverse. La veduta di Tivoli non mostra che la parte nord della proprietà. Il sistema di viali a tridente in direzione sud con al centro la *Fontana del Bosco* (ca. 1560/1561-1565), decorata dallo stesso Girolamo Muziano, non compariva nell'affresco.³⁴ Se quest'area molto importante del giardino fosse realmente esistita o se fosse stata completata all'epoca in cui se ne dipingeva la veduta, la sua mancata rappresentazione sarebbe un fatto illogico e incomprendibile. Sembrerebbe ancora più curioso che nella grande veduta raffiguran-

³⁰ *Ivi*, pp. 147-159; VASARI, *Le Vite*, cit., p. 336.

³¹ Cfr. P.A. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1962, CXXVII/7, Tav. 254, 1577 (*Roma di Stefano Dupérac, edita da Antonio Lafréry: zona delle Terme di Diocleziano e dei Colli Quirinale e Viminale*).

³² Cfr. M. FAGIOLO, *I giardini papali del Vaticano e del Quirinale*, in *Giardini Regali*, cit., pp. 69-80: 79, n. 2.

³³ J. WASSERMAN, *The Quirinal Palace in Rome* (Fig. 1), «The Art Bulletin», XLV, 1963, pp. 205-244; C.L. FROMMEL, *Il Palazzo del Quirinale tra il XV e il XVII sec.*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», XXXIV-XXXIX, 1999-2002, pp. 275-284. Wasserman non data la veduta della villa a Tivoli in funzione del suo contenuto, ma della presunta data di esecuzione degli affreschi (1568) proposta da COFFIN, *The Villa d'Este*, cit. Ora, Schwager e Lamb hanno dimostrato che la rappresentazione della villa d'Este nel *Salone* di Tivoli datava in realtà dagli anni 1565-1566: cfr. K. SCHWAGER, recensione di COFFIN, *The Villa d'Este*, cit., «Kunstchronik», XV, 1962, pp. 6-20: 9-10; e LAMB, *Die Villa d'Este*, cit., p. 81.

³⁴ Cfr. WASSERMAN, *The Quirinal Palace*, cit., p. 212, n. 57; per i documenti e per la datazione dei differenti elementi del giardino FAGIOLO, *I giardini papali*, cit., p. 80, n. 6.

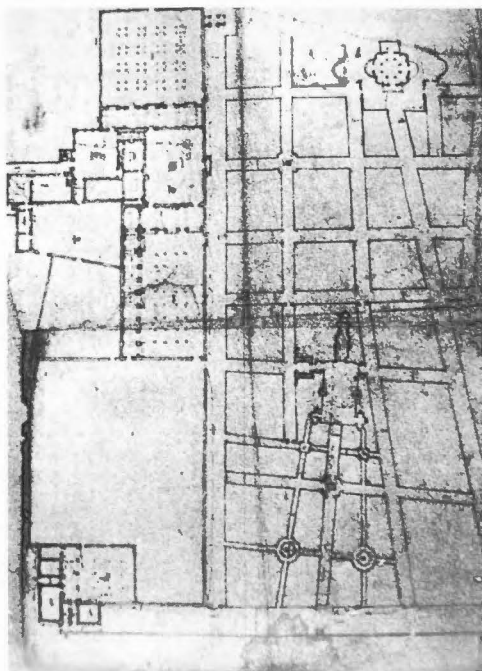


Fig. 13. Il giardino di Montecavallo a Roma, 1565 circa (New York, Metropolitan Museum, taccuino di Janos Scholtz).

te villa d'Este nel *Salone* siano raffigurati degli elementi progettati ma non ancora realizzati, e che invece nel panorama della villa romana degli elementi già esistenti non siano stati rappresentati.³⁵ La disposizione del giardino come appare nell'affresco ci esorta a proporre una datazione precedente al 1565, ovvero anteriore all'ultimazione della *Fontana del Bosco* e del nuovo tracciato dei viali dei giardini convergenti verso sud nella fontana chiamata 'il tridente', ipotesi che farebbe dell'affresco del *Salone* la più antica rappresentazione dei giardini estensi a Roma. Il 1561 sarebbe la datazione più plausibile poiché il *Padiglione*, ben visibile nell'affresco, fu terminato proprio a quella data.³⁶ Questa ipotesi permetterebbe di spiegare ugualmente le importanti differenze nella ri-

partizione dei viali del lato orientale del giardino che si possono osservare tra il disegno e l'affresco.³⁷ I documenti riguardanti la sistemazione della vigna del

³⁵ Nicolas Audebert nota, in occasione della sua visita, che la veduta di Muziano nel *Salone* non raffigura la villa così com'era ma così come sarebbe apparsa se fosse stata terminata: «Contre la galerie est une grande Sale ornee de belles peintures, & entre aultres a un bout d'icelle est le pourtraict et desseing du Palais, Jardin, et Fontaines de Tyvoly, non comme il est, mais comme il seroit estant achevé». Cfr. LIGHTBOWN, *Nicolas Audebert*, cit., p. 171. È anche l'opinione di Antonio Del Re nella sua descrizione della villa nel 1611: cfr. I. BELLI BARSALI - M.G. BRANCHETTI, *Ville della campagna romana, Lazio II*, Milano, SISAR, 1975, p. 122.

³⁶ I documenti datati giugno 1561 concernono il *Padiglione* rappresentato nell'affresco a nord-est del giardino, che riguarda i lavori sul pavimento. Per i documenti, cfr. WASSERMAN, *The Quirinal Palace*, cit., p. 207, n. 19. Il *Padiglione*, di forma ottagonale, ricoperto da una cupola e sormontato dall'aquila degli Este è riconoscibile nell'affresco. Altre rappresentazioni si trovano nello *Speculum romanae magnificentiae* di Antoine Lafréry. Per una descrizione dettagliata del *Padiglione*, cfr. D.R. COFFIN, *Gardens and Gardening in Papal Rome*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 188, fig. 159.

³⁷ La zona è più ridotta nella veduta di Tivoli. A est, l'ingresso che porta al padiglione è rettilineo e costituisce il limite orientale del giardino. Nel disegno di New York, il grande viale che dalla zona sud-est porta al padiglione segna il tracciato del giardino in diagonale e le aiuole si estendono

Boccaccio – offerta al cardinale da Pio IV per allargare l'estensione del suo giardino – la quale non appare nel disegno dell'affresco, risalgono alla metà di marzo 1560.³⁸ Si può inoltre distinguere nell'affresco un obelisco eretto all'incrocio di due viali nella parte sud del giardino che non viene documentato sulla pianta di New York. Intorno al 1565-1566 Muziano avrebbe dunque ritratto nel *Salone* la villa romana e i suoi giardini come apparivano qualche anno prima, verso il 1560-1561, ovvero nello stato appena precedente alle trasformazioni del giardino che compaiono nel disegno di New York.

A questo punto della riflessione, possiamo immaginare che Girolamo Muziano, che dal 1560 dipingeva «molti paesi bellissimi con mirabili inventioni» nei saloni romani del cardinale, in particolare nella loggia aperta sui giardini, avesse semplicemente riprodotto nel *Salone* di Tivoli una rappresentazione già dipinta a Montecavallo qualche anno prima. In effetti, secondo i documenti pubblicati da Ugo Da Como e Vincenzo Pacifici, la loggia della villa di Montecavallo fu decorata con affreschi di paesaggi da Muziano e dai suoi assistenti tra l'aprile del 1560 e il maggio del 1561, ovvero proprio nel periodo al quale risalirebbe la veduta del *Salone*.³⁹ Borghini, Ridolfi, Van Mander e Baglione rievocano tutti i dipinti realizzati da Muziano nella villa di Montecavallo e sottolineano in particolare l'importanza dei paesaggi: «andò Girolamo a stare in casa del cardinal d'Este per suo pittore e fecegli diversi paesi grandi nel giardino di Monte Cavallo [...] e da poi li mando a dipingere alcune stanze nel palagio fabbricato in Tivoli». ⁴⁰ Una descrizione anonima dei dipinti di Muziano per la villa romana del cardinale enuncia in particolare i «molti bellissimi paesi, che in questo è homo raro, con mirabili inventioni, ma in quello di Monte Cavallo principalmente con disegni, ritratti, modelli». ⁴¹ Ora, i termini

più a est del padiglione che nella veduta di Tivoli, inglobando l'insieme della struttura nel loro disegno. Il tracciato dei viali è quindi totalmente differente e corrisponde in modo evidente a due piani ben distinti del giardino. Il viale che conduce all'entrata del giardino sulla nuova via Pia realizzata ugualmente nel 1561 non appare neanche nell'affresco, dato che porterebbe ad accreditare una datazione della veduta intorno al 1560-1561.

³⁸ ASMò, *Amministrazione dei Principi*, b. 957, c. 46v: [17 marzo 1560] «a Rainaldo da Maiolo d'Urbino scudi sette et baiocche cinquanta per conto del cotino fatto per vangare la vigna che fu del Boccaccio». *Ivi*, b. 969, c. 51v [1 novembre 1560] «scuti uno d'oro et soldi diece datti a [Provosto Trotti] per pagare la espeditione della bola della vigna del Boccaccio». Per le piante, cfr. *Amministrazione dei Principi*, b. 957, c. 70r: [5 ottobre 1560] «a Orlando per comprar indivia da piantare nel giardino de la vigna che era del Boccaccio et cavoli scudi sei et baiocchi 50». Cfr. HOLLINGSWORTH, *A Cardinal in Rome*, cit., p. 85, n. 54, p. 92, n. 84, p. 94.

³⁹ U. DA COMO, *Girolamo Muziano, 1528-1592: note e documenti*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arte Grafiche, 1930, pp. 173-175; e PACIFICI, *Ippolito II d'Este*, cit., pp. 389-391.

⁴⁰ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 49.

⁴¹ Questa descrizione anonima mette a confronto l'eccezionale qualità dei paesaggi dipinti a Ti-

'disegni', 'ritratti' e 'modelli' servivano spesso nel vocabolario dell'epoca a designare delle vedute topografiche.⁴² Bisogna dunque concludere che la loggia della villa di Montecavallo fosse con grande probabilità decorata da paesaggi topografici simili a quelli del *Salone* di villa d'Este. A Roma, Muziano era certamente venuto a conoscenza dei celebri affreschi di Baldassare Peruzzi della *Sala delle Prospettive* della Farnesina, con le loro vedute topografiche della città e della campagna di Roma, e aveva potuto ispirarsene adattandosi alle nuove esigenze di rappresentazione del cardinale, ereditate da Ferrara.

UN'INEDITA RAPPRESENTAZIONE DELLA VILLA DI BELRIGUARDO

Nel *Salone* di Tivoli, di fronte alla rappresentazione della villa di Montecavallo, una veduta topografica non identificata e assai danneggiata raffigura un altro monumento (Figg. 14-15). Si tratta senza dubbio della rappresentazione di un'altra delle celebri proprietà del cardinale di Ferrara. Visivamente, essa rimanda all'immagine di uguale dimensione della villa romana del cardinale rappresentata sulla parete opposta, e alla grande veduta della villa di Tivoli, così da formare, nello spazio del *Salone*, una sorta di trittico architettonico che si sovrappone al tema delle antiche ville di Tibur.

Vincenzo Pacifici è il solo storico ad essersi interessato a questo affresco in un articolo del 1929. Egli suppose, senza peraltro approfondire la problematica, che si sarebbe potuto trattare di Belfiore o di Brescello, possedimenti nel Ferrarese e nel Reggiano in cui il cardinale aveva passato la sua infanzia.⁴³

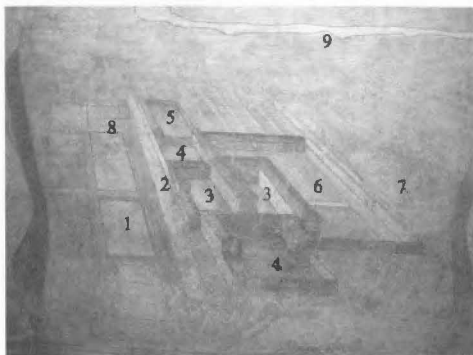
Possiamo ormai affermare che si tratta di una rappresentazione della celebre delizia di Belriguardo edificata tra il 1435 e il 1436 dal marchese Nicolò III d'Este e dal figlio Leonello.⁴⁴ Confrontandola con le poche fonti visive dispo-

voli e a Montecavallo: «Dipinto a fresco in tutte e due i giardini molti bellissimi paesi, che in questo è homo raro, con mirabile inventioni, ma in quello di Monte Cavallo principalmente con disegni, ritratti, modelli [...] et altri tre disegni di lapis delle istorie di Hipolito». Cfr. U. PROCACCI, *Una «vita» inedita del Muziano*, «Arte veneta», VIII, 1954, pp. 242-264: 251 e 257, n. 2.

⁴² Cfr. per esempio G. BALLINO, *De' disegni delle più illustri città e fortezze del mondo. Parte I la quale ne contiene cinquanta*, Venezia, Zaltieri, 1569, nel quale i termini di *ritratti* e *disegni* sono usati per designare vedute prospettiche. Il termine *modello* era usato nel Rinascimento per designare modelli tridimensionali di monumenti o di città.

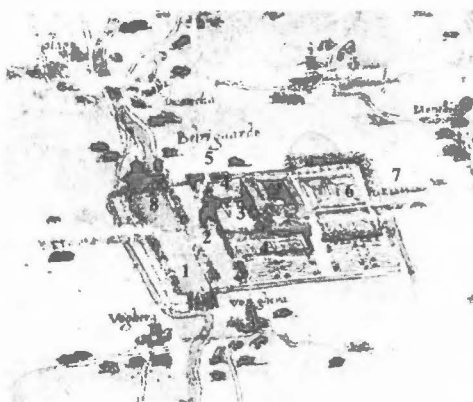
⁴³ V. PACIFICI, *L'antico Quirinale in un affresco rinvenuto a villa d'Este*, «Atti e Memorie» della società Tiburtina di Storia e Arte, IX-X, 1929-1930, pp. 385-387. Oltre alla celebre residenza di Belfiore, il cardinale possedeva il palazzo di San Francesco, restaurò i palazzi Costabili e del Paradiso e progettò il giardino di San Francesco a Siena. Sui possedimenti di Ippolito, cfr. PACIFICI, *Ippolito II d'Este*, cit., pp. 134-140.

⁴⁴ L'identificazione della delizia di Belriguardo è stata resa possibile grazie alla cortesia e alla competenza di Francesco Guidoboni e Francesco Ceccarelli, che ringrazio.



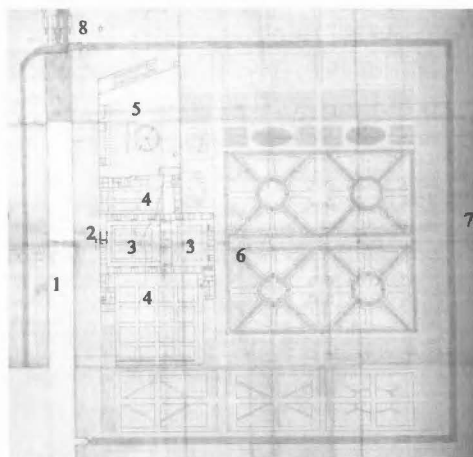
Presunta delizia di Belriguardo,
affresco, ca. 1565-1568
Tivoli, villa d'Este.

1. Peschiera
2. Avancorpo con torre di ingresso
3. Corti divise da un corpo più alto
4. Basse corti
5. Corte di servizio
6. Giardini
7. Viale trasversale
8. Chiusa
9. Po di Primario



Marcantonio Pasi, *Corografia
dei Ducati Estensi*, particolare
con la delizia di Belriguardo,
1571 (Modena, Archivio di Stato
Grandi Mappe,
serie territori, n. 14).

1. Peschiera
2. Avancorpo con torre di ingresso
3. Corti divise da un corpo più alto
5. Manca la corte di servizio
4. Basse corti
6. Giardini
7. Viale trasversale
8. Chiusa



Planimetria di Belriguardo
(Modena, Archivio di Stato,
Mappario Estense, Fabbriche 91/7,
ca. 1580-1600).

1. Peschiera
2. Avancorpo con torre di ingresso
3. Corti divise da un corpo più alto
5. Corte di servizio
4. Basse corti
6. Giardini
7. Viale trasversale
8. Chiusa

Fig. 14. Identificazione dell'edificio raffigurato nell'affresco della parete nord-ovest (Tivoli, villa d'Este: salone) con la delizia di Belriguardo. Elaborazione grafica F. Guidoboni.

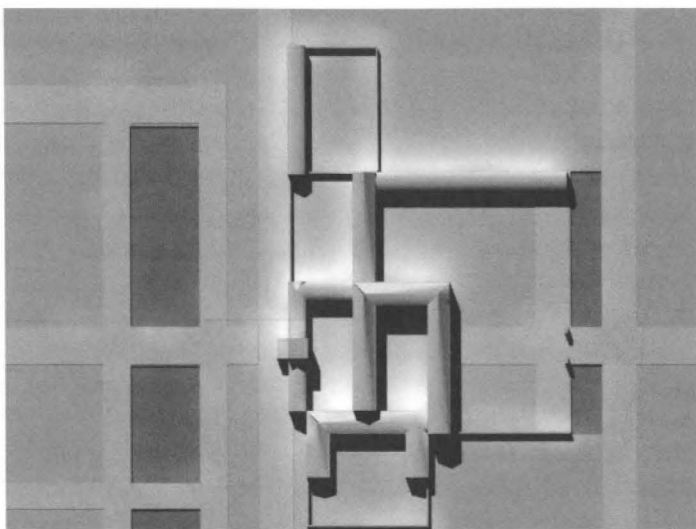


Fig. 15. Identificazione dell'edificio raffigurato nell'affresco della parete nord-ovest (Tivoli, villa d'Este: salone) con la delizia di Belriguardo. Elaborazione grafica F. Guidoboni.

nibili dell'edificio, cioè la *Corografia dello stato estense* di Marcantonio Pasi del 1571 e un disegno dall'Archivio di Stato di Modena, databile all'ultimo ventennio del Cinquecento, si possono chiaramente individuare i diversi elementi che l'hanno resa celebre.⁴⁵ Le peschiere (1) furono realizzate durante il regno di Borso d'Este nel 1462, dopo il dirottamento dell'acqua del Po verso la villa compiuto nel 1453, mentre la chiusa (8) posta sul rinnovato corso d'acqua, indicato come Sandalo e poi come *Condotto di Belriguardo* nelle mappe settecentesche, ne regolava la portata.⁴⁶ Il Po di Primaro, il ramo più meridionale

⁴⁵ Esistono altri rilievi all'Archivio di Modena, ma più tardi e solo parziali (*Mappario Estense*, Fabbriche, 94/145; *ivi*, Città, 34). Sul disegno dell'Archivio di Modena, cfr. M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Anonimo*, Pianta di Belriguardo, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, a cura di G. Beltramini – H. Burns, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 214-215. Per la datazione della corografia del Pasi, cfr. A. CHIAPPINI, *Il territorio ferrarese nella carta inedita dei Ducati estensi di Marco Antonio Pasi*, «Atti e Memorie» della Deputazione ferrarese di storia patria, s. III, XIII, 1973, p. 190. Altri documenti sulla delizia sono stati pubblicati in A. CAVICCHI, *Catalogo delle mappe, piante, disegno e documenti...*, in *Arte e storia a Belriguardo*, Ferrara, Casa editrice Belriguardo, 1997, pp. 54-93.

⁴⁶ Su Belriguardo, rinvio agli studi approfonditi e recenti di M.T. SAMBIN DE NORCEN, *I miti di Belriguardo*, in *Nuovi antichi. Committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, a cura di R. Schofield, Milano, Electa, 2004, pp. 16-65; EAD., «*Ut apud Plinium*»: giardino e paesaggio a Belriguardo nel Quattrocento, in *Delizie in villa. Il giardino rinascimentale e i suoi committenti*, a cura di G. Venturi – F. Ceccarelli, Firenze, Olschki, 2008, pp. 65-89: 67-68 sugli interventi idraulici. In proposito cfr. anche

del Po, è anche individuabile nell'immagine (9). Il complesso della delizia è organizzato attorno a due grandi corti quadrate (3), con una bassa corte sulla sinistra dell'ingresso, con gli annessi agricoli, e, simmetricamente a questa, a destra, un giardino ad agrumi circondato da un muro di cinta (4). L'accesso avveniva tramite una torre (2), che viene collegata nel 1441, per volere di Leonello d'Este, con il corpo di fabbrica centrale. Nel 1484, Ercole I fa aggiungere alla torre d'ingresso un vestibolo sul quale si apriva una grande terrazza. Da lì si può ancora ammirare il lungo asse visuale (7), il cui ruolo fondamentale nell'architettura complessiva è testimoniato dallo stesso nome della delizia (belriguardo): tanto fondamentale da essere segnalato con dicitura autonoma nella ben nota *Corografia dello stato di Ferrara* di Giovan Battista Aleotti (1603) come «vista del palazzo». ⁴⁷ Intorno all'asse si organizzano le diverse corti e finalmente i vastissimi giardini circondati da canali (7) (6). Le due corti (3) erano divise da un corpo di fabbrica più alto rispetto agli altri, il quale ospitava «la sala del zuogo della bala» o «il gioco negro della racchetta», ovvero gioco della pallacorda, già documentato dal 1536, e che si ritrova in altri luoghi di delizia estense, oltre che nelle residenze del cardinale Ippolito a Fontainebleau e a Tivoli. ⁴⁸ Infine è visibile nell'affresco il giardino (6), già descritto insieme al brolo (4) da Sabadino degli Arienti nel 1497, anche se considerabilmente ridotto in scala se paragonato al disegno di Modena o alle tracce dei viali ancora riconoscibili nelle fotografie aeree della zona:

Et vedonsi lo brollo con li posti fructari ad sexto et il grande zardino l'uno e altro chiuso da alte e belle mura con li suoi bianchi merli e de rosso colore penelati, che parono grandissime castella de non poca belezza et con molta gratia che li duona le molte gabiate finestre de ferro avendo le vitriate, che infra il zardino, il broilo et il circuito del palazo se gira intorno, credo, più de un miglio. ⁴⁹

A.F. MARCIANO, *L'età di Biagio Rossetti. Rinascimenti di casa d'Este*, Ferrara, Corbo, 1991, pp. 115-127 (su Belriguardo), p. 118. Vedi anche F. ARTIOLI, *Gli Estensi e la delizia di Belriguardo*, Ferrara, s.n., 1988.

⁴⁷ SAMBIN DE NORCEN, «*Ut apud Plinium*», cit., p. 65.

⁴⁸ ASMO, *Serie generale*, b. 254; MARCIANO, *L'età di Biagio Rossetti*, cit., pp. 116, 198. Sul gioco della pallacorda a Ferrara e in Italia nel Rinascimento, cfr. C. DE BONDT, *Royal Tennis in Renaissance Italy*, Turnhout, Brepols, 2006, in particolare pp. 53-55 (Belriguardo), e il suo saggio in questo volume.

⁴⁹ W.L. GUNDERSHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The "De triumphis religionis" of Sabadino degli Arienti*, Genève, Droz, 1972, p. 66 (cit. in SAMBIN DE NORCEN, «*Ut apud Plinium*», cit., p. 83). Sui giardini di Belriguardo, oltre quest'ultimo saggio, cfr. E. VOLTA, *I giardini storici di Belriguardo: il sito come fonte documentaria*, in *Giardini, contesto, paesaggio: sistemi di giardini e architetture vegetali nel paesaggio*, a cura di L.S. Pelissetti - L. Scazzosi, Firenze, Olschki, 2005, pp. 791-794; O. BACILIERI, *I giardini rinascimentali di Belriguardo*, «*Bollettino della "Ferrariae Decus"*», 16, 1999, pp. 80-83; e P. KEHL, *Die Entwicklung der estensischen Renaissance-Gärten*, in *Architecture, jardin, paysage. L'environnement du château et de la Villa aux XV^e et XVI^e siècles*, Actes du colloque, a cura di J. Guillaume, Paris, Picard, 1999, pp. 75-90: 80-90.

Avendo a disposizione solo la datazione degli affreschi del *Salone*, risalenti al periodo 1565-1568, possiamo ipotizzare che lo stato della delizia ivi raffigurata sia proprio quello relativo agli anni '60 del Cinquecento.

La scelta di rappresentare la delizia di Belriguardo nel Salone di Tivoli è interessante in quanto non si tratta di una delle proprietà ufficiali del cardinale nel Ferrarese. Tuttavia, Ippolito ci risiede spesso, come ricordato anche dal Pacifici, e fa eseguire lavori relativamente ai quali esistono anche documenti nell'Archivio di Stato di Modena.⁵⁰

Eppure, il tratto comune alle tre ville moderne fatte dipingere nel Salone di Tivoli mi pare debba essere ricercato – oltre che nell'analogo uso teatrale dell'acqua, del paesaggio e dei giardini – nel rapporto peculiare che esse avevano con l'antico. Famosa era la villa di Montecavallo a Roma per le sue collezioni d'arte antica, così come lo era la villa di Tivoli per la sua correlazione con la topografia e i miti dell'antica *Tibur*. È merito di Maria Teresa Sambin de Norcen l'aver dimostrato l'importanza delle presenze antiche di Voghiera per la costruzione e il significato ideologico della delizia di Belriguardo.⁵¹ La studiosa ci ricorda in proposito che «Belriguardo viene a costituire dunque il capostipite della consuetudine rinascimentale di innalzare le ville sul luogo – vero o presunto – di insediamenti antichi, una scelta carica di lampante connotazione ideologica e culturale».⁵² Numerose scelte architettoniche a Belriguardo sembrano derivare da un rinnovato interesse per il *De architectura* di Vitruvio e per le lettere di Plinio il Giovane, riscoperte nel 1419 dall'umanista Guarino da Verona, che una decina d'anni più tardi diventerà il precettore di Leonello d'Este. La scelta di Pirro Ligorio e del suo committente Ippolito di inserire la villa di Tivoli nell'arco di cerchio delle antiche ville tiburtine, ribadita negli affreschi del *Salone*, trova dunque nella tradizione ferrarese delle suggestioni già radicate. L'attenzione verso l'antico si manifesta in dettagli che si ritrovano sia a Belriguardo che a Tivoli, come le grandi peschiere. Il gioco della pallacorda a Belriguardo sembra discendere dallo *sphaeristerium* descritto da Plinio, mentre quello di Tivoli poteva riflettere il ruolo assunto dal gioco nelle ville tiburtine di importanti personaggi della corte imperiale, come Augusto, Mecenate o Virgilio.⁵³ Infine, l'uso, per gli ambienti

⁵⁰ Su Ippolito a Belriguardo, cfr. PACIFICI, *Ippolito II d'Este*, cit., pp. 8, 139, 201-202; cfr. anche ASMò, *Amministrazione finanziaria dei paesi*. Ringrazio Francesco Ceccarelli per questo riferimento.

⁵¹ Sul sito antico di Voghiera, cfr. SAMBIN DE NORCEN, *I miti*, cit., pp. 18-20.

⁵² EAD., «*Ut apud Plinium*», cit., p. 68; cfr. anche il suo saggio in questo volume.

⁵³ *Ivi*, pp. 72-73; sul gioco di palla a Tivoli nell'antichità cfr. ORAZIO, *Satire*, I, 5; R. LANCIANI, *Wanderings in the Roman Campagna*, London, Constable & Co., 1909, pp. 98-100. Sul gioco nell'antichità, cfr. DE BONDT, *Royal tennis*, cit., pp. 11-20.

dipinti, di un'architettura illusionistica che apre su vasti paesaggi, riscontrabile sia nel *Salone* di Tivoli che nella *Sala delle Vigne* a Belriguardo (1536-1537), rinvia a modelli fondati su uno studio attento delle fonti antiche.⁵⁴

GLI ESTE E LA TRADIZIONE DELLE RAPPRESENTAZIONI TOPOGRAFICHE

L'idea di rappresentare le *delizie* del cardinale nei suoi saloni di Roma e di Tivoli deriva da una tradizione tipicamente ferrarese di affermazione del potere attraverso l'architettura. Se, come ha suggerito Patrizia Tosini, l'influenza di Girolamo Muziano e della pittura paesaggistica veneziana riveste un ruolo importante a villa d'Este e nella decorazione del *Salone*, non bisogna tuttavia sottovalutare l'importanza delle influenze ferraresi nel concepimento dell'insieme. Il gusto per la rappresentazione topografica e l'amore per i giardini aveva a Tivoli, senza dubbio alcuno, un sapore essenzialmente ferrarese.⁵⁵

È risaputo che l'abilità di Girolamo da Carpi nella rappresentazione delle «*prospettive e vedute di bei paesi*» sia stata messa a disposizione nel «prospetto del famoso Castel Tedaldo, del Palagio di Belfiore, di Belvedere ed altri deliziosi luoghi che adornavano questa città al tempo degli Estensi», ovvero nelle vedute topografiche che ornavano il primo chiostro dei Padri Osservanti Carmelitani di San Paolo a Ferrara.⁵⁶ È dunque possibile che sia stato Girolamo da Carpi, attivo a Roma tra il 1549 e il 1553 e al servizio del cardinale nel cantiere della villa di Montecavallo, a fornire al cardinale il disegno della residenza di Ferrara che aveva già dipinto per i Carmelitani di San Paolo.⁵⁷

⁵⁴ Cfr. RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli*, cit., pp. 66-68; G. DAUNER, *Girolamo da Carpi e le belle donne di Belriguardo*, «Pittura antica», I, 2005, 4, pp. 17-37; J. BENTINI, *La Sala delle Vigne nella "delizia" di Belriguardo*, in *Arte e storia a Belriguardo*, Ferrara, Casa editrice Belriguardo, 1997, pp. 19-35; EAD., *La "Sala delle Vigne" nella "Delizia" del Belriguardo*, «Atti e memorie» dell'Accademia Clementina, XXXV-XXXVI, 1995-1996 [1996], pp. 9-37.

⁵⁵ Su Muziano a villa d'Este, cfr. P. TOSINI, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli*, «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», s. III, XXII, 1999 [2001], pp. 189-231. Sulle influenze ferraresi nella concezione topografica del *Salone* della villa d'Este, cfr. anche le nostre osservazioni in RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli*, cit., pp. 81-84. Sull'influenza delle concezioni ferraresi sul giardino della villa d'Este, cfr. KEHL, *Die Entwicklung der estensischen Renaissance-Gärten*, cit.

⁵⁶ G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, Taddei, 1844-1846, I, p. 394: «erano frammezzate queste pitture da varie mezze figure in medaglioni, ed in statue molto ben dipinte. Le quali cose tutte, dopo aver sofferte per moltissimi anni le ingiurie de' tempi, pure come fresche apparirebbero, se non fosse giunta addosso alle medesime la non curanza degli uomini, i quali per comodo di quei religiosi, tutte le copersero di calce e di bianco l'anno 1699». Ringrazio Andrea Marchesi per questo riferimento; VASARI, *Le Vite*, cit., p. 335.

⁵⁷ Anche Vasari sottolinea l'abilità di Girolamo a fare disegni di fabbriche: «E perché si diletto

Allo stesso modo, nel 1545 Battista Dossi era impegnato a realizzare, per la manifattura degli Este, alcuni cartoni per una serie di arazzi dedicati ai mesi e alle stagioni. Ad ogni stagione veniva associata la veduta di una delle *delizie* del duca: il Castello Vecchio corrispondeva alla primavera, Belriguardo all'estate, Copparo all'inverno, mentre l'autunno era collegato ad una scena di caccia.⁵⁸ Una serie analoga di arazzi raffiguranti questa volta le *Città dello stato estense*, *Storie di Ercole*, *Grottesche* e *Paesaggi*, fu eseguita per Ercole II da Giovanni Karcher, attivo nelle Sale di Mosè di villa d'Este tra il 1557 e il 1561.⁵⁹ Infine, dobbiamo a Felton Gibbons l'aver riconosciuto nel celebre arazzo della serie delle *Metamorfosi* conservata al Louvre, realizzata su cartoni di Battista Dossi e Camillo Filippi dallo stesso Karcher, una particolare veduta composita che rappresenta nella stessa immagine la *delizia* del Belvedere, costruita da Alfonso I su un'isola del Po a sud-ovest di Ferrara, e la celebre *Montagna di San Giorgio* situata a sud-est della città.⁶⁰ Il paesaggio, come nel *Salone* di villa d'Este, è contornato da un'architettura illusionistica con colonne e cornici. Questo tipo di composizione, che asseconda la corrispondenza interno/esterno, villa/palazzo, giardino/paesaggio, fu adottato per numerosi arazzi destinati a decorare le residenze dei duchi di Ferrara. Lo si ritrova ugualmente negli affreschi della *Sala delle Vigne* a Belriguardo, così come in quelli della *Sala delle Cariatidi* nella villa Imperiale di Pesaro e in altre ville del Veneto.⁶¹ Questa disposizione fu ugualmente adottata per le decorazioni dipinte e ormai perdute delle residenze ducali, come è stato suggerito da Nello Fortini Grazzini a proposito di un arazzo della serie delle *Pergoline* conservato al Museo delle arti decorative di Parigi.⁶²

Girolamo e diede anco opera all'architettura, oltre molti disegni di fabbriche che fece per servizio di molti privati, servi in questo particolarmente Ippolito cardinale di Ferrara, il quale avendo comperato in Roma a Monte Cavallo il giardino che fu già del cardinale di Napoli, con molte vigne di particolari all'intorno, condusse Girolamo a Roma, acciò lo servisse non solo nelle fabbriche, ma ne gl'acconciami di legname veramente regii del detto giardino» (cfr. VASARI, *Le Vite*, cit., p. 336).

⁵⁸ Cfr. N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi a Ferrara*, Milano, Electa, 1982, pp. 66-68; e A. MARCHESI, *La 'Pazienza' di Ercole. Aspetti della committenza artistica alla corte del quarto duca di Ferrara, 1534-1559*, tesi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2003.

⁵⁹ N. FORTI GRAZZINI, *Gli arazzi di Ferrara nei secoli XV e XVI*, in *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, Catalogo della mostra (Ferrara, Castello estense, 14 marzo - 13 giugno 2004), a cura di J. Bentini, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2004, pp. 197-201: 200. Un esempio inedito di questa serie è stato messo in vendita a Londra, Sotheby's, 25 marzo 1966, n. 13.

⁶⁰ GRAZZINI, *Arazzi a Ferrara*, cit., pp. 66-67; F. GIBBONS, *Ferrarese Tapestries of Metamorphosis*, «The Art Bulletin», XXXXVIII, 1966, pp. 409-411: 410. Come gli affreschi della *Sala delle Vigne* a Belriguardo, gli arazzi sono ispirati alla decorazione pittorica della *Stanza delle Cariatidi* nella villa Imperiale di Pesaro dipinta dai fratelli Dossi nel 1529-1530.

⁶¹ Sulla *Sala delle Vigne* a Belriguardo, cfr. *Arte e storia a Belriguardo*, cit.

⁶² FORTI GRAZZINI, *Gli arazzi di Ferrara*, cit., p. 201.

Parallelamente a questo gusto per le decorazioni ispirate ai giardini, tipico dell'arte topiaria celebrata nei testi di Plinio e di Vitruvio, la decorazione del *Salone* di villa d'Este richiama la grande tradizione delle decorazioni topografiche ferraresi, particolarmente importanti nel contesto delle rivendicazioni dinastiche della famiglia durante la seconda metà del XVI secolo. L'espressione della magnificenza degli Este attraverso l'espedito della rappresentazione dei loro territori e delle *delizie*, monumenti che ne designano simbolicamente il possesso del dominio, si accompagna a una strategia d'esaltazione delle origini aristocratiche della famiglia e all'invenzione di genealogie fantastiche di cui Giraldi, Boiardo e Ariosto furono i più celebri artefici.⁶³

Ricordiamo a questo proposito che l'artificio illusionistico di un paesaggio visto attraverso un finto colonnato era stato utilizzato negli affreschi della *sala in crose* o *gran loggia* del castello estense di Copparo.⁶⁴ Come indica il nome, la sala era stata concepita come una grande loggia aperta sugli ampi paesaggi dipinti da Camillo Filippi e Battista Dossi, e decorata nel fregio da un ciclo di Girolamo da Carpi che ritraeva i sedici più eminenti antenati del duca.⁶⁵ I paesaggi si alternavano a ventiquattro semi-colonne di *pietra cotta* e rappresentavano i possedimenti dinastici che i duchi di Ferrara dominavano simbolicamente, delineando così «l'antichità della famiglia, l'antichità del rango del duca, l'antichità della città di Ferrara [...], e l'antichità del territorio» sul quale continuava a regnare la dinastia.⁶⁶ Il ciclo di Copparo, datato 1540, e i nume-

⁶³ Cfr. M.M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, II, canti 21 e 25; L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, canto 3; T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, canto 17. Su questo soggetto, cfr. in particolare il contributo di G. VENTURI, 'Magnificencia' e cultura alla Corte estense: una genealogia fantastica tra Boiardo e Ariosto, in *Il Castello per la città*, a cura di M. Borella, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2004, pp. 39-47.

⁶⁴ Su questo ciclo, cfr. L. LODI, *Immagini della genealogia estense*, in *L'impresa di Alfonso II. Saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, a cura di J. Bentini - L. Spezzerferro, Bologna, Nuova Alfa, 1987, pp. 151-162: 160-161. Il pittore Camillo Filippi ricevette diversi pagamenti «per conto de le città che se fa nel salotto in crose» e «per aver depinto il salotto de Coparo in crose da la cornice sino a terra del che restano anche da fare il campo dove va depinto Modena». I documenti che riguardano i pagamenti sono pubblicati in A. MEZZETTI, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Milano, Silvana, 1977, pp. 58-59, 94. Lo studio più approfondito sul ciclo di Copparo è ormai MARCHESI, *La 'Pazienza' di Ercole*, cit., cap. V, *Il 'Palazzo Reale' di Copparo*, pp. 243-303.

⁶⁵ «Fra gli altri molti adornamenti pensò di far vagamente dipingere nella gran loggia, ch'è situata nel mezzo, i sedici principi della sua famiglia, traendo la vera effigie da medaglie e da ritratti, posti in libro anticamente cominciato e per ordine continuato in ogni età, dove delineati si vedeano tutti li discendenti di quella casa per industria di Gasparo Sardi, famoso storico ferrarese. L'incombenza del Carpi fu di colorirli a olio tutti e sedici al vivo, sedenti ed positura di dominio. Fece capo egli da Azzo IV, il quale per la sua virtù e grandezza d'animo fu dai ferraresi chiamato in aiuto contro Salinguerrra prendendo il dominio della città di Ferrara; poi per ordine distribuì l'uno dopo l'altro Aldobrandino I, Azzo V, Obizzo II, Azzo VI, Rinaldo II, Obizzo III, Aldobrandino II, Nicolò II detto lo Zoppo, Alberto II, Nicolò III, Leonello, tutti marchesi, e dappoi Borso I, Ercole I, Alfonso I, ed Ercole II duchi di Ferrara» (cfr. BARUFFALDI, *Vite*, cit., I, p. 387).

⁶⁶ V. SANTI, *La precedenza tra gli Estensi e i Medici e la historia de' principi d'Este di G. Battista*

rosi trattati di genealogia pubblicati negli anni 1570-1580, in particolare l'*Historia dei Principi di Este* di Gian Battista Pigna (Ferrara, 1570), i poemi e i commenti di G. Giraldo Cinthyo sull'origine 'ercolea' della famiglia, trovano una palese spiegazione nella disputa che per molti anni divise i Medici dagli Este riguardo allo statuto, l'antichità e la legittimità dei titoli rispettivi e al problema della precedenza dell'una o dell'altra delle due casate.⁶⁷

Allo stesso modo, non si conosce la disposizione precisa che fu adottata per la decorazione della *galeria nova* voluta intorno al 1554-1559 da Ercole II al Castello di Ferrara, ma è certo che i territori ducali più importanti vi furono rappresentati, anticipando, come ha sottolineato Marco Folin, i grandi cicli geografici del palazzo Vecchio a Firenze e del Vaticano. La derivazione francese di questa galleria, evidente al punto da costituire un vero e proprio messaggio politico, ci lascia tuttavia presumere che la rappresentazione dei territori del duca sia ancora una volta direttamente legata alle non celate ambizioni monarchiche della famiglia.⁶⁸

La struttura simbolica del ciclo pittorico del *Salone* della villa d'Este fa dunque riferimento al fondamentale rapporto tra la figura del principe e l'immagine del suo territorio, rapporto ben documentato nei cicli ferraresi a cui il cardinale era avvezzo. Del resto, è significativo il fatto che testimonianze di simili *cicli degli antenati* siano state ritrovate nella delizia di Belfiore che apparteneva al cardinale.⁶⁹ Nel *Salone* di villa d'Este, le vedute delle ville d'Ip-polito formano un'interessante triade che qualifica il cardinale attraverso i suoi grandiosi possedimenti e che fungono da «autoritratto architettonico» del prelado: Ferrara-Roma-Tivoli, tappe della sua vita, luoghi che definirono

Pigna, «Atti» della Deputazione ferrarese di storia patria, IX, 1897, pp. 37-122: 85; e D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio and Decoration of the Late Sixteenth Century at Ferrara*, «The Art Bulletin», XXXVII, 1955, pp. 167-185: 173.

⁶⁷ Nel 1541, quando Carlo V si recò a Lucca per incontrare Paolo III, Carlo ribaltò l'ordine abituale di precedenza permettendo a Ercole II, duca di Ferrara, di cavalcare alla sua destra, relegando il duca Cosimo I de' Medici a una posizione inferiore alla sua sinistra. Nel 1542 fece l'opposto ma provocò allora la collera degli Este. Il ciclo di Copparo fu dipinto in quest'epoca. Il conflitto si rinnova in seguito alla nomina nel 1569, da parte di papa Pio V, di Cosimo I come gran duca di Toscana. Su richiesta degli Este, l'imperatore Massimiliano II fece annullare il titolo nel 1570, ma Pio V e il suo successore Gregorio XIII continuarono a sostenere i Medici. Fu a quest'epoca che il segretario del duca a Ferrara, Giovanni Battista Pigna, pubblicò la sua genealogia della famiglia d'Este, per provare la loro precedenza sui Medici: cfr. D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio: a biography of the sixteenth-century Italian artist and antiquarian*, University Park (Pa), The Pennsylvania State University Press, 2004, p. 129 per un riassunto. Sulla questione della precedenza, cfr. il saggio classico di SANTI, *La precedenza*, cit. La bibliografia più recente è riassunta in VENTURI, *Magnificencia' e cultura alla Corte estense*, cit.

⁶⁸ Sulla «galeria nova» del Castello Estense, cfr. le osservazioni di M. FOLIN, *L'architettura e la città nel Quattrocento*, in *Gli Este a Ferrara*, cit., pp. 62-77: 65-66.

⁶⁹ *Ivi*, p. 65.

il suo stato, il suo rango, le sue passioni, le sue idee. Si tratta di una vera e propria biografia raddoppiata da una genealogia, dal momento che le ville del cardinale sono le eredi delle ville antiche. Rappresentata al centro della sala nella scena del *Banchetto degli Dei*, la figura di Ercole è significativa in questo senso. Potrebbe considerarsi un ritratto del cardinale travestito da Ercole, come confermato da un lato da un attento paragone con i ritratti conosciuti del prelato, dall'altro lato dall'evidente idealizzazione delle effigi degli altri personaggi rappresentati nell'affresco.⁷⁰

Ippolito si sarebbe così fatto raffigurare al centro del suo mondo, fissando un'immagine, ingegnosamente camuffata, del potere per eccellenza.⁷¹ Intorno alla sua figura idealizzata gravitano, disposti in circolo, i luoghi-chiave che hanno marcato il suo regno e fatto di lui uno degli ultimi grandi principi-cardinali del Rinascimento. In altre parole, il *Salone*, situato all'intersezione degli assi geografici e simbolici dei giardini e del territorio, appare come un vero e proprio microcosmo dominato al suo centro dal demiurgo Ercole/Ippolito, eroe che seppe bonificare le terre di Tivoli e domare le sue acque tumultuose.⁷²

⁷⁰ Cfr. MONSSEN, *Nature, Virtue and Sacrifice*, cit., p. 200; e RIBOULLAULT, *Le Salone de la Villa d'Este à Tivoli*, cit., p. 79. Ritratti nascosti analoghi sono particolarmente numerosi nell'ambito ferrarese, come quello celebre del duca Ercole II nel dipinto *Ercole con i pigmei* di Battista Dossi. Cfr. DOSSE, *Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, a cura di A. Bayer, Catalogo della mostra (Ferrara, 1998), Ferrara, Ferrara Arte, 1998, pp. 212-214. Ricordiamo inoltre che nel 1948 Edgar Wind aveva suggerito di identificare i personaggi di Neptuno e Gaia nel *Convinto degli Dei* di Giovanni Bellini con Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia, i genitori di Ippolito ed Ercole II, in occasione del loro matrimonio nel 1502. E. WIND, *Bellini's Feast of the Gods. A study in Venetian Humanism*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1948, pp. 36-44.

⁷¹ Dobbiamo anche ricordare che mezzi busti antichi di imperatori romani erano disposti nelle nicchie sopra le porte sulle pareti corte del Salone (si trattava di Elio Pertinace, Lucio Cornelio Silla, Lucilla [figlia di Marco Aurelio] e Gaio Giulio Cesare): cfr. T. ASHBY, *The Villa d'Este at Tivoli and the Collection of Classical Sculptures*, «Archaeologia», LXI, 1908, pp. 219-256.

⁷² Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna hanno recentemente rievocato l'importanza di Ercole come *idraulico e bonificatore* a Tivoli: «bonificatore di terre incolte e di luoghi paludosi, costruttore di canali, dighe, gallerie e condotti sotterranei, regolatore di fiumi e di corsi d'acqua»; cfr. *Villa d'Este*, a cura di I. Barisi - M. Fagiolo - M.L. Madonna, Roma, De Luca, 2003, pp. 88-89; C. PIERRATTINI, *Aspetti, funzioni, e fortuna dell'Ercole tiburtino*, «Atti e Memorie» della società Tiburtina di Storia e Arte, LIV, 1981, pp. 7-40: 7. La sovrapposizione della figura di Ercole ai paesaggi di Tivoli nel *Salone* richiama questo ruolo di Ercole nei riguardi del territorio, riferendosi analogamente ai lavori idraulici condotti dal cardinale nei giardini della città e della regione. Un'interpretazione simile si può applicare alla sala d'Ercole del palazzo Farnese di Caprarola e ai lavori di bonifica condotti sotto la supervisione del cardinale Alessandro Farnese. La scena di *Ercole che nuota nel lago di Vico* sarebbe un'allusione alla costruzione di un canale di derivazione creato da Vignola per abbassare e controllare il livello delle acque del lago al fine di guadagnare delle terre agricole. Cfr. G. BALDUCCI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Roma, Officina Poligrafica, 1910, p. 144; PARTRIDGE, *The sala d'Ercole*, cit., p. 52, n. 100.