



Roma, villa Madama, loggia del giardino, esedra sud-ovest con decorazioni di Giulio Romano.

Le opere romane di Giulio

Christoph L. Frommel

Gli esordi architettonici

Come il palazzo Te viene considerato l'opera più rappresentativa degli anni mantovani di Giulio, così villa Lante lo è del primo periodo della sua attività romana. Uno dei pochissimi *Gesamtkunstwerke* dell'alto Rinascimento che ci siano pervenuti è stato curato da Giulio fino nell'ultimo dettaglio decorativo. In nessun'altra villa rinascimentale si integrano in comparabile sistematicità una posizione amena, un'architettura ispirata alla bellezza del vivere, affreschi clasicheggianti, scintillanti decorazioni e perfino piccole sculture di stucco. Tanto più stupefacente che tutto ciò sia stato immaginato da un ventiduenne che, poco prima, era attivo solo come collaboratore del grande Raffaello e che villa Lante sia stata una delle sue prime opere autonome, tutt'altro che debitrice a modelli precedenti.

Ma come si spiega questo straordinario fenomeno? Le notizie sull'esordio artistico di Giulio sono, come sappiamo, assai poche. Vasari informa esaurientemente nella *Vita* del 1568 sull'attività di Giulio nella bottega di Raffaello e rileva, dopo aver lodato la sua partecipazione alle Logge, alla stanza dell'Incendio, alla loggia di Amore e Psiche ed al dipinto destinato a Francesco I – quindi a lavori degli anni 1516-18: "Adoperandosi, dunque, in questa maniera Giulio in servizio di Raffaello suo maestro, ed imparando le più difficili cose dell'arte, che da esso Raffaello gli erano con incredibile amorevolezza insegnate, non andò molto che seppe benissimo tirare in prospettiva, misurare gli edifizii, e levar piante: e disegnando alcuna volta Raffaello e schizzando a modo suo l'invenzioni, le faceva poi tirar misurate e grandi a Giulio, per servirsene nelle cose d'architettura; della quale cominciando a dilettersi Giulio, vi attese di maniera, che poi, esercitandola, venne eccellentissimo maestro". Secondo questa testimonianza, Raffaello avrebbe insegnato al suo discepolo preferito anche l'arte del rilievo architettonico e della prospettiva, permettendogli di collaborare allo sviluppo dei suoi schizzi architettonici.

Infatti, Giulio compare per la prima volta nella veste di architetto e collaboratore di Raffaello non prima dell'inverno 1518-19, quando elabora i piani per il cortile di palazzo dell'Aquila e forse prepara anche il progetto di Raffaello per la scenografia dei *Suppositi*. Proprio il prospetto per il cortile di palazzo dell'Aquila conferma la maestria con cui Giulio all'epoca si distingueva nei disegni architettonici – una maestria che presuppone il suo essere stato allievo di Raffaello già per molti anni.

Vasari ci informa altresì che Giulio entrò nella bottega di Raffaello quand'era ancora un "puppo"; tenendo conto del suo presunto anno di nascita, il 1499, si può ritenere che Giulio iniziasse l'apprendimento intorno al 1510-11, in un'epoca in cui Raffaello si occupava con la massima attenzione dell'architettura del Bramante. Quando Pietro Pippi accompagnò il figlioletto da Raffaello, era stata appena ultimata la *Scuola di Atene*, suscitando grande ammirazione, se non addirittura un certo scalpore – non da ultimo anche nel precoce adolescente.

Giulio collaborò probabilmente ben presto alla preparazione dell'architettura degli sfondi per i dipinti di Raffaello, venendo in questo modo ad apprendere le prime cognizioni del vocabolario architettonico. Non c'è dubbio che straordinarie invenzioni, come il carcere nella *Liberazione di S. Pietro* (1511-12) con le sue pesanti bugne a superficie astratta, abbiano influenzato in modo particolare i valori estetici di Giulio. Allorché Raffaello, intorno al 1512, ricevette le prime commesse architettoniche, Giulio si trovava già sul punto di confermarsi il più importante collaboratore del suo maestro. E se, come pare, Giulio partecipò realmente non solo all'esecuzione, ma anche alla progettazione dell'*Incendio di Borgo*, non sarà arbitrario pensare che mettesse mano anche ai progetti architettonici contemporanei. Essendo andato perso il lascito architettonico di Raffaello, in gran parte ereditato proprio da Giulio, ogni considerazione non può che rimanere mera indagine speculativa.

Nel 1514 Raffaello succedette a Bramante nella carica di primo architetto papale; avvenne così che, per l'esecuzione dei sempre più numerosi incarichi, dovesse necessariamente avvalersi della cooperazione dei suoi aiutanti, in particolare di quella del suo discepolo più dotato e più inventivo. Se diamo credito alla *Vita* del Vasari – fonte generalmente attendibile – Giulio partecipò già intorno al 1517-18, quindi ancor prima dei piani per il palazzo dell'Aquila, ai progetti per villa Madama e palazzo Alberini, senza però che il suo apporto possa essere verificato¹. A tutt'oggi non sono stati rintracciati schizzi originali di Giulio per tali progetti; è quindi impossibile determinare a quali lavori Giulio abbia partecipato come esecutore e in quali, invece, cominciasse ad imporre il proprio linguaggio formale. Sull'esempio di palazzo Alberini, Giulio apprese come la facciata e il cortile di un palazzo multifunzionale di città si lasciassero strutturare con virtuosismo e fantasia innovativa, pur con mezzi relativamente modesti.

Raffaello rinuncia, in palazzo Alberini, agli ordini amati da Bramante, a edicole, nicchie o ornamenti plastici – che avrebbe invece adoperato poco più tardi nei palazzi dell'Aquila e Pandolfini – e si accontenta di semplici cornici per le finestre e di cornicioni aggettanti. L'ordine progressivamente astratto del piano nobile si riduce, nel secondo piano, a pannelli decorativi – motivi già presenti nella facciata di Sant'Agostino, in Francesco di Giorgio, Bramante o negli sfondi architettonici del giovane Raffaello – che però, a palazzo Alberini, vanno ad integrarsi in un organismo sistematico e che, verso il 1518, in pieno "restauro" dell'antico, risultano di un'arditezza provocatoria. L'impaginato del piano nobile – nel quale finestre, cornici e lesene poggiano su un alto basamento ininterrotto e le ultime fanno oggetto nella trabeazione abbreviata – si scompone nel piano superiore in pannelli, pensati come mera articolazione della superficie e mezzo di strutturazione gerarchica, non come segnale delle forze che operano nella costruzione. La predominanza di rapporti orizzontali, che il loggiato dell'attico rende ancora più evidente, non è conciliabile con le opere autonome di Giulio mentre si addice allo stile del tardo Raffaello. Significativamente, Giulio



riprende invece la tendenza all'astrazione, alla graduale scorporazione e alla soluzione decorativa del rilievo parietale, dal basso verso l'alto, in edifici come villa Lante, palazzo Stati e la propria casa romana; dal che può congetturarsi che la sua collaborazione a palazzo Alberini abbia contribuito alla realizzazione di queste tendenze raffaellesche.

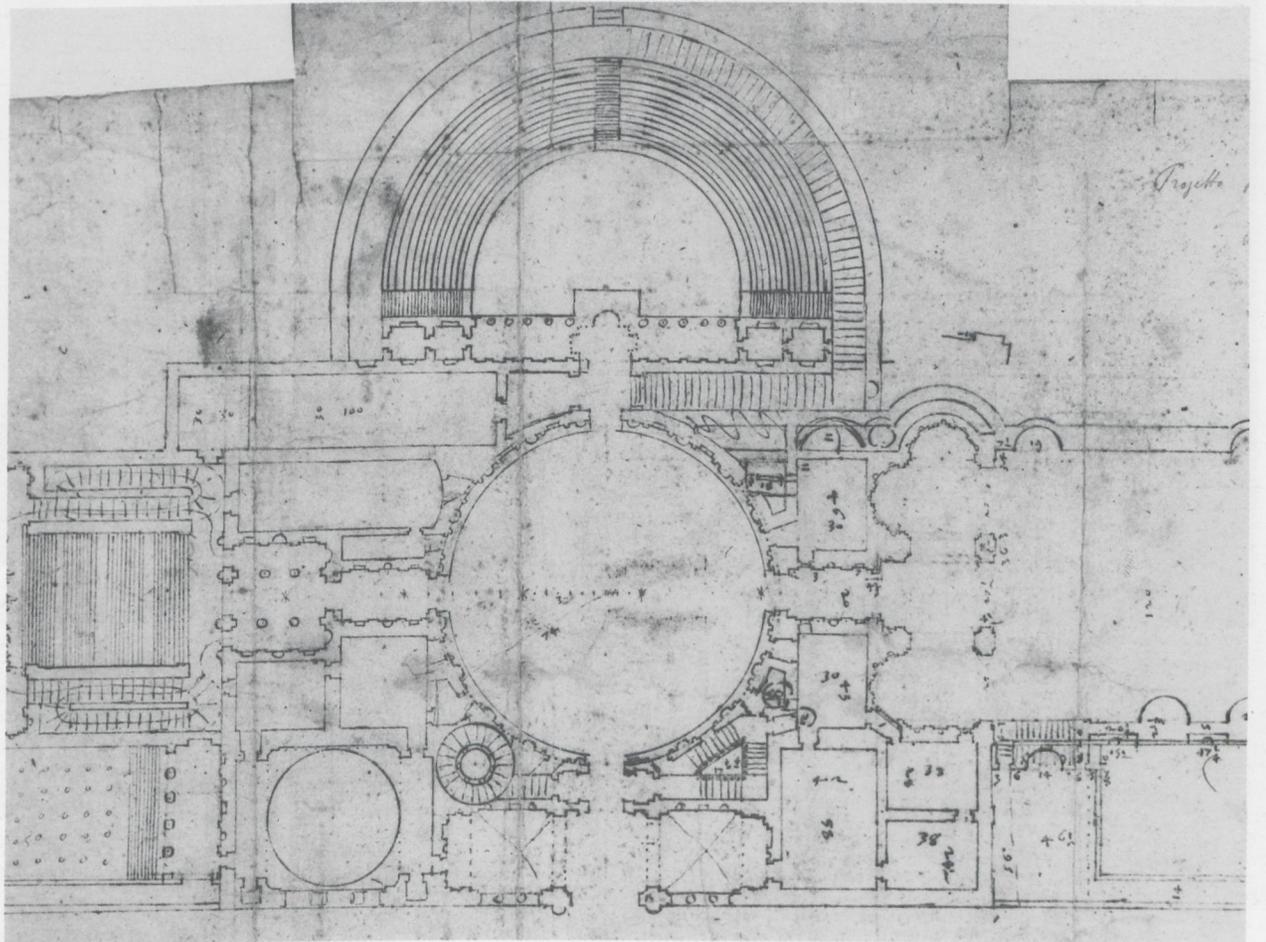
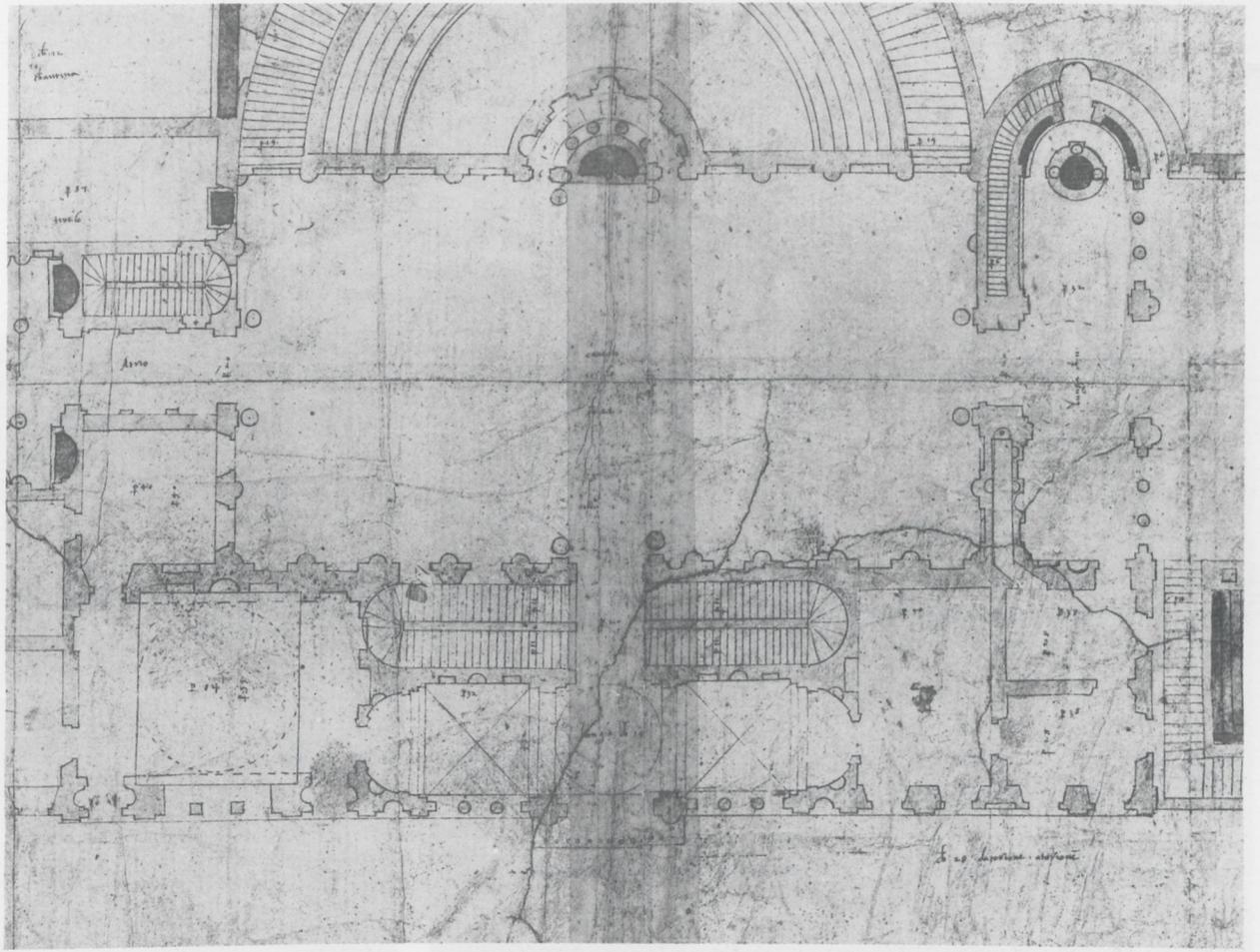
La situazione si fa più complicata nel caso di villa Madama: del primo progetto esecutivo di Raffaello, dell'estate 1518, si sono conservati solo la pianta U 273 A di mano di Giovanfrancesco da Sangallo, un altro dei suoi più fidati aiutanti, e alcuni ambienti del piano base. Ma l'accostamento a Bramante, i principi monumentali dell'invenzione, il vigoroso rilievo parietale, gli ambienti spaziosi, non lasciano dubbi sulla parte del leone che Raffaello ebbe in questa invenzione². Sul futuro di Giulio ha avuto certamente particolare peso la singolare asimmetria di ambedue le facciate principali, che costituisce non già un voluto arbitrio, bensì l'espressione di una maggiore libertà nella tipologia delle ville. Infatti, nei decenni precedenti, nella costruzione delle ville e dei palazzi ispirati a queste ultime – come la Farnesina – si era badato alla simmetria con minor rigore che non nei palazzi di città. In ogni caso, né la facciata a valle di U 273 A, il cui tratto principale in sé simmetrico, prosegue a sinistra in un'aggiunta inarticolata, né il fronte dei giardini, nel quale un breve tratto di parete continua nelle tre arcate della loggia, sono comparabili con la consapevole dissonanza, ad esempio, della facciata verso i giardini di palazzo Adimari Salviati. Non a caso, anche l'asimmetria della facciata a valle di villa Madama fu in fase esecutiva quasi totalmente accantonata. Ciò nonostante, il temperamento ostinato di Giulio già allora deve aver privilegiato la soluzione meno armonica, imponendosi quando fu deciso di "accontentarsi", nel progetto definitivo, di una loggia asimmetrica.

Le sostanziali innovazioni dell'inverno 1518-19 vanno attribuite, in buona parte, all'intervento di Antonio da Sangallo il Giovane: non solo il progetto di revisione U 314 A è di mano del Sangallo, bensì anche la lunga serie degli studi preliminari. Essi dimostrano che Sangallo partecipò in larga misura ad importanti innovazioni, come il cortile a pianta circolare, articolato dalle edicole, il teatro vitruviano, la differenziazione dei livelli attraverso nuove scale o lo spostamento dell'*enfilade* nella facciata. Le parti del nuovo progetto realizzate entro l'aprile 1520 – ad esempio la peschiera o la loggia del giardino – parlano inequivocabilmente il linguaggio di Raffaello: ciò significa che le modifiche proposte dal Sangallo furono rielaborate da Raffaello; di questa fetta di minuzioso lavoro è probabile che a Giulio spettasse una parte di rilievo. In breve: il presumibile impegno che Giulio ha dedicato alla progettazione di villa Madama, mentre Raffaello era ancora in vita, spiega la sua successiva pretesa di attribuzione dell'invenzione intera.

È ipotizzabile che nel periodo tra la morte di Raffaello nell'aprile 1520 e quella di Leone X, nel dicembre 1521, Giulio portasse avanti i lavori della villa per proprio conto. In questo lasso di tempo, si può presumere che venissero eseguite le porzioni del tratto della facciata

Giovanfrancesco da Sangallo per
Raffaello, progetto per villa Madama,
dettaglio (Firenze, U 273 A).

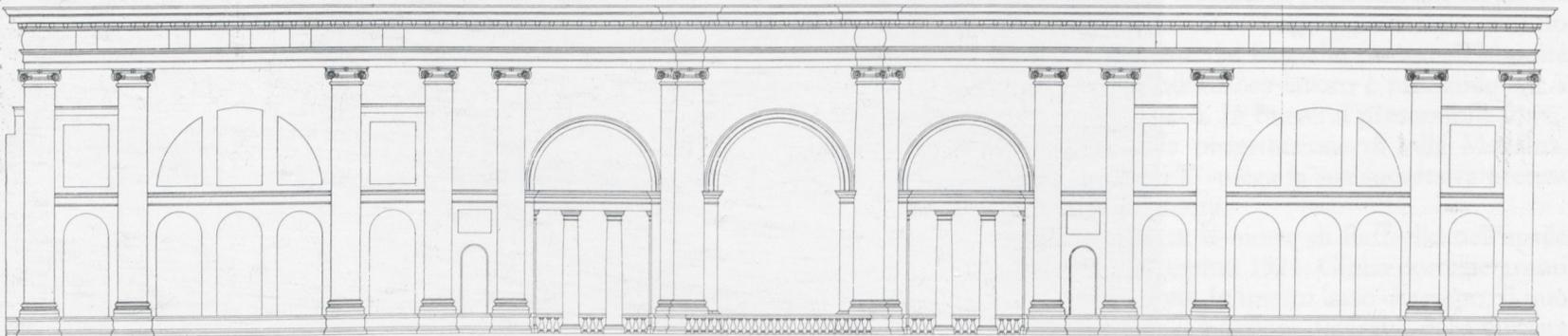
Antonio da Sangallo il Giovane per
Raffaello, progetto per villa Madama,
dettaglio (Firenze, U 314 A).



Roma, villa Madama, esterno.

Roma, villa Madama, ricostruzione di un
progetto raffaellesco per la facciata
(disegno di J. Kraus).

Roma, villa Madama, cortile, dettaglio.



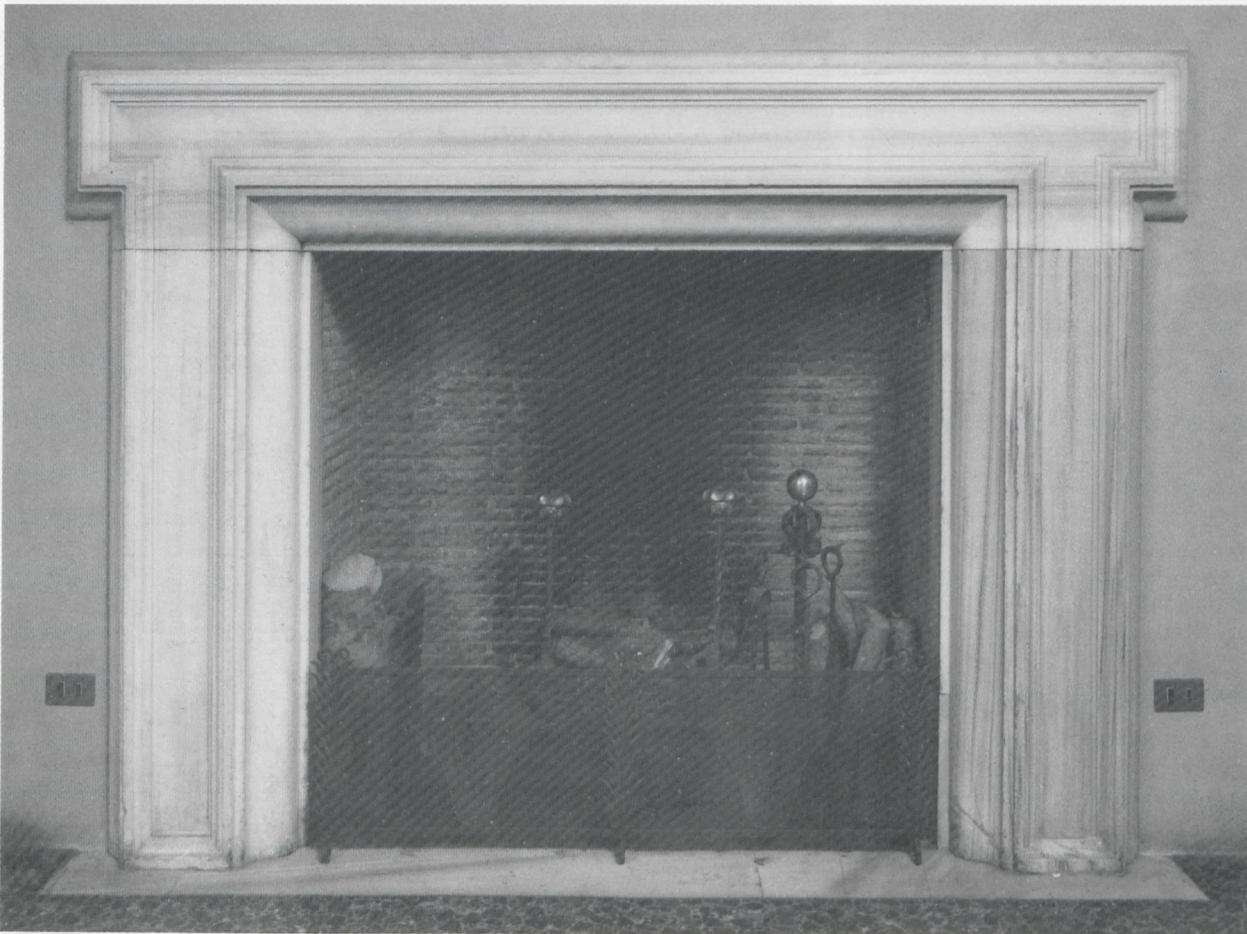
verso valle e del cortile circolare, e la parte chiusa della facciata sui giardini – per l'appunto le parti che, ancora oggi, determinano in larga misura lo stile dell'aspetto esterno. Se Giulio, durante questa fase, decise ancora alcuni importanti cambiamenti nella struttura del cortile circolare, è probabile che procedesse in modo analogo per le due facciate principali, pur nel rispetto dei limiti impostigli dal coordinamento dell'intero progetto. Così può esser stato egli stesso a far convergere le paraste del grande ordine ionico, che fiancheggiano le finestre termali, in un riquadro astratto del muro sopra l'imposta, togliendo loro gradualmente lucidità tettonica. Vi è motivo di ritenere che Raffaello, dinanzi a questa ardita soluzione assolutamente antivitruviana, l'avrebbe ideata con paraste intere affiancanti le finestre termali. Sembra anche che quel certo *horror vacui*, che dissolve i resti di superficie libera della facciata in riquadri ciechi piatti, possa esser fatto risalire anch'esso a Giulio. Probabilmente, l'intenzione di Raffaello era quella di strutturare le finestre ad arco in analogia con le grandi costruzioni voltate di epoca imperiale³.

In ogni caso, questo rilievo senza pause, a tratti persino disagiata e, nella zona delle finestre, eccessivamente compresso, ignora l'ariosità che caratterizza gli edifici costruiti integralmente da Raffaello. Il contrasto tra Raffaello e Giulio si manifesta con piena evidenza nella facciata del giardino, nella quale i minuziosi motivi in rilievo di Giulio si confrontano con le ampie arcate di Raffaello. Nel progetto U 314 A del Sangallo si ha l'impressione che, nel cortile circolare, il rapporto tra edicole ed ordine grande sia ancor meno serrato che nella versione realizzata da Giulio. Un rilievo analogamente piatto ed ininterrotto caratterizza le parti, tramandateci dalle fotografie scattate prima del 1910, dell'interno della grande loggia sul Tevere⁴. L'inconfondibile scrittura di Giulio è riconoscibile anche nel portale verso i giardini posteriori e nelle parti iniziali della decorazione interna. Il portale ricorda quello del progetto londinese per il cortile circolare, ma sembra consapevolmente adattato, nelle pesanti forme tarchiate, alla sfera naturale del giardino e ai giganti di Bandinelli che lo fiancheggiano. Le volute massicce e il frontone tagliato anticipano alcune proprietà del cortile di palazzo Te; così il fregio che sembra incurvarsi convesso sotto il peso del frontone – artifici giulieschi che escludono un'attribuzione a Raffaello o ad Antonio da Sangallo. Parrebbe invece progettato dalla mano di quest'ultimo l'analogo portale nella parte posteriore dello stesso muro dei giardini, che si distingue da quello di Giulio soprattutto nella zona del fregio, sensibilmente più alta.

Assai più elegante appare il camino del salotto, anch'esso ionico, probabilmente progettato da Giulio durante il pontificato di Leone X: non solo la fascia dell'architrave e la cornice con due onde, ma soprattutto il fregio – sotto forma di lungo capitello ionico – parlano l'inconfondibile linguaggio delle finestre e delle porte di villa Lante. Ma mentre lì le finestre verticalizzanti esercitano una spinta dal basso sulle volute, qui se ne incarica il peso della potentissima cornice. Già in questo stadio iniziale, Giulio cerca di svegliare l'architettura dal suo riposo statico e di farne luogo di processi.



Roma, villa Madama, salotto, camino.
Roma, villa Madama, camera, camino.



dinamici. Quando collega il capitello ionico con un largo camino invece che con una parasta, procede sostanzialmente in modo analogo a quanto già fece nella facciata a valle, dove l'ordine è sostituito da una larga arcata. Si tratta della tendenza, caratteristica dell'architettura posteriore di Giulio, ad amalgamare elementi eterogenei in un'unità provocatoria e affascinante. Questa stessa tendenza emerge dalla decorazione delle volute, dove Giulio sintetizza il motivo dell'ovolo, lo rovescia in negativo e, nelle chiocciolate laterali, lo riduce fino a farlo scomparire. Nel camino della stanza adiacente, meno importante, Giulio si limita a un architrave semplificato che provvede di orecchie e collega, come nel caso del camino ionico, attraverso una larga onda, alla sua apertura vera e propria. Inizia con ciò la lunga serie di originali camini che, attraverso Serlio, saranno riprodotti in tutta l'Europa.

Anche nella decorazione della loggia sui giardini la mano di Giulio è inequivocabile, non solo nel famoso affresco della lunetta con il *Polifemo*, ma altresì negli stucchi della vicina esedra sud-ovest e nella cupola centrale. Le altre decorazioni della volta sembrano essere state progettate da Giovanni da Udine e da Peruzzi e realizzate da Giovanni, dopo che tra quest'ultimo e Giulio si erano verificati dei contrasti⁷. Solo nell'esedra sud-ovest gli stucchi emergono nella calotta dalle lesene della parete sorgente; vi si percepisce la mano dell'architetto capace di convogliare i motivi più diversi in un'unica entità aggregante; solo in quel punto, le scene e gli arabeschi possiedono la forza plastica e lo slancio vitale delle invenzioni giuliesche.

Nella cupola centrale, il contributo di Giulio sembra essersi limitato agli stucchi dei quattro pennacchi: i motivi si collegano a quelli dell'abside sud-est e ai pennacchi d'angolo della sala di villa Lante. Anche in questo caso si recepisce la maggiore dimensione concettuale di Giulio e ci si domanda quanto sarebbe stata più omogenea e vigorosa la decorazione della loggia se fosse stata eseguita completamente sotto la sua direzione.

Se la scrittura di Giulio è identificabile soltanto nelle parti eseguite a villa Madama dopo la morte di Raffaello rimane purtuttavia aperta l'ipotesi che il suo maestro gli desse l'opportunità, nel cortile di palazzo dell'Aquila, di intraprendere un cammino autonomo mentre era ancora in vita. Raffaello aveva evocato nella facciata la fastosa ricchezza degli antichi archi di trionfo, servendosi di materiali modesti. L'eredità gotica di sveltanti verticalismi fu superata con la corposità dei piani allargati e delle cornici aggettanti, mentre il cortile, per il quale esistono due progetti autografi di Giulio, rivela tendenze diametralmente opposte: il fronte della loggia denuncia una grande fragilità, forse derivata dall'inconsueta larghezza degli intercolumni, mentre la trabeazione appare incapace di sostenere il peso dei piani superiori. Questa fragilità viene ulteriormente sottolineata dalla continuità lineare – per Raffaello assai rara – degli elementi portanti di tutti e quattro i piani. Tanto la travatura ionica che la cornice sopra le lesene del terzo piano sono aggettanti e, sopra le semicolonne e i pilastri, addirittura provviste di aggetti raddoppiati.

Non fu certamente un caso che Michelangelo portasse con sé a Roma il modello ligneo per la facciata di San Lorenzo nel dicembre del 1517⁶. Già dai tempi del suo ingresso nella bottega di Raffaello è probabile che Giulio si sentisse impressionato dall'opera michelangiolesca; non desta quindi meraviglia che si occupasse subito del primo progetto per un'architettura monumentale del maestro – un'invenzione che deve aver suscitato scalpore, contrasti e, presso gli oppositori irriducibili e i concorrenti di Raffaello, entusiastico plauso, per l'estroso contrasto con lo stile anticheggiante di Bramante e di Raffaello. Anche i Medici, di norma assai inclini a Raffaello, si decisero nel gennaio del 1518 per il modello michelangiolesco e non per il progetto del 1516 di Raffaello, tanto più equilibrato, al quale aveva probabilmente messo mano anche il giovane Giulio⁷.

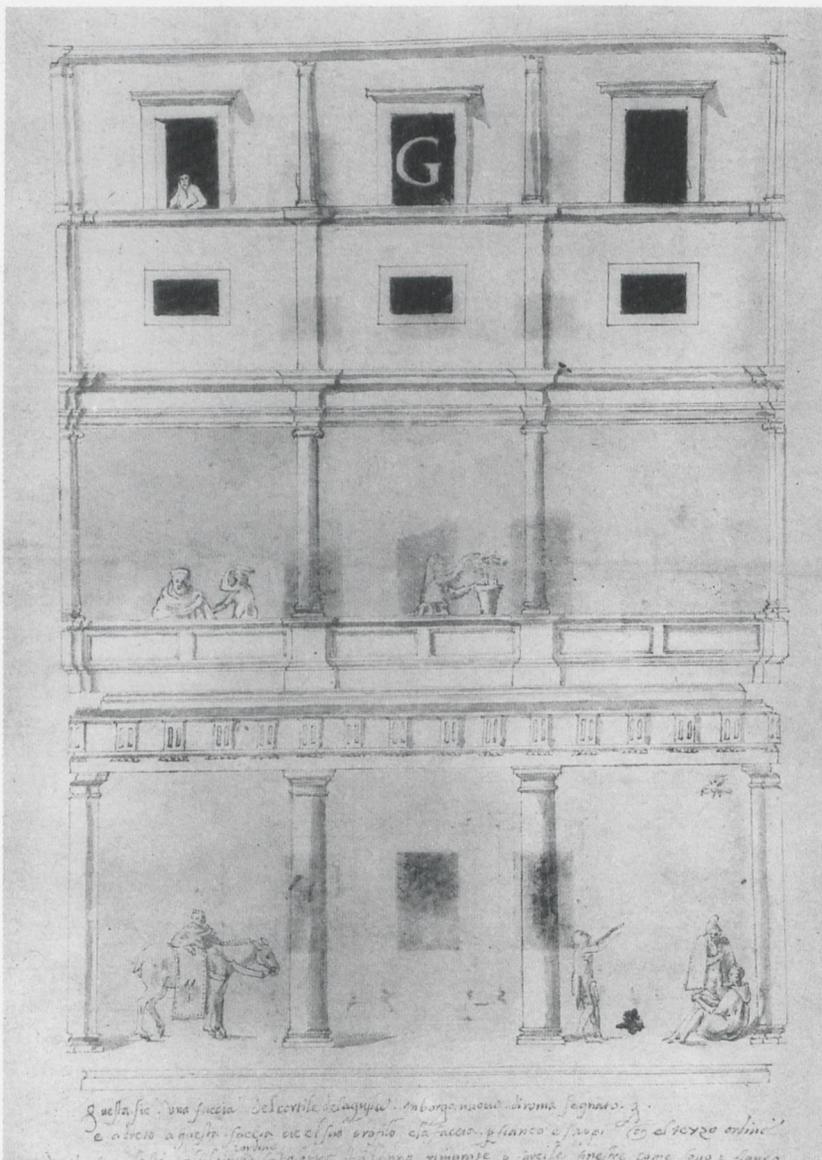
Nel modello per San Lorenzo Michelangelo aveva usato un vocabolario alquanto conservatore in un contesto radicalmente innovativo; non solo nel verticalismo dinamico dei sostegni binati o nel serrato rilievo parietale, ma anche nella zona sopraelevata dello zoccolo del piano superiore e nei suoi slanciatissimi piedistalli. Il penultimo piano, quasi un attico, della parete delle logge di palazzo dell'Aquila sembra ispirato a questa zona transitoria. La corposità degli elementi tettonici si assottiglia considerevolmente verso l'alto, ed ecco che questo dettaglio di palazzo dell'Aquila assume un significato del tutto diverso che in Michelangelo. Il piano inferiore del modello buonarrotiano invece, conciso e serrato, regge un ambizioso piano nobile, in cui sono presenti tutti gli elementi dell'ordine e persino un frontone centrale con coronamento al vertice.

Se vediamo bene, Giulio mette quindi in dubbio fin dall'età più giovane gli sforzi di Raffaello per un'architettura bilanciata e corposa, evocando nell'osservatore quel sentimento di insicurezza e di instabilità che si aprirà un varco nel cortile di palazzo Te.

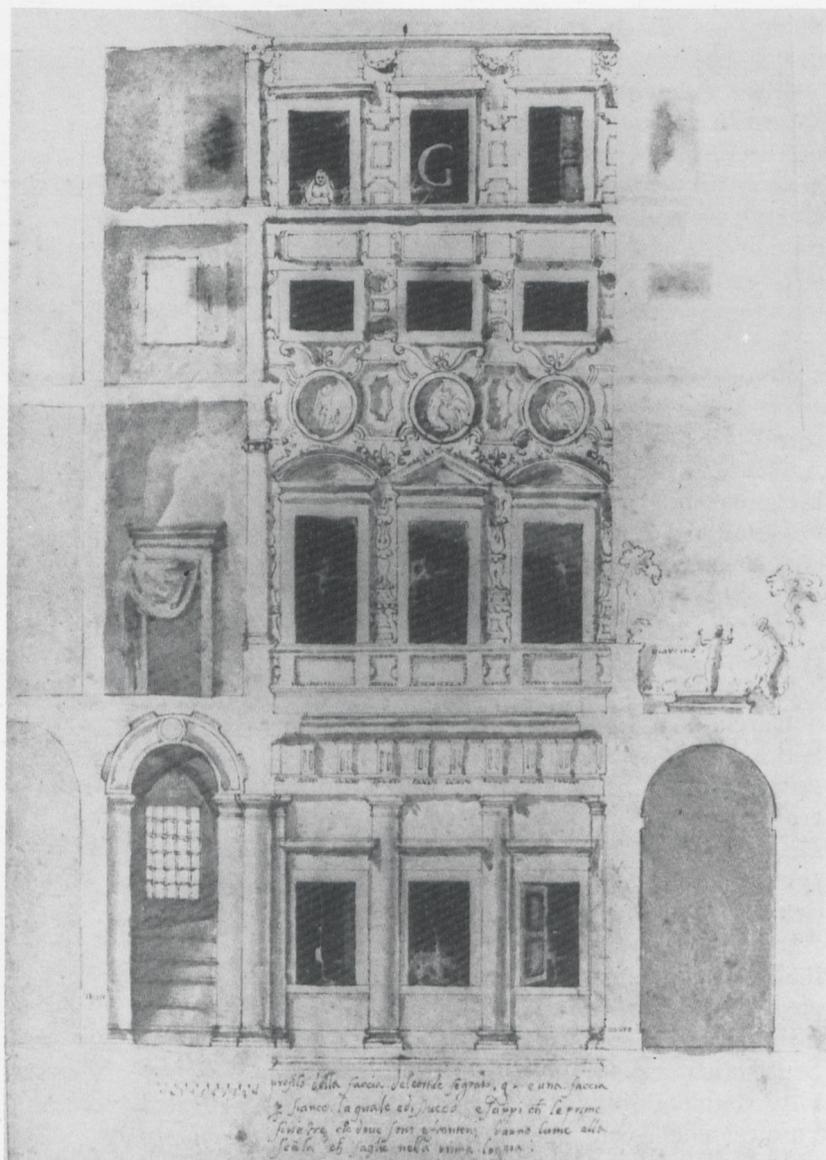
Giulio potrebbe aver inventato anche l'estrosa soluzione d'angolo del cortile di palazzo dell'Aquila, dove soltanto l'ordine dorico del piano terreno prosegue lungo le pareti del cortile; forse perché il raccordo delle semicolonne con le cornici delle finestre nel piano nobile e le sue monumentali edicole sembrava difficilmente ripetibile; o forse perché Raffaello intendeva suggerire che il cortile era strutturato analogamente alla facciata. In realtà la parete della loggia avrebbe potuto, come in palazzo Massimo, raccordarsi senza problemi alle pareti laterali mediante un pilastro angolare a forma di L. Ed è invece quanto avviene con un conglomerato, assai particolare, di paraste, semicolonne e quarti di colonne, secondo una tecnica assai diffusa tra le paraste angolari di età tardo-antica – una soluzione che permetteva di usare il doppio aggetto della trabeazione, ma impediva di far corrispondere il triglifo alla semicolonna dorica nel fregio, lasciando che in questo punto la continuità verticale si interrompesse in maniera dissonante.

Anche nelle opere individuali, Giulio amava raccordare tra loro elementi eterogenei e frammentari; accettando simili dissonanze assai più di buon grado di quanto non facesse Raffaello, è probabile

Anonimo italiano della metà del
Cinquecento, alzato della loggia del
cortile di palazzo dell'Aquila
(Firenze, biblioteca nazionale, ms II-I-
429, f. 4v).



Anonimo italiano della metà del
Cinquecento, alzato della parete sinistra
del cortile di palazzo dell'Aquila
(Firenze, biblioteca nazionale, ms II-I-
429, f. 4r).



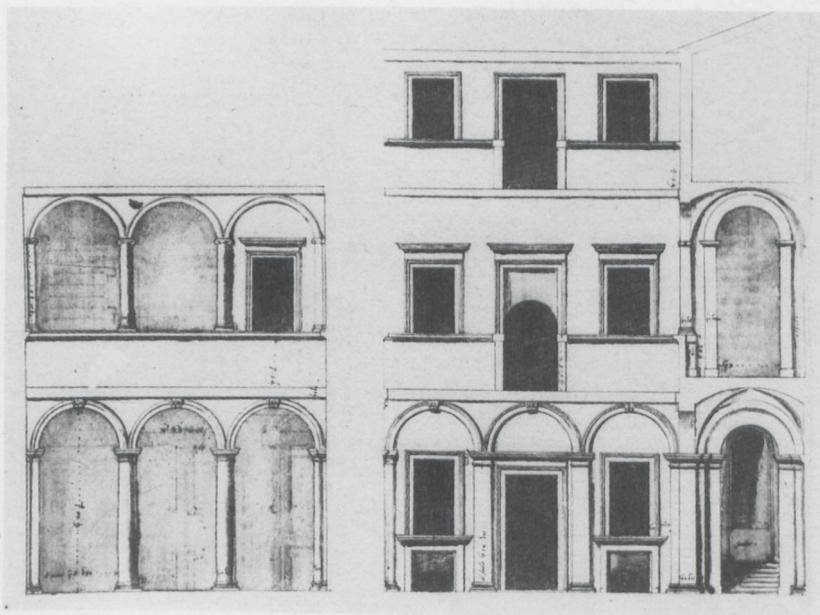
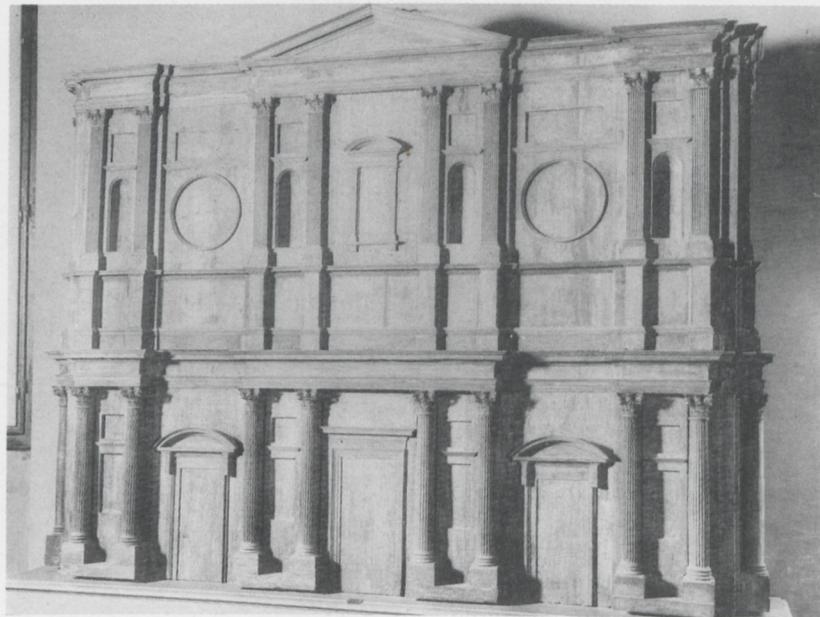
che pure in quest'occasione l'allievo desse libero corso alle sue idee capricciose.

È ipotizzabile che Giulio eseguisse opere affidate a Raffaello per il Vaticano, quando il maestro era sovraccarico di lavoro. I capitelli compositi della terza Loggia sono, ad esempio, confrontabili assai meglio con i capitelli del terzo piano sul cortile di palazzo Stati, che non con altri di incontestate opere raffaellesche⁸. Nella terza Loggia, anche la riduzione della fascia inferiore dell'architrave è un espediente che non trova conferme in Raffaello.

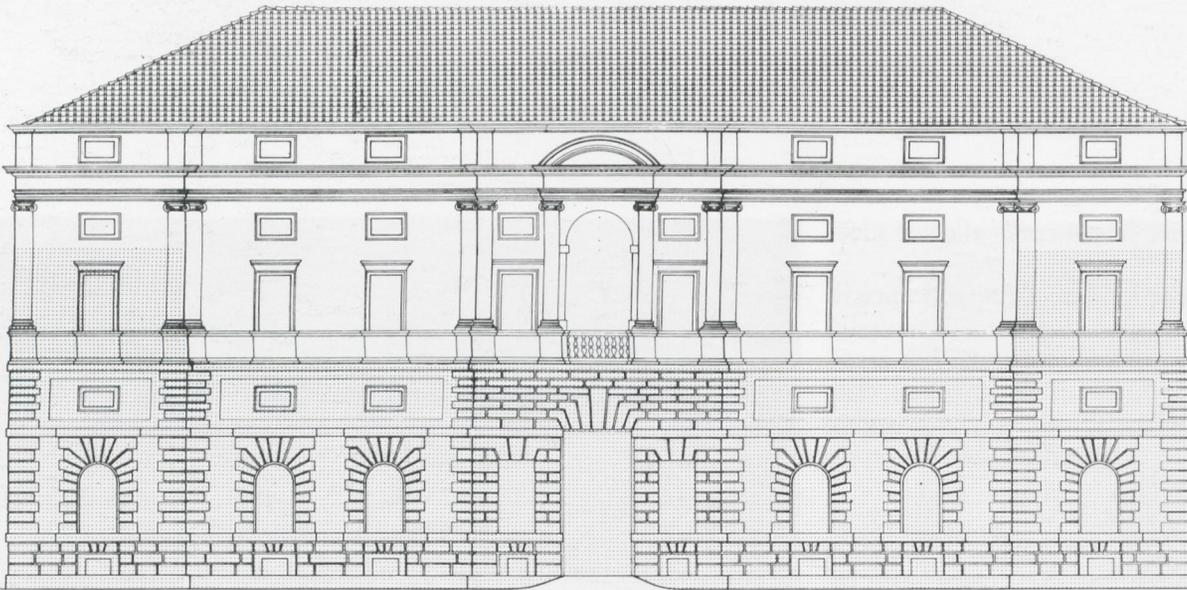
Sotto la recente impressione di palazzo dell'Aquila, intorno al 1519-20, nasce il progetto di palazzo Missini Ossoli⁹. Il committente Giordano Missini compare l'8 settembre 1520 come teste in sede di acquisto della collezione Ciampolini da parte di Giulio e Gianfrancesco Penni¹⁰ e il 3 febbraio 1521, sempre come teste, per il testamento del padre di Giulio, Pietro¹¹. Se ne potrebbe dedurre che Giulio fosse l'architetto progettista. Per nessuno dei principali architetti di quegli anni – come Sangallo, Peruzzi o Sansovino – è verificabile intorno al 1520 un analogo legame tra il vocabolario raffaellesco e i principi di una progettazione arcaica, vicini alla Cancelleria, come ad esempio la suddivisione paratattica in tre piani della facciata o le arcate su colonne del cortile. Stranamente, l'accostamento a palazzo dell'Aquila si esprime meno nell'alzato che non nella disposizione generale del palazzo; altrimenti, in dettagli come il giardino pensile sopra il tratto posteriore o le finestre delle scale che, con la stessa estrosità di quelle nei progetti di Giulio per palazzo dell'Aquila, sono raccordate alla cornice dello zoccolo. Infine ricordano la successiva casa romana di Giulio i rilievi e le iscrizioni antiche, originariamente incastrate nella facciata. È anche pensabile che Giulio, durante la sua attività a palazzo dell'Aquila, accettasse già un incarico indipendente. Ma anche attribuendo a Giulio dettagli anticonformisti come l'arco su colonne, all'insieme mancano pur sempre la tensione, l'inquietudine, gli effetti a sorpresa e la ricchezza di idee che, sin dall'inizio, caratterizzano l'opera giuliesca. Se ne trae la conclusione che questa costruzione affascinante è stata progettata da uno spirito più convenzionale della cerchia di Raffaello.

Palazzo Adimari Salviati

La prima costruzione di Giulio del tutto autonoma è palazzo Adimari Salviati. Il committente, Filippo Adimari, patrizio fiorentino e cubicolario segreto, apparteneva, come Giovanbattista dell'Aquila e Baldassarre Turini, all'entourage più vicino al papa. E come loro, anch'egli scelse il suo terreno nelle vicinanze del Vaticano. Possiamo ipotizzare che anche il primo proprietario, l'allora potentissimo cardinal camerlengo Francesco Armellini, che gli cede il terreno nel maggio del 1520, abbia progettato di edificare in quel punto. Alcuni anni più tardi, nel marzo del 1524, Lucrezia Salviati, sorella di Leone X, acquista il terreno confinante a sud; con ciò la zona, originariamente dominata dal seguito di Giulio II, cade sotto il totale controllo dei Medici – non diversamente dall'altro terreno al



*Ricostruzione ipotetica del progetto di Giulio per la facciata di palazzo Adimari (le parti punteggiate sono documentate; disegno di J. Kraus).
Roma, palazzo Adimari Salviati, facciata.*



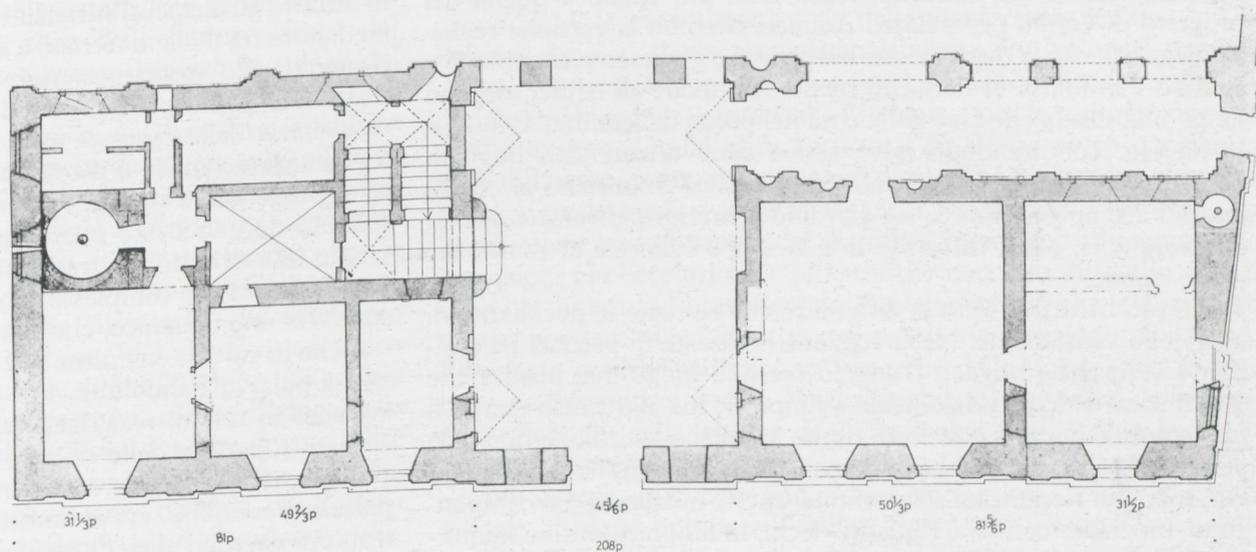
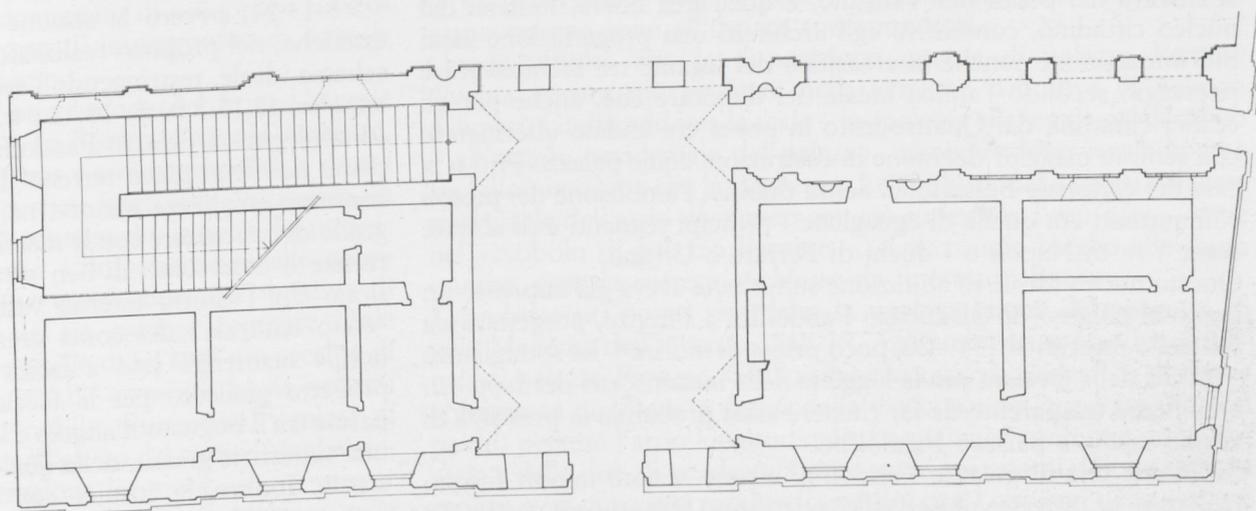
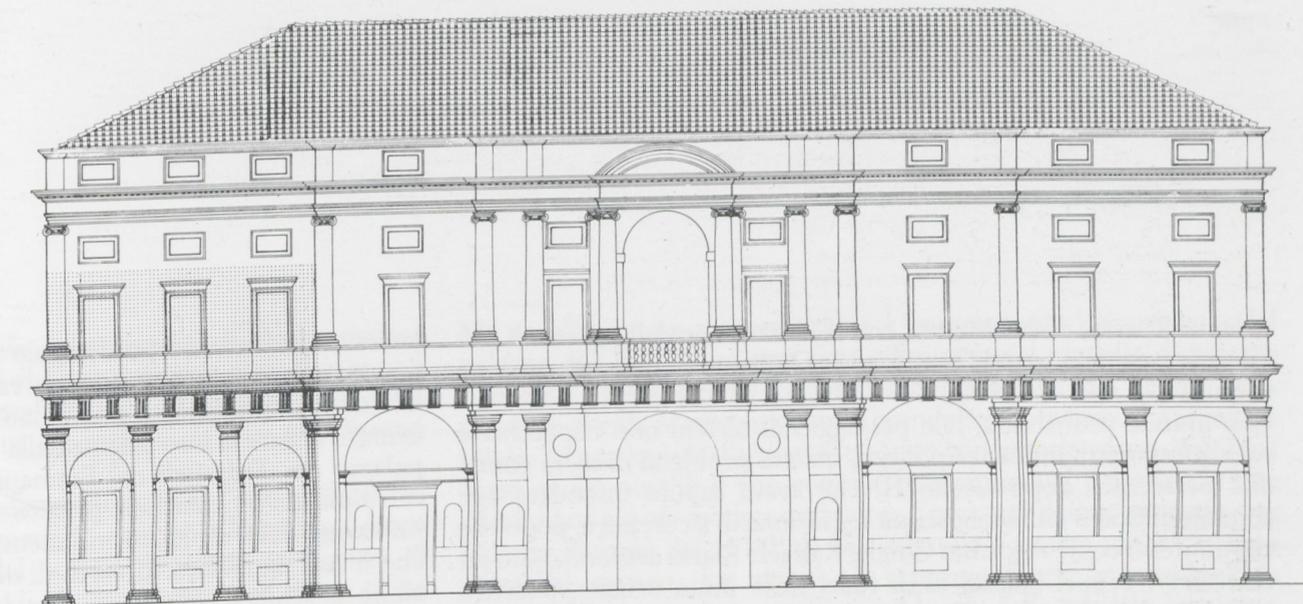
SCALA GRAFICA
0 05 1 2 3 4 5 10
0 5 10 15 20 25 30 35 40 45
METRI
PALMI



Ricostruzione ipotetica della facciata verso il giardino di palazzo Adimari (le parti punteggiate sono documentate; disegno di J. Kraus dal cod. II-I-429, f. 3v della biblioteca nazionale di Firenze).

Ricostruzione del progetto definitivo di Giulio per palazzo Adimari (disegno di J. Kraus, Firenze, U 1340 A).

Ricostruzione in scala del primo progetto di Giulio per palazzo Adimari (disegno di J. Kraus dal cod. II-I-429, f. 3r della biblioteca nazionale di Firenze).



SCALA GRAFICA
 0 05 1 2 3 4 5 10 METRI
 0 5 10 15 20 25 30 35 40 45 PALMI

di là del Tevere, dove i Medici, con la costruzione della chiesa di San Giovanni de' Fiorentini, danno a via Giulia una nuova dimensione sociale.

Con grande probabilità, tale passaggio di terreni non rispecchiava solo questioni di influenza politica, quanto problemi di mera comodità personale: dopo Giulio II, che aveva saputo infondere agli abitanti di Roma una sconosciuta sensazione di sicurezza e, dopo che committenti come Agostino Chigi e Raffaele Riario avevano osato far costruire i propri palazzi al di fuori delle mura urbane, i terreni lungo via della Lungara erano diventati particolarmente attraenti. Ci si trovava nei pressi del Vaticano, e quell'area libera, lontana dal nucleo cittadino, consentiva agli architetti una progettazione assai più immaginosa nonché la creazione del legame tra architettura e paesaggio secondo l'antico ideale del dimorare che, anche per gli edifici cittadini, dal Quattrocento in poi si era andato affermando con sempre maggior decisione in costruzioni come palazzo Pitti o la casa del cardinale Bessarione. Senza dubbio, l'ambizione dei piccoli committenti era quella di eguagliare i principi regnanti e di abitare come i re di Napoli o i duchi di Ferrara e Urbino.

Questo nuovo ideale di abitazione suburbana aveva già impresso un segno al palazzo di Giannozzo Pandolfini a Firenze, progettato da Raffaello intorno al 1519-20, poco prima di morire¹². La somiglianza stilistica della facciata con la loggetta della messinscena dei *Suppositi* è talmente trasparente da far ritenere assai probabile la presenza di Giulio anche a palazzo Pandolfini.

Sappiamo che di palazzo Pandolfini alcune sezioni minori furono realizzate su progetto di Raffaello; purtroppo fino ad oggi non ve n'è alcuna traccia. Molti dettagli lasciano supporre che la disposizione generale, voluta da Raffaello, fosse assai più simile a quella del progetto di Giulio per palazzo Adimari che non la versione realizzata, quindi, che la disposizione nel progetto giuliesco si sia ispirata a palazzo Pandolfini di Raffaello stesso. Ambedue gli edifici sorgono lungo una strada che esce dalla città nei pressi delle mura; ambedue le facciate comprendono nove assi e sono armate con bugnato rustico a corsi alti e bassi; ambedue i palazzi rinunciano al cortile interno e si aprono invece sul giardino posteriore; diversamente da una vera villa, però, in tutti e due la sala è collocata al centro del piano nobile.

Tanto più istruttive sono le differenze che rivelano le peculiarità di un Giulio ventunenne. Nella versione realizzata di palazzo Pandolfini, è vero che i bugnati d'angolo corrono lungo due piani e che questi sono articolati da edicole a timpano; ma allo stesso tempo il piano nobile domina con forte risalto sul piano zoccolo, e non solo perché più alto, ma perché le edicole hanno dimensioni monumentali, sono più riccamente strumentate, aperte in balconi e si compongono, mediante cornici e riquadri ciechi, in un unico ordine ininterrotto. Soltanto la campata centrale è messa in risalto e dal portale rustico e da una loggia purtroppo non ricostruibile. La parte centrale della facciata di palazzo Adimari prende invece il sopravvento – grazie all'avancorpo triassiale centrale – sulle campate

lateralì, e sull'avancorpo d'angolo a campata unica, forse presente, fino ad allora, solo nel fronte a valle di villa Madama. Le facciate laterali, completamente piatte, indicano che gli avancorpi tendono ormai a negare la loro origine dalla torre, come nella Cancelleria, nel palazzo dei Tribunali del Bramante o in palazzo Fieschi¹³: Giulio cerca più un'articolazione plastica della superficie che non la visualizzazione della struttura tridimensionale, più una forma pregnante che il suo significato. E cerca di evitare l'immagine di una disposizione a schiera, scegliendo per le proporzioni tra gli avancorpi d'angolo, avancorpo centrale e tutta la facciata, la serie numerica 3:5:8:13:21, ovvero la sezione aurea. Probabilmente per ragioni estetiche, nel progetto realizzato Giulio ha corretto di poco questo schema ideale, restringendo l'avancorpo centrale e allargando quelli angolari (3,15:5,03:8, 18:12,64:20,8).

In confronto a palazzo Pandolfini, il punto di gravità si sposta dal piano nobile al piano terreno. Il leggiadro ordine del piano nobile consente un'altezza minore: né i suoi pilastri né le edicole sono in grado di concorrere con le massicce bugne del piano terreno. Giulio riveste il basamento di ben tre fasce bugnate suscitando l'impressione che l'assetto esterno vada gradualmente spogliandosi dello "stato naturale" dei conci grezzamente modellati e che il piano nobile mantenga solo a fatica il predominio sulla facciata. Nel progetto giuliesco per la facciata conservata alla Laurenziana la parete tra il bugnato d'angolo e le finestre del piano terreno presenta una superficie grezza, nella quale sono incavate nicchie verticali per statue. Inoltre, la cornice con bugne delle finestre di mezzanino incrementa il contrasto con l'architettura piatta del piano nobile. In seguito, evidentemente, in Giulio prende il sopravvento il desiderio di attutire gli elementi verticali e di conferire al mezzanino un ruolo mediatore tra il piano terreno e il piano nobile. Così, negli avancorpi d'angolo, allo strato posteriore di bugnato, ricco di contrasti, si sostituisce all'avvicendamento di sottili mattoni ornamentali e *opus reticulatum* delle campate intermedie: una soluzione che rivendica legittimazione antica e prova che l'opera muraria della facciata era stata progettata a vista e, tendenzialmente, doveva essere ricoperta soltanto da uno strato trasparente di calce scialba.

Giulio fece di tutto per trasformare la maestosa armonia di palazzo Pandolfini in un complesso gioco di forti divergenze, l'equilibrio statico in uno dinamico, che culmina nel largo avancorpo del centro – anche in ciò più conforme alla facciata a valle di villa Madama che non a palazzo Pandolfini.

Soltanto in fase di realizzazione, Giulio sembra aver prolungato la cornice superiore delle finestre del piano terra fino all'avancorpo centrale, rafforzando la concatenazione orizzontale che Raffaello, in palazzo Pandolfini, aveva limitato al piano nobile. Raffaello applica frontoni alternati alle edicole del piano terreno e configura soltanto il portale ad arcata. Giulio procede in senso contrario: le arcate più aeree delle sue finestre del piano terreno si integrano, nel settore centrale, in una ininterrotta corazza bugnata dalla quale restano escluse soltanto le aperture verticalizzanti della porta centrale e delle

finestre attigue. La parte centrale della facciata di Giulio sembra piuttosto consolidarsi e contrarsi che non, come in Raffaello, aprirsi in modo invitante. Proprio i dettagli di questo settore centrale sono prove della già allora insuperata maestria di Giulio nel disegno architettonico.

La fredda precisione delle coordinate principali, l'avvicinarsi del bugnato ad astratte superfici di mattoni, nonché la leggera tendenza verticalizzante dell'avancorpo del portale ricordano la facciata di poco anteriore di palazzo Gaddi di Sansovino; del resto, si ha l'impressione che Giulio abbia orientato le sue antenne in ogni direzione, che non si sia affatto accontentato di sviluppare la ricca eredità di Raffaello, ma abbia cercato di impadronirsi di tutte le conquiste architettoniche del suo tempo.

Caratteristica di Giulio è anche l'articolazione del fronte laterale destro, che si affaccia su via Onofrio. La finestra d'angolo a sinistra, sulle piante più vecchie, è ancora aperta e sarà compensata a destra da un'analoga finestra cieca. La superficie interposta costituisce un unico campo cieco orizzontale, così come anche la zona del mezzanino è articolata in tre campi ciechi. Conformemente alle coeve facciate di villa Madama, Giulio si è quasi imposto l'obiettivo di integrare ogni superficie muraria in un sistema coerente. Tale virtuoso pianterreno, vicino al quale quello di sei anni più vecchio di palazzo Farnese sembra arcaico, avrebbe acquisito piena validità soltanto se correlato con il piano nobile. Purtroppo, i punti di riferimento nel progetto giuliesco e nell'alzato del codice Magliabecchiano consentono solo una ricostruzione lacunosa.

Ancor oggi, la facciata ci fornisce importanti informazioni sulla disposizione interna del palazzo: ad esempio che dietro gli avancorpi d'angolo si dovevano trovare stanze spaziose, che gli ambienti del lato destro si elevavano fino alla zona delle finestre cieche del mezzanino, mentre nel lato sinistro erano disposte le stanze del mezzanino stesso.

L'atrio di Giulio assolve ancora oggi la sua funzione, anche se originariamente avrebbe dovuto assumere connotati assai più rappresentativi. Attraverso la parete di fondo, aperta come una serliana, si sarebbero dovuti intravedere i giardini sul pendio del Gianicolo. Se vogliamo affidarci al primo progetto di pianta, troviamo che le aperture delle pareti longitudinali dell'atrio – tra le quali ve ne sono di cieche per mantenere una perfetta simmetria – si sarebbero dovute allargare sensibilmente in direzione del giardino: un tipico artificio giuliesco, riconoscibile come tale solo dopo un'attenta osservazione. Il rilievo di pianta indica che il corso inferiore della scala, posta sull'asse trasversale del vestibolo, avrebbe dovuto salire e congiungersi con il piano nobile attraverso quattro rampe precariamente illuminate. È singolare che questo atrio con scala, che domina la parte centrale dell'edificio, non corrisponda né all'antico *vestibulum* o *atrium*, né all'*andito* romano e neppure al *ricetto* fiorentino, bensì ricordi assai più dappresso il *portego* veneziano, nonostante che tanto Giulio quanto il suo committente non fossero originari di quella zona.

Ma assolutamente non veneziana è la rimanente disposizione del palazzo. Giulio sembra aver fatto riferimento al modello di palazzo Farnese – forse perché conosceva Sangallo già dai tempi della fabbrica di villa Madama, quando entrambi lavoravano al progetto e Giulio in particolare disegnava le piante con grande virtuosismo; ma forse anche perché il suo committente ammirava palazzo Farnese come esempio di moderno abitare. Come nel primo progetto per palazzo Farnese del 1514¹⁴, la sala centrale è situata sopra l'atrio; a destra si aprono due stanze di rappresentanza, mentre nell'ala sinistra del piano terreno troviamo il locale delle guardie, le cucine, locali di servizio e scale. Anche le misure della sala e l'altezza del piano terreno sono all'incirca corrispondenti.

Questa affinità con la disposizione interna di palazzo Farnese diventa ancora più evidente nella versione definitiva di palazzo Adimari. Giulio addossa la scala – in analogia alla loggia del giardino – all'angolo occidentale del palazzo, correggendone sensibilmente sia l'illuminazione che la larghezza. Le aperture delle pareti nell'asse trasversale dell'atrio diventano con ciò superflue, l'*enfilades* – come nel vestibolo di palazzo Farnese –, si accostano meglio alle mura esterne, così da correre anch'esse da finestra in finestra.

I cambiamenti notati ricordano la trasformazione del progetto di villa Madama dell'inverno 1518-19. Agli ambienti spesso longitudinali di palazzo Farnese, Giulio preferisce spazi quadrati, o di forma abbastanza quadrata, e deriva dalla diagonale del quadrato (46×66 palmi) persino l'atrio longitudinale. La pianta si compone di questo atrio e delle due ali quadrate. Come nei fronti esterni, Giulio sembra inoltre aver correlato sistematicamente, con l'impiego della sezione aurea, alcune delle misure fondamentali più importanti degli ambienti interni (16-26-42) evitando, grazie alla continuità delle proporzioni, la monotonia seriale delle piante sangallesche.

Palazzo Adimari si discosta sostanzialmente non solo dal palazzo urbano di tipo tradizionale, ma anche dalla villa suburbana di dimensioni maggiori – come villa Madama – per la soppressione del cortile interno. Giulio apre l'atrio e l'ala destra verso occidente, probabilmente su uno spiazzo a mò di cortile e circoscritto da mura basse, oltre le quali si intravedevano i giardini del Gianicolo. La loggia, come tutto il fronte del giardino, appartiene al novero delle invenzioni più eccentriche e più atipiche non solo di Giulio, ma di tutta l'architettura rinascimentale; duole ancor più che le nozioni in nostro possesso siano insufficienti per la ricostruzione dell'alzato. Riceviamo qualche indicazione, oltre che dalle due piante, soprattutto dall'alzato del codice Magliabecchiano, dai relitti della campata a cappella della loggia e da un frammento dell'ordine. Secondo questi documenti, il fronte del giardino nel piano terreno avrebbe dovuto essere articolato dall'ordine dorico con triglifi e gracili edicole, il piano nobile dall'ordine ionico con piedistalli, sensibilmente più snello, le paraste del quale si sarebbero concentrate soltanto su alcuni punti. Fortunatamente, nel punto di sutura tra la facciata destra e il fronte del giardino è sopravvissuto un dettaglio del capitello e della trabeazione dell'ordine del piano terreno – un



Roma, palazzo Adimari Salviati, angolo nord-ovest con capitello e trabeazione della facciata verso il giardino.

Roma, palazzo Adimari Salviati, frammento superstite della loggia del giardino.

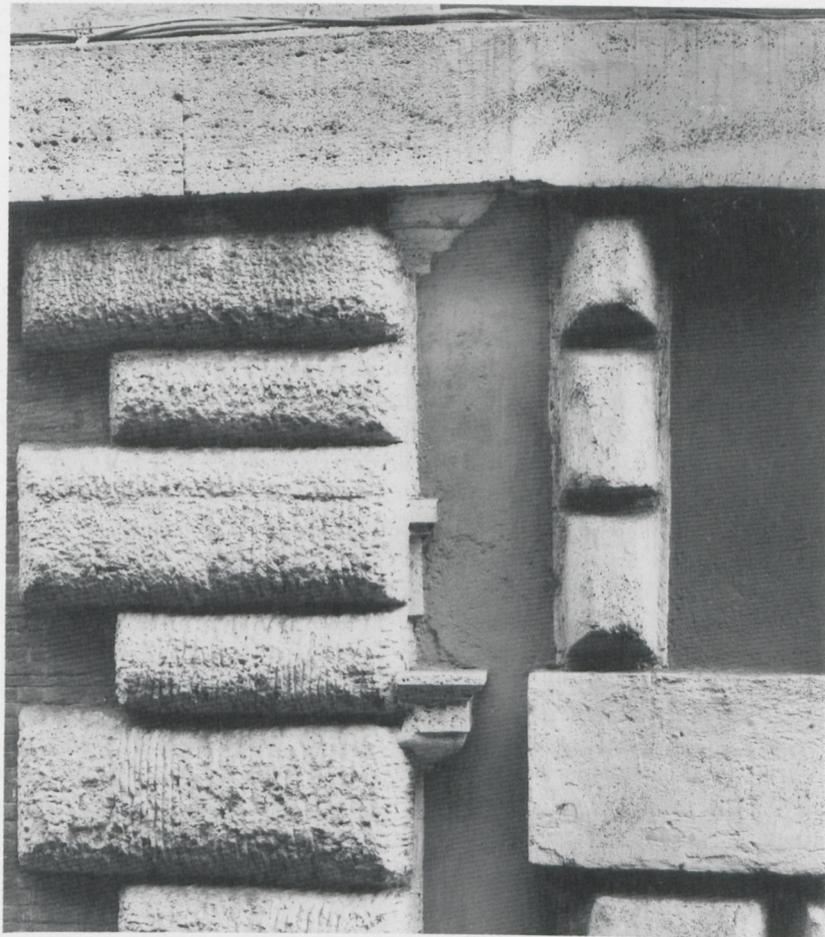
tipico conglomerato giuliesco di sistemi eterogenei. Le strette arcate cieche delle campate laterali lasciano presumere che la trabeazione di quest'ordine sarebbe stata forzata dalle arcate di dimensione maggiore, del tutto o parzialmente, e possiamo solo ipotizzare quali capricci Giulio avesse ideato per questa così importante parte centrale della facciata. Così, anche lo schizzo di ricostruzione, qui esibito, non può far altro che suggerire un'idea sommaria del ritmo bizzarro e delle probabili proporzioni della facciata.

Nel fronte del giardino, l'accento batteva certamente sul piano terreno; Giulio, al massimo, può aver posto in risalto la zona centrale del piano nobile. Caratteristica per la sua "mentalità da pittore", interessata principalmente ai prospetti, è la mancanza di corrispondenza tra gli avancorpi d'angolo del fronte sulla strada e le campate laterali della loggia del giardino. Giulio distingue, nel fronte sulla strada, avancorpi accentuati e campate intermedie con sostegni meno importanti, usando nel fronte del giardino l'artificio di un effetto "in crescendo" che, dalle strette campate laterali, porta alla più ampia arcata della loggia, e che, dopo un breve "decrecendo", culmina nella campata centrale. Le grandi campate della loggia sono decisamente più larghe dell'arcata centrale: le une fanno concorrenza all'altra. Diversamente che in Raffaello, il centro della facciata non rappresenta, anche in questo caso, il culmine della facciata stessa: la densità e la contrazione dei suoi elementi è in pieno contrasto con le campate laterali, assai più ariose e libere.

Notevole è comunque la pronunciata asimmetria del fronte del giardino. Il terreno, che si allarga verso occidente, ne pone in risalto la maggiore lunghezza rispetto al fronte sulla strada. Invece di compensare questa irregolarità, Giulio prese gusto alla mancanza di uniformità, limitandosi, nel tratto meridionale, non solo ad arcate cieche, ma persino a due più larghe al posto di tre strette campate. Quindi, le campate aperte dell'ala settentrionale sono in soprannumero, sottolineando l'asimmetria.

Due sono i fenomeni annunciati nei fronti esterni di villa Madama: l'asimmetria delle campate nel fronte del giardino e la mancanza di uniformità tra campate cieche ed aperte sul fronte a valle. Giulio non teme di combinarle e neanche, quindi, di creare una voluta asimmetria. Solo la severa simmetria della porzione rimanente dei fronti esterni rende consapevoli di questa asimmetria, ne fa una dolente dissonanza e consente all'asimmetria del fronte del giardino di apparire come libertà e non come risultato di vincoli. Del resto, l'asimmetria è sempre esistita. La ritroviamo palesemente negli edifici profani del Rinascimento fino a Raffaello: ma solo con Giulio si evolve a cosciente strumento di strutturazione. La posizione di Giulio può essere raffrontata a quella dei compositori tardo o postclassici, le cui dissonanze sullo sfondo della musica di un Haydn o di un Mozart ebbero un effetto moltiplicato. Peraltro, anche Giulio rispetta le regole del *decorum* quando si concede le sue licenze non sulla facciata verso la strada, ma nella sfera capricciosa dei giardini.

Il virtuosismo – quasi incredibile nell'opera prima di un ventunenne



– di palazzo Adimari è ancor oggi più chiaramente leggibile in uno dei pochi ambienti conservati che si trovava dietro la grande arcata della loggia, sopra il quale, nel piano nobile, doveva trovare posto la cappella. In conformità a prototipi bramanteschi come il coro di Santa Maria del Popolo o le cappelle di San Pietro, Giulio alza la sua cupola su pilastri smussati. Le parti corte sono sostenute da brevi braccia con volta a botte, le cui lesene piatte continuano in archi trasversali e, sopra le nicchie semicircolari, la volta è cassettonata. Giulio si dimostra allievo brillante di Bramante e di Raffaello nella complessa articolazione del rilievo parietale, in particolare nei pilastri tra l'atrio e la loggia, nei quali sono ricavate nicchie su ambo i lati. Giulio non prenderà più in prestito un vocabolario così bramantesco nelle sue costruzioni successive: un motivo in più per datare palazzo Adimari all'estate del 1520. Nello stesso tempo, le paraste snelle, le gracili edicole verticalizzanti, i profili sporgenti e sensibili alla luce parlano l'inconfondibile linguaggio delle opere romane di Giulio, come lo sfondo della *Madonna Fugger* a Santa Maria dell'Anima. Per questo è maggiormente sorprendente che questa architettura, forse la più importante degli anni romani, sia stata collegata a Giulio soltanto in tempi relativamente recenti¹⁵.

La villa di Baldassarre Turini da Pescia

Non meno controversa è, stranamente, l'attribuzione di villa Lante sul Gianicolo, anche se ogni dettaglio rivela le peculiarità di Giulio. Già la storia dell'incarico è altamente rivelatrice per le trasformazioni subite dalla mentalità costruttiva durante quegli anni ricchi di avvenimenti. In origine, il ricco Baldassarre Turini, intimo fiduciario di Leone X e dal 1518 datario responsabile delle prebende, voleva farsi costruire da Antonio da Sangallo il Giovane in piazza Nicosia un palazzetto sul genere di palazzo Baldassini. Stando alle apparenze, i progetti di villa Madama o dei palazzi Pandolfini e Adimari Salviati avevano lanciato la moda di edifici residenziali con caratteristiche di villa in zone suburbane, dove il committente e l'architetto potessero sbizzarrirsi la loro immaginazione e i loro capricci. Ma, diversamente da Giannozzo Pandolfini e da Filippo Adimari, Turini non costruì una dimora fissa alla periferia della città, bensì un *refugium* simile a una villa, nella quale potersi ritirare soprattutto durante i temuti mesi estivi¹⁶. Come G.B. dell'Aquila, committente di palazzo Branconio, Turini era da tempo in rapporti di amicizia con Raffaello, il quale lo aveva già ritratto nell'*Incontro di S. Leone Magno con Attila* e, nel 1520, nominato suo esecutore testamentario insieme a G.B. dell'Aquila. Turini ebbe così certamente modo di seguire la rapida ascesa di Giulio, del quale – secondo Vasari – era amico personale, non da ultimo perché intratteneva rapporti con i committenti di quasi tutte le costruzioni cui Giulio aveva collaborato fino a quel tempo. Si era verosimilmente reso conto che soltanto Giulio gli avrebbe edificato un *Gesamtkunstwerk* anticheggiante nello spirito di Raffaello.

Sin dall'edificazione del casino Turini, era noto che nel sito era localizzata la villa di Marziale; non a caso, quindi, Turini fece

applicare nella loggia una lapide con la famosa citazione del poeta, così ben appropriata: "Hinc totam licet aestimare Romam"¹⁷. Alcuni indizi parlano a favore dell'ipotesi che Turini identificasse nelle antiche rovine, sulle quali poggia la villa, l'omologa costruzione di Marziale, inseguendo il sogno, prettamente umanistico, di far risorgere la casa di Marziale nello stesso sito e nello stesso lustro. Giulio ingloba in maniera inequivocabile le antiche rovine nella nuova costruzione e orienta ogni dettaglio, sia formale che iconografico, sui modelli antichi: ciò assume un significato preciso. Il tipo del tutto inusitato di villa Lante si può forse comprendere solo considerando le specifiche richieste di Turini.

Evidentemente Giulio ha seguito, in tre dei quattro fili esterni del suo edificio, il percorso della costruzione antica e collocato la loggia, che tanto bene illustra le parole di Marziale, in larga parte sulle fondamenta antiche¹⁸. Altrimenti Giulio applica il metodo già adoperato per palazzo Adimari, sviluppando con grande maestria la pianta dal tema dominante del quadrato e della sua diagonale. In tal modo, oltre i muri interni della loggia del giardino, la pianta viene a formare un quadrato perfetto di 60 palmi romani (13,40 m); i fianchi longitudinali, inclusa la loggia, stanno con la lunghezza di circa 19,40 m ai fianchi orizzontali nella proporzione di 1:1,458, quindi di quasi 1: radice di 2 (1:1,414). Quadrati, o pressapoco tali, sono anche i quattro ambienti d'abitazione del piano principale, i cui lati arrivano a metà, a un terzo o a un sesto della larghezza totale. Ad ogni passo si respira la predilezione giuliesca per gli ambienti centralizzati. Con l'altezza originaria di circa 45 palmi, leggermente più bassa di quella attuale, il fronte principale era realizzato secondo una proporzione di 4:3 (senza basamento) e i fronti laterali di 1,93:1 e cioè quasi 2:1. Anche nell'interno dell'edificio ultimato, le trasgressioni dalle "misure ideali" sono più considerevoli che in palazzo Adimari.

Ancora oggi, il fabbricato, stereometricamente chiuso, è visibile da molti punti della città. Originariamente si accedeva alla villa attraverso un sentiero assiale, delimitato da semplici airole, giungendo – come testimonia il *Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio* – dinanzi al fronte d'ingresso a forma di rettangolo. Otto gradini superavano il *podium villae* e conducevano al portale principale, nobilitato da un'edicola a frontone arcuato. Nei più tradizionali palazzi Baldassini o Balami Galitzin, analoghe edicole sono collocate isolatamente al centro della facciata. Invece Giulio ne fa parte integrante dell'ordine del piano terreno e fulcro dinamico dell'intera facciata. I pilastri d'angolo hanno una sezione maggiore di quelli contigui, l'occhio – diversamente che nei templi antichi o a villa Madama – avverte la differenza. Il pilastro accanto al portale presenta la stessa larghezza del suo gemello, ma viene intersecato dalle semicolonne del portale e risulta quindi più stretto. Le colonne, per parte loro, sono, contro ogni regola, di poco più strette delle paraste. Queste piccole differenze contribuiscono essenzialmente a far sì che lo sguardo sia attratto in modo irresistibile dal portale, che la serie paratattica dei precedenti sistemi si dinamizzi e

che si ricreino l'ispessimento e il ristagno al centro della facciata, già osservati in palazzo Adimari. La dominanza della campata del portale è inoltre esaltata dalla riduzione delle cornici delle finestre del piano terreno che non possiedono né davanzale né un fregio chiaramente definito e che, originariamente stuccate di bianco, risaltavano più per le ombre dei loro profili che per corposità. Il frontone del portale salda infine i due piani principali e pone in particolare risalto come, anche qui, il pianterreno domini sul piano nobile grazie a un'articolazione assai più plastica.

Un osservatore addestrato avrà, già allora, provato meraviglia per questo piano superiore: non solo è privo della zona zoccolo, ma le finestre arrivano a mo' di paraste sotto la trabeazione, come se le loro volute fossero esplose sotto una spinta bilaterale. D'altro canto, i rilievi del piano superiore dell'attico sono talmente decorativi e adinamici da ricordare facciate pompeiane: Giulio può averne viste di simili anche vicino Roma¹⁹. Nessun architetto prima si era tanto accostato alla superficie delle ville antiche, e meraviglia pertanto il contrasto – lo si potrebbe definire, 'in antico' – dei due piani. Il sospetto che Giulio abbia progettato il piano ionico solo dopo l'interruzione del 1522-23 viene dissolto dalla similitudine morfologica con il camino di villa Madama del 1521 circa. Inoltre, la sorprendente analogia tra edicole e pilastri del piano superiore testimonia la stessa intenzione che possiamo osservare nella saldatura tra il portale del piano terreno e l'ordine: Giulio cerca a tutti i costi di legare la singola forma isolata a un sistema espanso e di associare tra di loro elementi eterogenei. Non a caso, le finestre e le lesene dell'attico si collegano a quelle del piano ionico in un'unità complessiva. Solo con ciò Giulio ottiene l'equilibrio tra i due piani principali, laddove l'attico entra in uno strano rapporto speculare con lo zoccolo del piano terreno. In realtà, la trabeazione abbreviata del piano terreno è, anche geometricamente, l'asse orizzontale della facciata. Gli elementi portanti del muscoloso piano terreno vengono privati della loro corposità nell'ordine ionico e, nell'attico, anche di caratteristiche tettoniche; il rilievo smarrisce gradatamente il suo peso nel percorso verso l'alto, mentre la superficie prende il sopravvento.

Uno schizzo può illustrare come le aperture delle pareti avrebbero potuto trovar posto in un contesto assai più tettonico e regolare. Ma nessuna delle due possibilità alternative avrebbe corrisposto con tanta esattezza ai reali rapporti della disposizione interna che non la facciata di Giulio. Le volte, sia della loggia che della sala, arrivano infatti quasi fin sotto la trabeazione ionica, e le volte degli ambienti piccoli sensibilmente al di sopra della trabeazione dorica. Il piano ionico, come il mezzanino, comprende gruppi di ambienti rispettivamente di tre o quattro stanze, raccolti in appartamenti in sé chiusi, come dimostrano chiaramente le piante del primo Ottocento: buona parte delle finestre di ambedue i piani era cieca sin dall'inizio. Giulio ha però disposto la trabeazione del piano terra sotto il vertice della volta degli ambienti piccoli: ciò significa che ha voluto evitare che le arcate della loggia andassero a incidere in maniera eccessiva nel piano ionico.

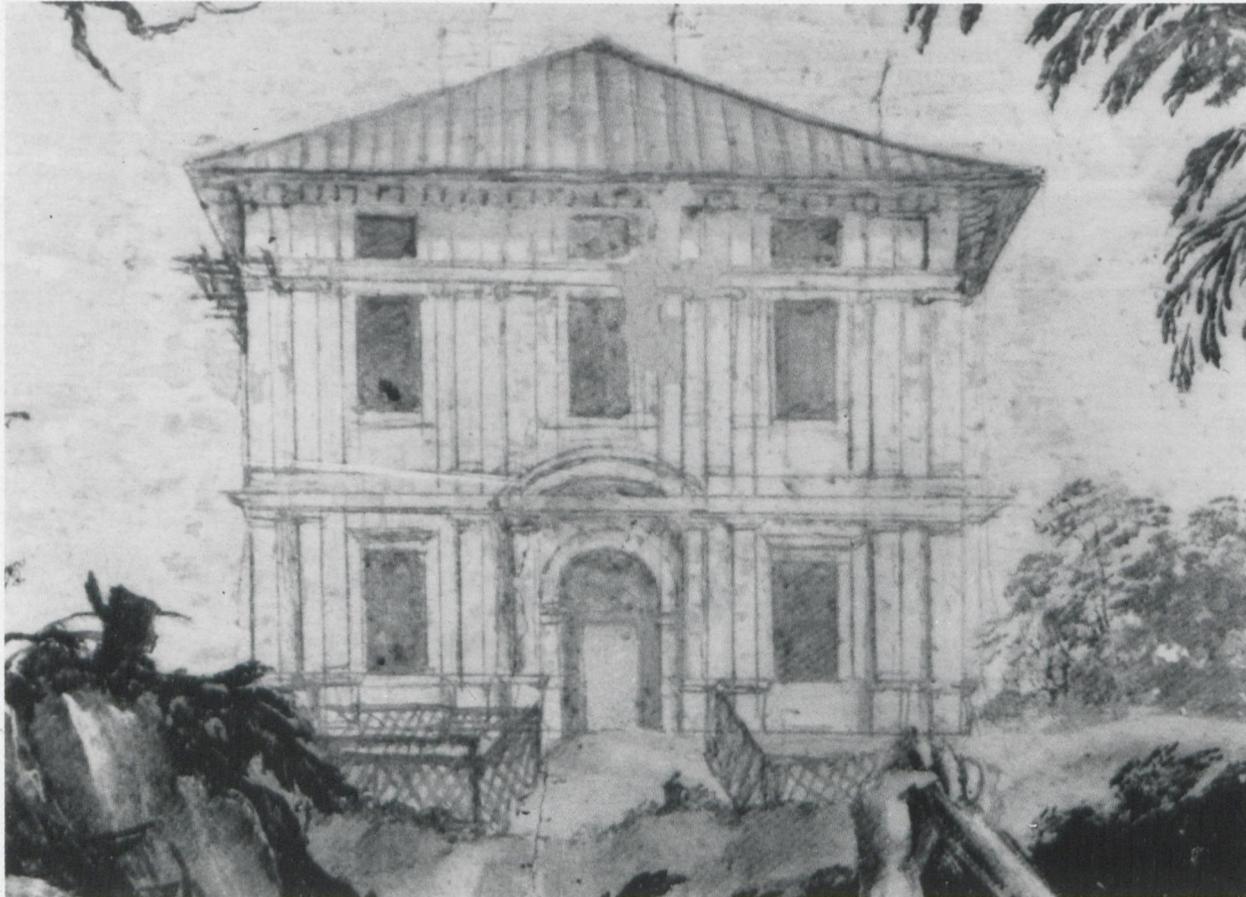
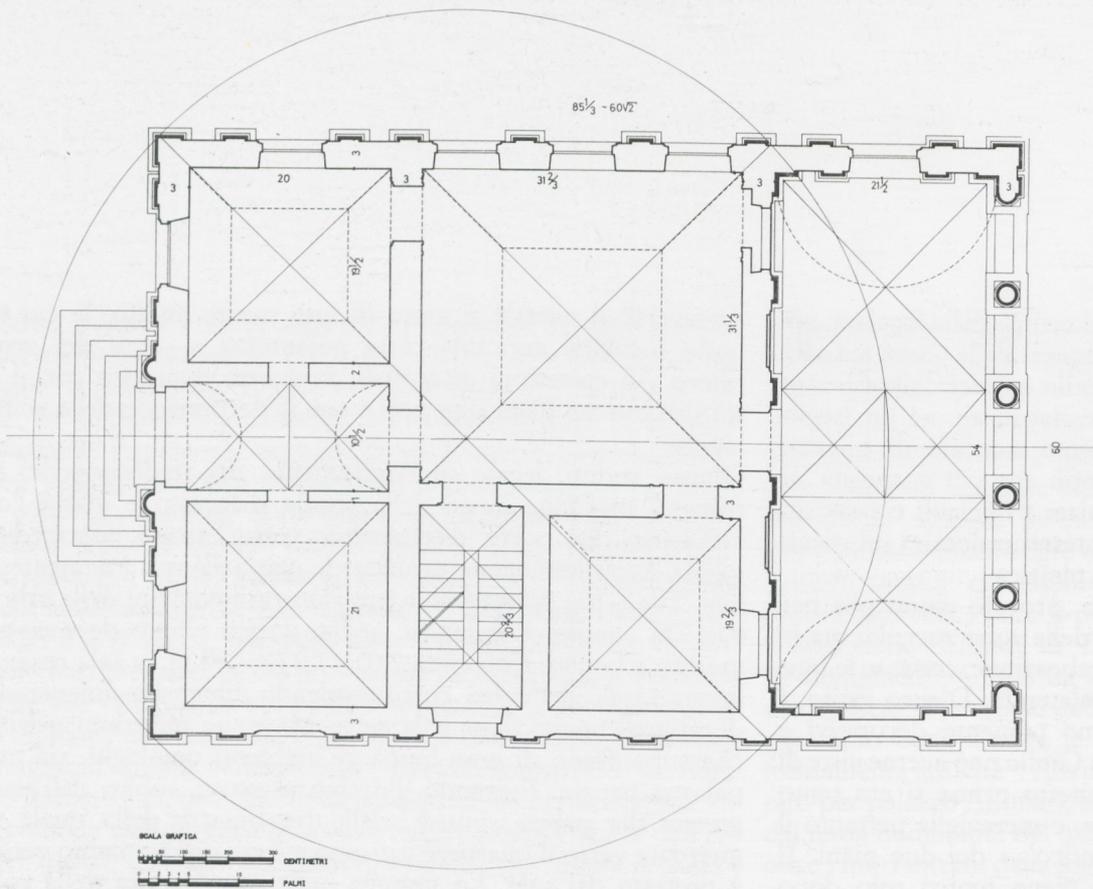
Attraverso il portale si entra in uno stretto andito, la cui volta a botte incombe con una certa pesantezza a causa del profondo rilievo dei cassettoni ottagonali, in aperto contrasto con il rilievo sottilissimo dei piani superiori e con la decorazione della volta della loggia.

Questo andito, legato tipologicamente alla tradizione dei palazzi romani, prolunga l'asse della strada d'accesso e guida l'occhio, attraverso due porte, direttamente verso l'arcata intermedia della loggia, ben illuminata e protetta da una balaustra finemente articolata. Tanto più sorprende la posizione asimmetrica della sala, collocata tra l'andito e la loggia: anche questo effetto deve esser stato gradito a Giulio. Con circa 7,03×7,27×7,30 m, la sala realizzava la forma ideale del cubo, corrispondendo dimensionalmente alle sale di rappresentanza di un palazzetto. Ma le sue ambizioni architettoniche superavano di gran lunga gli ambienti omologhi, sia pure del palazzo papale. Entrando, l'occhio si sposta subito dall'asse d'ingresso alla parete sinistra, dalle tre finestre della quale si può guardare verso il quartiere vaticano e il cui orientamento verso nord è protetto dal sole. Lo stemma nella specchiatura della volta e il camino al centro della parete d'ingresso dimostrano che la sala, a dispetto della sua centralizzazione, segue anch'essa l'asse principale. Attraverso una porta si giunge nell'ambiente angolare a sinistra del vestibolo; mediante una seconda porta in un vano d'abitazione, probabilmente illuminato soltanto da luce indiretta. L'unica parete decisamente asimmetrica della sala è significativamente quella frontale: la prima a dare nell'occhio. Stranamente, alla porta corrisponde una finestra, anch'essa aperta verso la loggia e quindi sul paesaggio, analoga alle tre finestre settentrionali. Nella loggia, la finestra è uguale a quella dell'ambiente non illuminato, ma sensibilmente più piccola della finestra della sala e, rispetto a questa, leggermente spostata. Ancora una volta, sembra che specifiche condizioni abbiano fornito a Giulio l'alibi per creare intenzionalmente una dissonanza. E, come in palazzo Adimari, la dissonanza diventa ancora più stridente quando Giulio cerca di fissare anche il sistema della volta e l'architettura fittizia delle pareti in un sistema severamente simmetrico e derivato dal quadrato, come possono testimoniare gli alzati berlinesi. L'effetto ricercato è ben visibile nella parete destra, dove, tra le porte originariamente stuccate in bianco, troviamo tre pannelli rettangolari verticali.

Questi pannelli e la loro cornice simulano costosi marmi, simili alle incrostazioni di epoca imperiale, ad esempio, nel Pantheon. Sì, è probabile che Giulio abbia fissato proprio le incrostazioni del Pantheon in un sistema razionale. Sopra il fregio undato è una seconda zona più bassa, simile, ma con altri tipi di marmo. Le quattro braccia della decorazione della volta derivano, dal punto di vista tettonico, dalle sezioni di parete rimaste tra le aperture laterali; la volta, anch'essa composta da forme quadrate, cresce quindi in modo organico dalle pareti, sottolineando il carattere unitario della sala. Anche questo contesto viene sensibilmente disturbato dalla parete della loggia; la larghezza della finestra – come nei due lati

Roma, villa Lante, pianta del pianterreno con schema delle proporzioni (disegno di J. Kraus).

Polidoro da Caravaggio, Ritrovamento della tomba di Numa Pompilio, dettaglio con villa Lante (Roma, palazzo Zuccari).



Roma, villa Lante, dettaglio del piano superiore.

Roma, villa Lante, facciata.

dell'edera del Pantheon – comprime i pannelli e interrompe il loro rapporto con il braccio cruciforme della volta. I rilievi in gesso dell'epoca di Valadier, la finta porta che rimpiazza la finestra della loggia, il successivo camino e le pitture sovrapposte nel tempo, ma soprattutto il distacco degli affreschi, hanno notevolmente alterato il carattere di questa sala assai particolare.

In nessuna sala di palazzo Te o del palazzo Ducale, Giulio si è avvicinato altrettanto alla fastosa ricchezza dell'antica era imperiale; in nessun luogo ha contribuito così direttamente alla rivalutazione delle testimonianze antiche come Raffaello le aveva evocate nella sua famosa *Lettera a Leone X* e introdotte nelle logge o nell'appartamento del cardinale Bibbiena. In nessun altro ambiente interno di Giulio, architettura, pittura, scultura e decorazioni si sposano in una congiunzione altrettanto organica.

La visita alla villa tocca il suo punto culminante nella loggia del giardino, alla quale ci convoglia l'asse principale. Sotto la loggia, il panorama romano, dal Vaticano fino ai colli albani, cancella qualsiasi altra vista da un qualsiasi altro punto della città: quindi, loggia rinfrescante e belvedere insieme. Qui si raccordano costruzione interna ed esterna; la sua articolazione spaziale non si esaurisce nella sala, preparando l'imminente loggia di Davide del palazzo Te. Giulio le conferì un taglio a scatola, analogo a quello della loggia sul Tevere nel progetto definitivo di villa Madama, ma dividendo le pareti longitudinali non in tre, ma in ben cinque campate più strette, che si amalgamano meglio con la disposizione degli altri ambienti della villa. Per lo stesso motivo scelse colonne sottili al posto delle massicce paraste, evitando – nell'allargare per la prima volta la serliana bramantesca con arcate laterali – l'arcaica connessione tra colonna e arcata. Una trabeazione orizzontale, come nel cortile di palazzo dell'Aquila, avrebbe sensibilmente ridotto la luminosità e la spaziosità della loggia. Mentre le serliane si specchiano nella parete interna, sulle pareti longitudinali torna isolato il motivo-base, ovvero la singola serliana. La parasta angolare, con funzione di raccordo, si compone, analogamente al cortile di palazzo dell'Aquila, di una semicolonna e due paraste intersecantisi nell'angolo retto – anche qui, una delle due paraste è un po' più stretta e sulla parete interna si proietta soltanto una parasta semplice. Come nel palazzo dell'Aquila, avvertiamo nuovamente il ritmo turbato delle *guttae* nella trabeazione dorica contratta. Tuttavia Giulio si è nel frattempo distaccato dal pensiero del suo maestro: le *guttae* accompagnano l'architrave anche sotto le arcate a mo' di ornamento. Se la superficie interna della parasta d'angolo è conforme a quello di palazzo dell'Aquila, rimane, nei fronti esterni, il collegamento della semicolonna con una parasta semplice che è unita all'adiacente parasta angolare soltanto attraverso un collarino.

La decorazione della volta in stucchi bianchi, che secondo l'iscrizione era finita nel 1531 e citata per la prima volta nel 1533²⁰, mostra più la mano di Giovanni da Udine che non quella di Giulio e viene intrapresa soltanto dopo il Sacco²¹. Al sistema decorativo mancano la chiarezza architettonica e la coesione con le pareti che contraddistin-



guono la sala di Giulio, in particolare negli ottagonali stranamente disancorati dallo specchio della volta²². Giulio ha forse progettato il virtuoso taglio delle arcate nella volta: ancora un motivo che tornerà. Se la decisione di Giulio – a favore della serliana ampliata nell'interno della loggia – raccolse il plauso anche dei più timorati delle regole, la costruzione esterna doveva portarlo al primo, profondo conflitto con le leggi della tettonica: le tre arcate interrompono la trabeazione del piano terreno senza sostituirla con un'altra più alta; le finestre del piano superiore, poste dinanzi alla volta ed ovviamente cieche, sembrano nuotare nel nulla. Qui si comprende perché Giulio abbia sospeso alla trabeazione superiore e, nelle tre altre facciate, abbia rinunciato a un davanzale. La tettonica si indebolisce ancora negli angoli dei piani ionici, dove la robusta parasta angolare della loggia diventa sottilissima – larga non più di due scanalature – mentre quella adiacente ne ha quattro e le rimanenti tre. Non basta: le imposte delle arcate partono all'incirca da sopra il filo della trabeazione e, non dovendo l'ordine ionico inserirsi nelle arcate, le basi possiedono soltanto un oggetto minimo; Giulio ne spostò i fusti rispetto alle colonne, attenuando la stabilità della struttura tettonica in un altro punto chiave. Lo si può osservare meglio nella campata sinistra, nella quale le maestranze allontanarono ancora di più le paraste dall'asse delle colonne che non nelle adiacenti campate. Analoghe fluttuazioni sono frequenti nel piano superiore e nelle altre pareti, diventando – una volta registrate – tanto piacevoli da far supporre l'approvazione di Giulio. Alla consapevole asimmetria e alla consapevole atettonicità si associa, come terza caratteristica peculiare di Giulio, l'estro casuale – tecniche precorritrici dei capricci arbitrari nel cortile di palazzo Te. Sembra che Giulio, come Michelangelo ad altri livelli, abbia perso pian piano la voglia di aderire alle regole. Dopo tutto, questo fronte posteriore, così difficilmente visibile da consentire a Giulio le più grandi libertà, mostra molte analogie con le logge di palazzo dell'Aquila e, di conseguenza, con il verticalismo del modello di Michelangelo per San Lorenzo. La quasi totale trascuratezza della logica tettonica sul fronte a valle di villa Lante non sarebbe comprensibile se Raffaello non si fosse già orientato nei palazzi dell'Aquila, Pandolfini e Alberini verso un concetto preminentemente decorativo degli ordini. Nessuno di questi facciate possiede una struttura coerente, né negli elementi portanti né nelle trabeazioni; nei piani superiori, all'ordine si attribuisce un significato più ornamentale e nobilitante, che tettonico. L'unico, vero elemento portante è, nello spirito di Alberti e nella realtà, la parete: struttura che non ha bisogno, per principio, di alcuna conferma da parte dell'ordine. Ciò vale anche – *mutatis mutandis* – per il fronte a valle di villa Lante, dove Giulio, servendosi di invisibili ancore di metallo, seppe assicurare con talento la stabilità del muro anche davanti alla volta a botte. Rispetto a Raffaello, Giulio libera più estrosamente l'ordine dai vincoli strutturali, per la manipolazione dei propri capricci. Senza suscitare sensi di paura, di minaccia o di instabilità, Giulio crea curiosità, agitazione, irritazione, sciogliendo sistemi codificati da

decenni; posti in questione, essi sono negati, e con ciò egli porta fino in fondo le libertà raffaellesche. Il distacco di Giulio dalla coerenza tettonica sorprende notevolmente, in quanto le sue costruzioni sono in genere assai più sistematiche delle opere dei precedenti architetti. Ciò è valido anche per la terza facciata della villa correlata alla sala; il fronte laterale a sud ne è solo la ripetizione più disadorna e di minore importanza. Essendo la sala illuminata da tre finestre, assai vicine tra loro, mentre la parete stretta della loggia e il piccolo vano angolare nord-ovest ricavano luce soltanto da una, Giulio articola il ritmo delle paraste in maniera più complessa che sui due fronti stretti. Solo le finestre d'angolo sono fiancheggiate da paraste doppie, un sistema che ricorda vagamente quello del fronte a valle di villa Madama. Essendo però la loggia più larga del vano angolare destro, Giulio può dilatare gli intercolumni senza che l'artificio dia troppo nell'occhio, anche perché in questo punto mancano quasi completamente i capricci del fronte a valle. Sulla funzione dei rimanenti ambienti interni si possono fare soltanto congetture. I tre ambienti minori del piano principale, la cui parità di rango viene confermata da forma e decorazione, erano sufficienti a un padrone di casa che desiderasse abitarli durante i periodi caldi, spostandosi, secondo le sue necessità, dall'assolato ambiente a sud-ovest verso quello più fresco a nord-est, oppure nel vano in ombra davanti alla loggia. La cucina, con i relativi locali di servizio, si trovava certamente alloggiata sin dall'inizio nel sottosuolo, dove sembra fosse collocata anche la famosa stufetta, lodata dal Vasari per i suoi affreschi. Il primo piano superiore, raggiungibile attraverso una scala laterale non troppo rappresentativa, comprendeva tre ambienti sguarniti, della dimensione dei piccoli vani del piano terreno che, manifestamente, raggiungevano il sottotetto e potrebbero essere stati usati come stanze per gli ospiti. I tre ambienti sopra la sala e sopra la loggia, scarsamente illuminati e piuttosto bassi, erano forse destinati alla servitù. Nel complesso, il casino di Turini accoglieva meno locali d'abitazione di altri edifici di comparabile importanza. La tendenza a costruire edifici signorili su spazi limitati e con materiali relativamente semplici – le costose colonne di marmo della loggia furono sostituite nella rimanente costruzione da peperino stuccato – era stata introdotta da Raffaello nei palazzetti del medico Jacopo da Brescia e del cubiculario G.B. Branconio dell'Aquila²³. Se i committenti e gli architetti avessero seguito più a lungo questo esempio, il sogno di Raffaello di una riedificazione della Roma antica avrebbe forse potuto realizzarsi con maggior coerenza di quanto non accadesse dopo la partenza di Giulio.

Palazzo Stati Maccarani

Il progetto per palazzo Adimari cade nell'anno 1520 e quello per villa Lante non più tardi del 1521: è improbabile che Giulio concepisse palazzo Stati Maccarani prima del 1522-23. Ancora una volta si trattò di una delle realizzazioni più affascinanti dell'epoca, sia dal punto di vista architettonico che urbanistico, tanto da dare l'impressione che il corteggiatissimo Giulio fosse stato ben presto in

Roma, villa Lante, esterno visto da nord-est.



Roma, villa Lante, loggia.





grado di lasciarsi appagare soltanto dalle offerte più prestigiose. Contrariamente ai committenti precedenti, appartenenti alla corte papale e più anziani, Cristoforo Stati era compaesano, coetaneo di Giulio e anche se con titoli assai remoti, patrizio romano.

A Giulio venne chiesto di ristrutturare due o più case vecchie in un palazzo con botteghe. Su due lati avrebbe guardato verso le piazze adiacenti, con il terzo sull'odierna via del Teatro Valle, mentre la facciata posteriore si sarebbe trovata in pericolosa vicinanza al palazzo di Alfonsina Orsini, la potente vedova di Piero de' Medici. Prima della morte di Leone X, i Medici dovevano aver perseguito piani più ambiziosi, progettando di portare il filo settentrionale del palazzo di Alfonsina fino a piazza di Sant'Eustachio, per instaurare un legame urbanistico con palazzo Madama e con la Sapienza. Durante il pontificato di Adriano VI, simili piani non avevano pressoché alcuna probabilità di venire realizzati; è quindi significativo che palazzo Stati non porti avanti il filo orientale di palazzo Lante, bensì conferisca priorità all'angolo retto tra il fronte principale e quello laterale.

In un primo momento, sembra che Giulio e il suo committente gettassero gli occhi su un terreno pressoché quadrato, ma, evidentemente, all'inizio dei lavori non sussisteva la speranza di poter prolungare il fronte orientale oltre le due campate poi realizzate, altrimenti queste non risulterebbero più strette delle campate del fronte principale. Il fronte laterale destro fu trascurato come a villa Lante, e non sembra che Giulio intendesse convogliare in un ordine il suo ritmo alquanto disordinato. Ancora una volta, quindi, diverse facciate fra loro dissonanti ignorano effetti omogenei, analogamente a quanto era accaduto per palazzo Adimari o per villa Lante, ma al contrario dei palazzi di Antonio da Sangallo il Giovane. Come in palazzo Te, Giulio circonda il corpo di fabbrica con una cornice, seguitando però a trattare ognuno dei suoi lati come facciate individualmente strutturabili e non come elementi di un organismo omogeneo.

Nonostante la posizione preminente, la facciata principale, a cinque campate e priva di avancorpi, rivendica pretese più moderate che non palazzo Adimari Salviati. Giulio si ricollega in questo caso meno alla tradizione delle residenze cardinalizie o vescovili – come villa Madama o i palazzi Pandolfini e Farnese – che non all'assai più modesto palazzo Alberini, terminato da Raffaello con l'aiuto di Giulio intorno al 1518-19 per un altro patrizio romano. Le misure in elevazione sono quasi le stesse, ma Giovanni Alberini intendeva dare al palazzo, sui lati verso le strade, larghezze di sette assi, con un numero maggiore di redditizie botteghe. Come palazzo Alberini, anche palazzo Stati comprende due piani superiori quasi equivalenti e un cortile interno, la cui parete d'entrata si apre su una loggia triassiale.

Le similitudini tra i due palazzi vanno oltre quelle tipologiche e funzionali. Anche in palazzo Stati sopra il livello rustico delle botteghe si colloca un piano nobile, la cui struttura è caratterizzata da delicate lesene e da edicole delle finestre piuttosto piatte. Ne

consegue che l'articolazione del secondo piano superiore si riduce anch'essa a pannelli astratti e finestre sospese.

Eppure, la facciata di palazzo Alberini, se osservata con maggior attenzione, si conferma chiaramente come opera raffaellesca, mentre la facciata di palazzo Stati non può non essere stata progettata che dall'architetto di palazzo Adimari. Come in palazzo Adimari, monumentalità e vigore fisico si concentrano sul piano inferiore; il piano nobile non riesce ad imporsi perché alquanto piatto. Anche qui la struttura muscolosa del bugnato sembra alzarsi da terra per contrapporsi al basamento. Ancora in analogia, il bugnato del portale centrale si addensa e si contrae, mentre le altre campate respirano un po' più liberamente nella zona del mezzanino e le linee verticali del piano terra sono assorbite dal gracile ordine del piano nobile. Proprio questa continuità verticale distingue palazzo Stati da palazzo Alberini, nel quale i singoli piani sono suddivisi da cornici sempre più aggettanti.

D'altro canto, non si può ignorare la differenza esistente tra palazzo Stati e palazzo Adimari. Rispetto alle fasce bugnate più equilibrate di quest'ultimo, le paraste bugnate di palazzo Stati danno un'impressione di maggior energia. Le chiavi sopra le botteghe sono gravi e minacciose; nonostante che la campata centrale sia calcolata con maggior generosità, il portale sembra voler esplodere. Le sue cinque bugne in chiave non assumono più funzioni ornamentali. Sembra che solo la posizione incassata del portale impedisca loro di crollare. Mentre le finestre del mezzanino di palazzo Adimari fluttuano libere sulla superficie di mattoni, quelle di palazzo Stati riposano in precario equilibrio. Se si confrontano le due facciate con maggior attenzione l'accostamento di palazzo Adimari agli anni più liberi e pieni di slancio di Raffaello diventa inevitabile: avvertiamo meglio il senso problematico di palazzo Stati.

I pilastri bugnati del basamento esprimono maggior energia che non in qualsiasi palazzo anteriore. Meraviglia dunque il debole spegnersi del piano nobile nelle doppie paraste, con il loro raccordo ornamentale alla parete. Raffaello non pretende che i pannelli sospesi nel piano superiore di palazzo Alberini fungano da sfogo alle sezioni verticali ascendenti; li considera elementi autonomi di un piano autonomo. Giulio, invece, vuol far intendere che la netta divisione nel piano zoccolo tra bugne attive e pareti passive sarà man mano abolita nei piani superiori, così che parete e struttura possano creare un insieme omogeneo ovvero un rilievo, la cui articolazione segua principi essenzialmente formali e non statici. Nel piano terreno si fronteggiano forze pesanti e esaltanti, forze comprimenti e forze esplodenti; nei due superiori scompare ogni traccia dinamica. Le finestre dominano incontrastate, incorniciate da eleganti lesene e pannelli, ed ancorate alla parete come preziosi gioielli. Nel trasferire la nota dominante del palazzo dall'ordine alle finestre, Giulio segue indubbiamente più il suo maestro che non il Bramante di palazzo Caprini, le colonne binate del quale dominano incontrastate il piano nobile. Nel piano nobile, Giulio smorza il verticalismo con un ritmo di frontoni alternati, accontentandosi di un debole oggetto delle

lesene. Le lesene e le due fasce dell'architrave sembrano ulteriori, sottili strati di parete. Il fine rilievo dei piani superiori, sensibile alla luce, si sarebbe evidenziato assai meglio se si fosse ripristinato il marmorino chiaro originario, conservato in alcuni punti delle paraste del cortile.

I motivi del piano nobile erano già tutti presenti in Raffaello, ma Giulio inserisce nel secondo piano superiore una delle sue innovazioni rivoluzionarie: la totale astrattezza dell'ordine. Le lesene non solo hanno perduto gli architravi, ma anche le basi e i piedistalli. Le finestre sembrano incorniciate da riquadri doppi, a loro volta divisi da pannelli incassati. Questi riquadri senza profilo non hanno ormai da altro in comune con l'ordine se non il ritmo e un minimo rilievo; è l'ultima interessante conseguenza della soppressione della corposa ricchezza della colonna greca – un passo che significativamente Raffaello prepara nell'attico di palazzo Jacopo da Brescia, ma che viene poi realizzato da Giulio, che conferisce ai suoi corpi un'antica sensualità edonistica. Il piano bugnato dimostrava inoltre che Giulio sapeva amalgamare nella stessa facciata una fisicità piena di forza con l'astrazione più profonda, trovando particolare piacere sia in questi estremismi che in posizioni di compromesso. L'ordine astratto, denominato *Hungerbarock* con espressione fuorviante²⁴, doveva sviluppare uno dei temi preferiti della nuova architettura: ci saranno pochi architetti romani dei secoli a venire che non ne faranno uso. Ancora due secoli più tardi, a Ledoux piacerà la

contrapposizione tra rustico rudimentale e raffinata astrazione. In villa Trivulzio a Salò, datata 1525, Peruzzi collega le finestre ad arco ribassato all'ordine astratto, con una tecnica tanto organica che si è tentati di attribuirne l'invenzione a lui e non a Giulio²⁵. Ma il cardinale Trivulzio acquistò il terreno per la villa soltanto nel 1523 e Peruzzi è rintracciabile a Roma non prima dell'agosto di quell'anno. La priorità spetta a Giulio: Peruzzi, dopo il suo ritorno da Bologna, si interessò intensamente alle innovazioni giuliesche²⁶. Si dovrebbe guardare, inversamente, al progetto per villa Trivulzio, disegnato non prima della tarda estate del 1523, come al *terminus ante* per palazzo Stati. E la chiusura ad arco ribassato delle finestre nel piano superiore di palazzo Stati si propone con evidenza di spegnere le forze verticali della facciata.

Da due alzati del Cinquecento abbiamo notizia della genesi del progetto di Giulio per la facciata di palazzo Stati. Il disegno anonimo di Windsor, probabilmente pensato come punto di riferimento per un'incisione, va letto, in particolare per i due piani superiori, più come studio preliminare che come proposta alternativa. La campata bugnata del portale e le finestre del mezzanino sopra le botteghe somigliano a palazzo Adimari. Invece che da lesene, il piano nobile è articolato da un ordine tuscanico con trabeazione abbreviata; le edicole sono più gracili e dotate di orecchie e frontone triangolare; le finestre e il cornicione del piano superiore corrispondono ancora a palazzo Alberini. Nel complesso, la facciata si sviluppa più verticalmente e dinamicamente, ma anche più schematicamente: mezzi ed accenti sembrano usati con meno

virtuosismo che non nella versione definitiva. Il foglio si può confrontare con il progetto per la facciata di palazzo Adimari; è improbabile che un altro maestro abbia saputo intervenire su una struttura giuliesca con tanta autorità.

Lafréry ha annotato sulla sua incisione del 1549 che il palazzo era "ad veterum normam ac formam, recens exstructum", sottolineando l'accostamento ai modelli classici, sia sul piano teorico che su quello formale. Intorno al 1550, quando tanti architetti cercavano di attenersi alle severe regole vitruviane, nella facciata di palazzo Stati si identificava la manifestazione più coerente dell'architettura anticheggiante. Forse, Lafréry intendeva polemizzare contro gli indirizzi, poco rispondenti ai modelli classici, che all'epoca dominavano la scena romana: lo stile asciutto del tardo Sangallo e lo spirito inventivo di Michelangelo, disancorato dal linguaggio classico. Non a caso, maestri come il Vignola, Palladio o Alessi tentarono di riallacciarsi al fulgore anticheggiante dell'alto Rinascimento in generale e di Giulio in particolare.

L'incisione di Lafréry, solo se esaminata con attenzione e dopo averne confrontato le misure, si discosta dall'aspetto definitivo della facciata. Quella di Lafréry è più corta di circa 3,5 palmi (78 cm), mentre il pianterreno è più alto di circa 4 palmi (89 cm), cosa che possiamo rilevare facilmente osservando i sostegni bugnati che guadagnano una fila di pietre da taglio in altezza. Il frontone del portale è più basso, i conci meno importanti e diversamente strutturati nei dettagli. Nel piano nobile, le lesene sono più strette di 1/2 palmo, le finestre più larghe di circa 1/2 palmo e 1/2 palmo più alte. Nello spigolo di sinistra, come in palazzo Alberini, l'angolo è stato posto in risalto – tutte disequaglianze difficilmente imputabili ad inesattezze dell'incisore. Forse Giulio ha apportato qualche ritocco al progetto esecutivo per aumentare la pesantezza e i conflitti del piano zoccolo e dar maggior risalto alla monumentalità del piano nobile.

Attraverso un andito, relativamente stretto e voltato a botte, si entra nel cortile. Nella loggia del cortile si avverte, all'improvviso, che l'asse principale non attraversa il centro e che la composizione è più circoscritta e squilibrata di quanto il grandioso esterno faccia supporre. Queste anomalie risaltano in modo particolare se osservate in contrapposizione a palazzo Alberini, altrimenti così somigliante, che possiede un cortile simmetrico e una loggia assai più spaziosa.

L'equilibrio si ristabilisce peraltro immediatamente, osservando l'equilibrio pressoché simmetrico della parete posteriore del cortile. In un primo momento, l'occhio è colpito dal contrasto con la facciata: al posto di paraste bugnate troviamo snelle paraste doriche su alti piedistalli; invece di botteghe dilatate, i riquadri verticali, articolati da conci sottili e da cornici aggreganti; invece dell'esplosivo portale, cornici di porte e finestre delicatamente strutturate. Ne emerge lo spirito più freddo, più astratto e meno sanguigno del terzo piano della facciata, ancora più valido per il piano nobile del cortile, dove lo snellissimo ordine ionico e le edicole delle finestre stanno davanti alla parete nuda. Ciò nonostante, Giulio non manca di



Roma, piazza Sant'Eustachio con palazzo Stati Maccarani (da Muratori, Bollati).

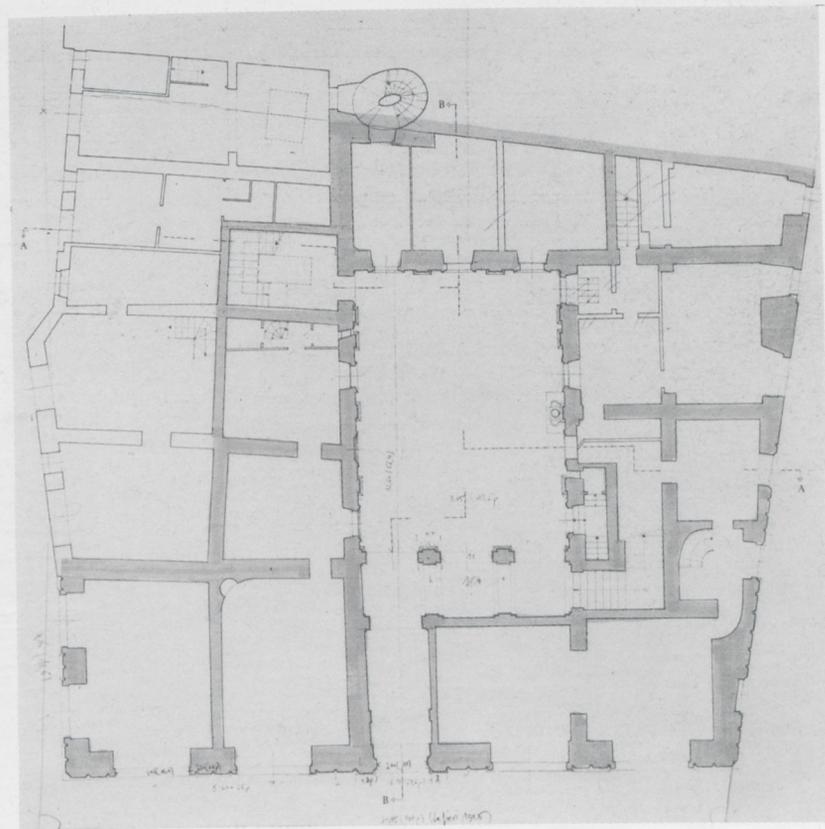
Roma, palazzo Stati Maccarani, pianta del pianterreno (le parti originali in scuro: rilievo dello studio F. Borsi).

valorizzare il carattere signorile del piano nobile, corredando di maggiori dettagli i profili dei piedistalli e delle edicole, oppure affidandosi ai capitelli e alle finestre di mezzanino, più ornamentali anche se totalmente astratti. La cornice della trabeazione lascia intendere che il secondo piano avrebbe dovuto essere unificato da un ordine composito. Per alcuni versi, il sistema di verticalizzazione è tanto simile al disegno Windsor da far ritenere che l'alzato del cortile corrisponda a questa fase iniziale del progetto.

La loggia si differenzia dalla parete posteriore per le dimensioni delle arcate e degli intercolumnni: la si può considerare il vero fronte di rappresentanza del cortile.

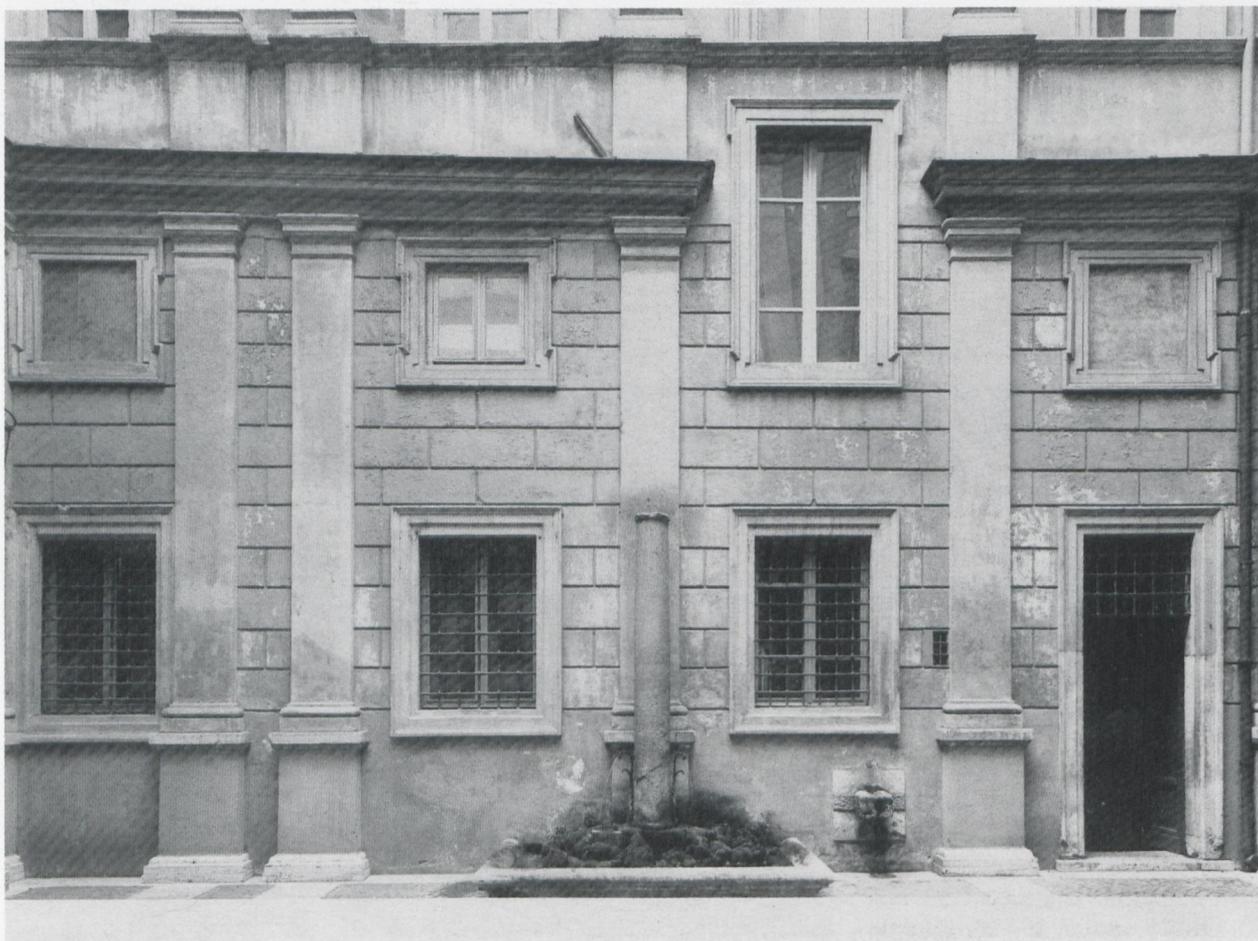
Paragonate ai due fronti principali del cortile, le pareti laterali suscitano un'impressione strana. Entrambe sono divise dai pilastri in due campate laterali e due larghe campate intermedie. La trabeazione della seconda campata è spezzata dalla finestra della scala. Giulio cerca di rimediare a questa mancanza di equilibrio con il raddoppiamento delle paraste tra la terza e la quarta campata. Di fronte a una manovra tanto spregiudicata, le irregolarità degli assi e le alternanze tra finestre e porte non danno più nell'occhio. A questo artificio – di controbilanciare il disordine della simmetria attraverso contrappesi asimmetrici – Giulio ricorrerà anche in occasioni future. Uno sguardo alla sezione del palazzo insegna che Giulio, come altri architetti, si sarebbe potuto aiutare con una finestra di mezzanino. La fonte di luce della corsia superiore della scala si trova sul piano nobile, cosicché l'ingrandimento della finestra di mezzanino avrebbe rappresentato un vantaggio soprattutto per l'inferiore delle due lunghe corsie. Ma Giulio ama gli ambienti chiari. E nella scala ha visto certamente un motivo attendibile per sfuggire, almeno in quest'occasione, alla piatezza di un sistema troppo coerente – non diversamente che nel fronte del giardino di palazzo Adimari o nella sala di villa Lante. E lo stesso vale per la posizione asimmetrica del cortile e per le sue numerose irregolarità. La parete sinistra del cortile segue il percorso di un muro massiccio che, originariamente, deve aver separato due case di proprietà Stati. Il muro non corre parallelo all'asse d'ingresso, così la campata sinistra della parete posteriore del cortile diventa sensibilmente più larga della destra. La pianta totalmente disomogenea rivela anche che, in numerosi altri punti, la presenza di un muro più antico ha condizionato la disposizione del palazzo.

Questo dato è rilevabile osservando soprattutto la collocazione atipica del piano nobile. Seguendo la scala piuttosto stretta, ma inconsuetamente alta e ben illuminata, si raggiunge la loggia ionica e, dal centro della sua parete posteriore, si passa nella sala, senza la possibilità di avvertire, sul momento, di non trovarsi affatto sull'asse centrale del palazzo. La sala è larga quanto il cortile e le sue misure di 5,15×9,65 m circa sono, come per questo, abbastanza limitate. Ancor più chiaramente che la pianta del piano terreno, quella del piano nobile dimostra come anche in questo caso Giulio partisse da un quadrato base, comprendente sala e loggia, ripetuto fino alle doppie paraste del cortile. Con ciò Giulio indica il suo schema





Roma, palazzo Stati Maccarani, esterno.
Roma, palazzo Stati Maccarani, cortile,
parete posteriore.
Roma, palazzo Stati Maccarani, cortile
parete destra.



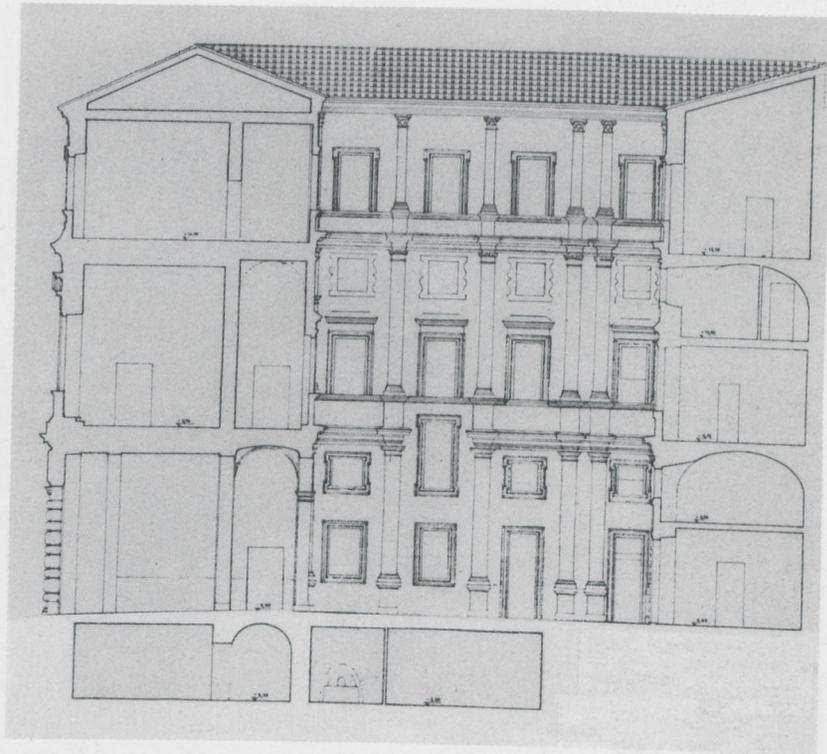
ideale, secondo il quale il cortile sarebbe stato di forma quadrata: l'ultima campata rappresenta un necessario compromesso con il sito. L'estensione delle scale o la profondità dei due ambienti di sinistra dell'ala anteriore, che atipicamente raggiungono quasi la grandezza della sala, sono determinati dal quadrato di partenza di circa 43,2 palmi.

L'armonia della sala era inoltre minacciata dalla mancata corrispondenza tra gli interassi della facciata e quelli della loggia del cortile. Solo la finestra orientale si trova sullo stesso asse della sua rispettiva campata nella loggia del cortile. Giulio dovette quindi spostare la sala rispetto alla loggia e allontanare la porta d'entrata dal centro della sala. Giulio applicò certamente altri artifici per portare l'*enfilade* della sala fino alle finestre delle campate angolari delle facciate laterali. Probabilmente prevedeva di compensare il rapporto eccentrico dell'*enfilade* verso la sala con due porte finte o con una decorazione parietale. Gli riuscì altrimenti di collegare la maggior parte delle pareti divisorie a una lesena della facciata e, con ciò, di porre le finestre in un rapporto quasi perfettamente simmetrico con gli ambienti interni. Comunque, la disposizione interna di palazzo Stati conferma la crescente maestria di Giulio nell'assimilare costruzioni preesistenti nei suoi progetti – una maestria già dimostrata in villa Lante che gli sarebbe tornata utile per l'appartamento di Giberti, la facciata della sua stessa casa, ma soprattutto per il rifacimento di palazzo Te.

Tra i molti ambienti interni di palazzo Stati, ve n'è uno solo – la grande sala a pianterreno a sud delle scale – decorato secondo lo spirito giuliesco. Probabilmente si tratta di un 'triclinio', sala in genere vicino alla cucina, in cui il padrone di casa mangiava, e che si collegava alla strada mediante un vestibolo – non diversamente dalla sala da pranzo di palazzo Massimo, cui Peruzzi aveva assegnato quasi le stesse proporzioni²⁷. Giulio aveva senz'altro previsto di estendere il bugnato del piano terreno a tutto il fronte laterale e di illuminare il triclinio con due finestre simili a quelle adiacenti del piano terra, non quindi come le finestre del mezzanino, che tagliano malamente gli affreschi della volta.

Il sistema di decorazione della volta rivela l'impronta architettonica di Giulio. I motivi, prima di tutto l'acanto e le numerose cariatidi, sono paragonabili a quelli dell'abside sud-ovest della loggia di villa Madama e delle stanze di villa Lante. Le scene con soggetto antico sono addirittura identiche a quelle della sala di villa Lante²⁸. Questa ripetizione – stesse composizioni in decorazioni diverse – era abbastanza comune in quegli anni²⁹. La decorazione fu senz'altro stabilita prima della partenza di Giulio per Mantova.

In quale rapporto si trova palazzo Stati rispetto a villa Lante? Anche se Giulio ebbe la possibilità di progettare quest'ultima con maggior libertà e anche se, negli ambienti interni, raggiunse il massimo splendore, palazzo Stati va considerato qualitativamente superiore. Nonostante i contrasti, le asimmetrie, gli spostamenti e le recise dissonanze, i fronti esterni e il cortile appaiono più organici, più suggestivi e più motivati. In nessun luogo si è invasi dalla spiacevole





sensazione di mancanza di serietà artistica e di frivolezza, come accade nei fronti esterni di villa Lante.

La "loggia dei Trombetti": appartamento di Giberti

Progettata certamente non prima dell'autunno 1523, verso la fine degli anni romani di Giulio, la "loggia dei Trombetti" si accosta sensibilmente alla facciata sui giardini di palazzo Adimari. In ambedue i casi non troviamo, nel piano terreno, arcate con paraste, bensì campate cieche. Il lungo fronte culmina nelle campate centrali, piegate a esedra: inoltre, le due metà del palazzo si trovano in un rapporto asimmetrico. Il peso delle tre arcate è compensato dalle due campate – a due piani, ma cieche – del lato destro, in perfetta sintonia con il cortile di palazzo Stati e la casa romana di Giulio. Le paraste si raddoppiano davanti alle più massicce paraste d'angolo, cioè nel punto di passaggio tra l'esedra e l'inizio delle ali laterali. Le verticali sono assorbite dall'oggetto della trabeazione e dai piedistalli del piano superiore – un verticalismo che possiamo osservare in Giulio per la prima volta nel cortile di palazzo Stati. E, come in quel caso, Giulio sembra aver ricercato l'astrazione del dettaglio dell'archivolto e della trabeazione.

Tipologicamente, la loggia dei Trombetti si colloca tra le logge dei due Sangallo per Giulio II e Paolo III in castel Sant'Angelo. Non può che stupirci il coraggio di Giulio nell'ostentare i suoi capricci sull'assai più preminente fronte d'ingresso del palazzo papale.

Solo poco tempo prima, fors'anche solo all'inizio del 1523, Giulio aveva collocato il trono della sua *Madonna Fugger* in diagonale, davanti a un rovinoso cortile circolare. Ancora più chiaramente che sul dipinto, nel progetto degli Uffizi la loggia curva polarizza l'occhio verso una profondità atmosferica. I rapporti snellissimi dell'ordine dorico, dei piedistalli, nicchie ed arcate, richiamano il cortile di palazzo Stati, mentre i più canonici dettagli e i cassettoni sono piuttosto vicini a villa Lante.

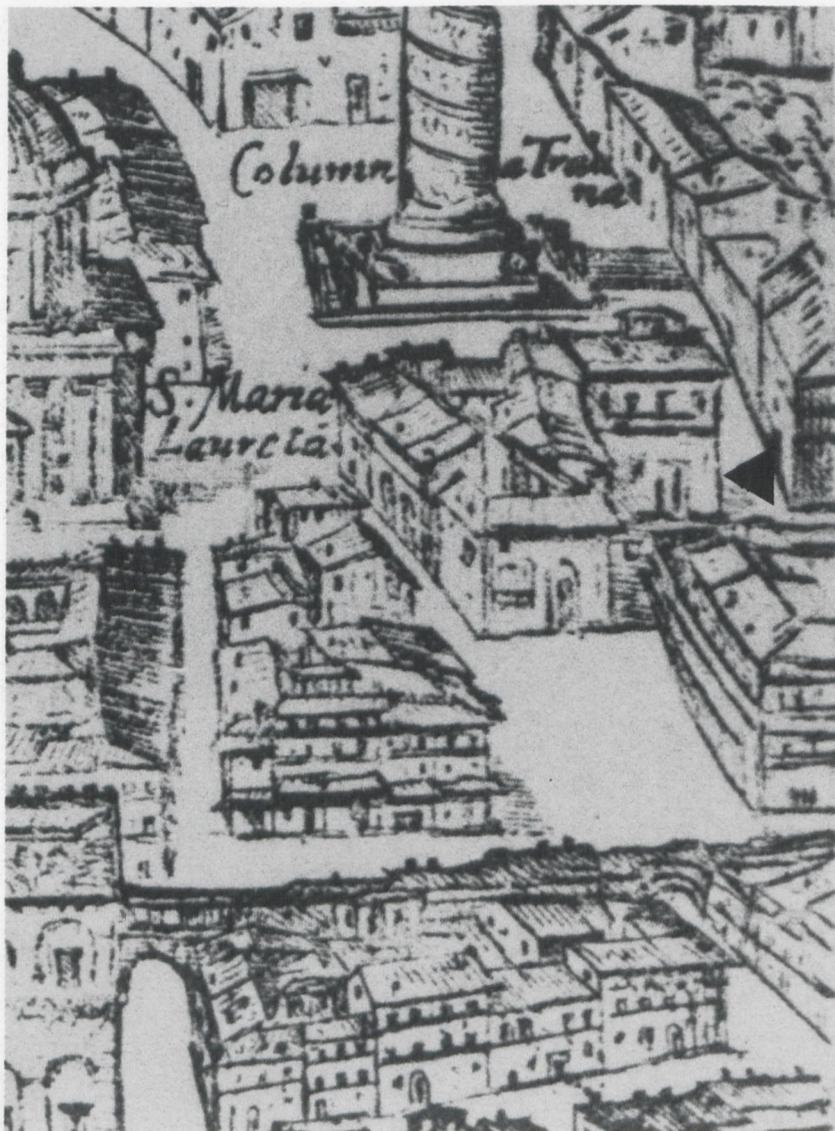
La casa di Giulio e le sue ultime architetture romane

Le stesse tendenze, riscontrabili nella genesi di palazzo Stati, dal progetto Windsor alla versione definitiva della facciata, culmineranno più tardi nell'ultima costruzione romana di Giulio, la sua casa a Macel de' Corvi. Nel gennaio del 1524 Giulio diventava proprietario unico della casa paterna e solo allora poté prepararsi ad investire tempo e denaro in un'opera di modernizzazione. Lo stretto fronte d'ingresso, l'unica parte rielaborata da Giulio, consentiva solo una campata d'accesso e una stretta campata laterale. Giulio si ispira alla porzione angolare della scenografia di Raffaello per i *Suppositi*, limitata a una larga campata d'accesso e, di fianco, a due campate con finestre. Ma mentre Raffaello usufruisce della libertà concessagli dalla scenografia per aprire il piano terra in grandi arcate e per corredare il piano nobile degli attributi di un fastoso monumentalismo, il Giulio dell'anno 1524 corazza la sua facciata con un'ermetica struttura bugnata.

Significativamente, Giulio non si serve più del bugnato anticheggiante diffuso in Italia all'epoca degli Hohenstaufen e al quale il

Roma, palazzo Stati Maccarani, triclinio
con decorazione di Giulio Romano.





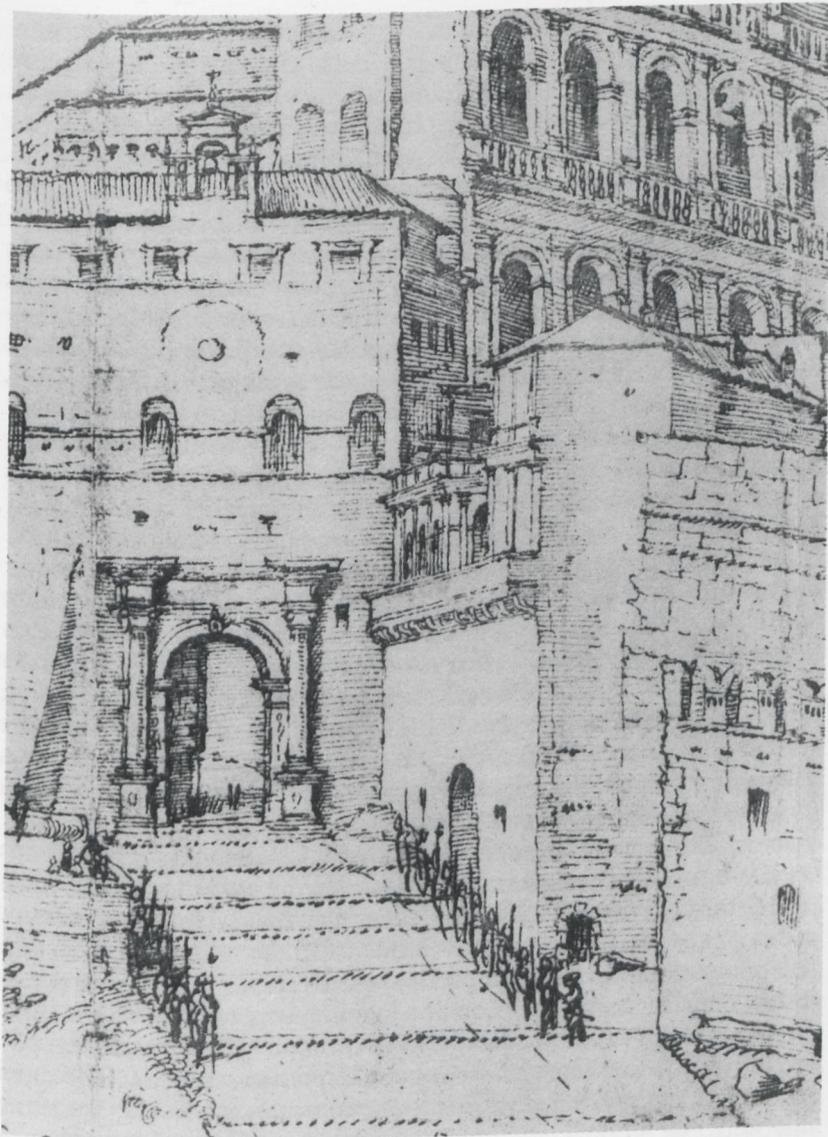
Quattrocento fiorentino restituì nuova attualità. La casa di Giulio ha poco in comune anche col bugnato del Bramante romano, riferito direttamente a prototipi antichi come il *Templum Pacis*, oppure con la superficie bugnata, astratta e sistematica di Raffaello, ad esempio nel palazzo da Brescia. Anche se singoli motivi continuano a derivare da modelli antichi, come ad esempio il *Claudianum*, Giulio ormai segue la strada indipendente iniziata a percorrere con il portale di palazzo Stati. Il bugnato non riflette più la condizione del “nonfinito” e non cerca i connotati della fortificazione difensiva, come ad esempio nel piano inferiore di villa Madama³⁰.

Giulio rielabora il bugnato a fini ornamentali, privandolo di ogni vocazione funzionale e naturalistica: ogni pietra è parte di un disegno coesivo, ogni concio possiede una forma perfettamente calcolata; nessuna pietra è più grande di 33×80 cm; la larghezza inferiore dei conci viene ridotta in alcuni punti fino a quasi 10 cm – eliminando quindi ogni carattere minaccioso. L'esasperata accentuazione delle chiavi sopra le quattro aperture della facciata, e l'eccessiva lunghezza dei conci nel piano terra, porta ad una irrequietezza dinamica, che nel piano terra di palazzo Stati era appena accennata. L'occhio non si trova più impegnato dai giochi di forza della struttura tettonica, dal muscoloso sostegno delle paraste bugnate e dal peso del piano nobile o della sua nobilitazione attraverso un'edicola con frontone; l'occhio segue il movimento radiale delle chiavi che creano due punti di riferimento primari e due secondari; segue anche l'impiego serrato dei conci e il loro raccordo con le paraste, le colonnine e la trabeazione.

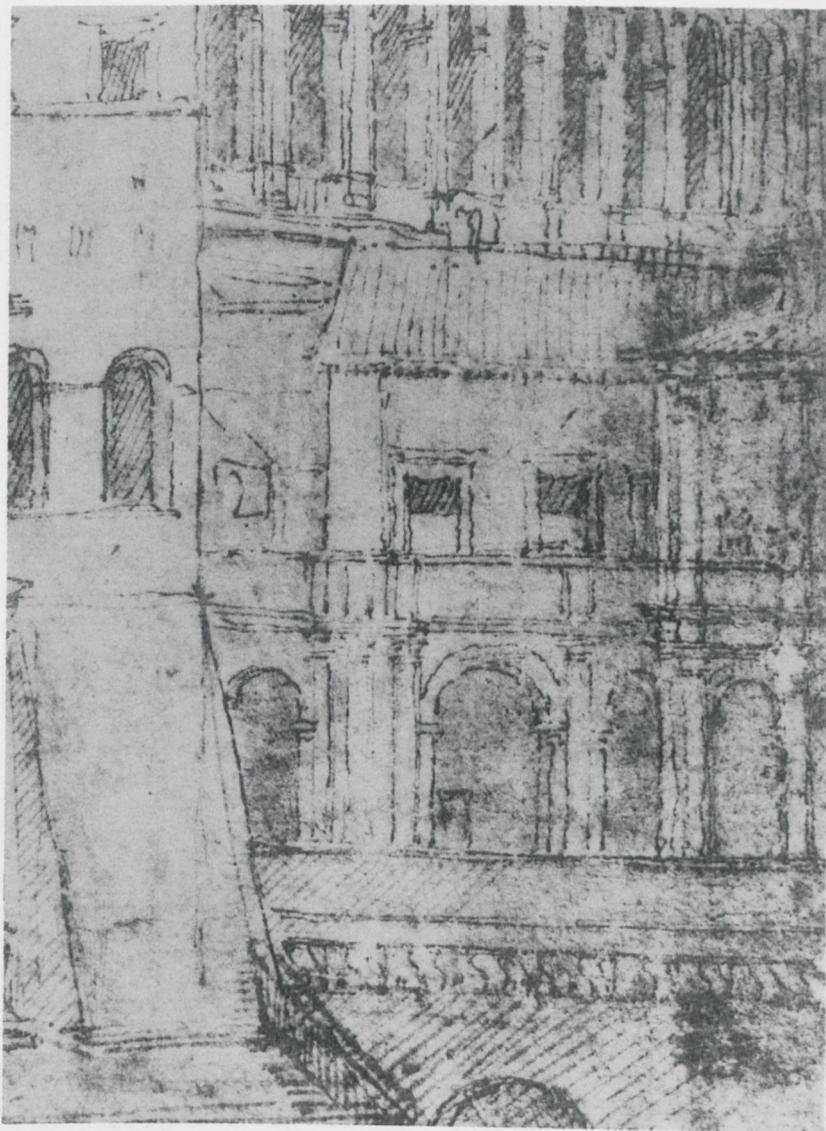
La singola pietra da taglio non si limita ad inserirsi nello spazio razionale dell'ordine; come nelle chiavi centrali, sporge su tutta la rimanente superficie della facciata. Con ciò vengono a crearsi nuovi accenti plastici; l'irrequietezza è trasportata nella terza dimensione. Le pietre della trabeazione sopra le paraste del portale sembrano poggiare liberamente sui capitelli, senza ulteriore ancoraggio. Questo raccordo forzato tra ordine e opera muraria corrisponde – fatte le debite proporzioni – alla tendenza giuliesca, già osservata, di coordinare parete ed ordine sempre più strettamente, senza rinunciare alla loro funzione strutturale. Ma mentre a villa Lante l'ordine viene svilito in una improvvisata decorazione e, in palazzo Stati, a fasce di parete a più strati, in questo caso Giulio restituisce fisicità alle paraste e alle colonne, per bloccarli nella parete con l'aiuto del bugnato, ricreando l'amalgama di elementi eterogenei annunciato per la prima volta nella facciata a valle di villa Madama.

Anche nella ponderata struttura della facciata, Giulio supera i tentativi fino ad allora compiuti. Nel cortile di palazzo Stati aveva compensato l'asimmetria delle finestre delle scale con il raddoppiamento delle paraste; ora contrappone alla campata del portale, larga e pesante, quella verticalizzante e stretta delle finestre. La sua riflessione ha una natura affatto nuova, quale poteva risultare soltanto da un intenso studio dell'asimmetria. Proprio usando questo continuo alternarsi di effetti, Giulio evita la distratta contiguità di elementi che di frequente contrassegna i fronti biassiali dei palazzi

M. van Heemskerck, veduta del palazzo Vaticano da piazza San Pietro, dettaglio con la loggia dei Trombetti (Berlin, Kupferstichkabinett).



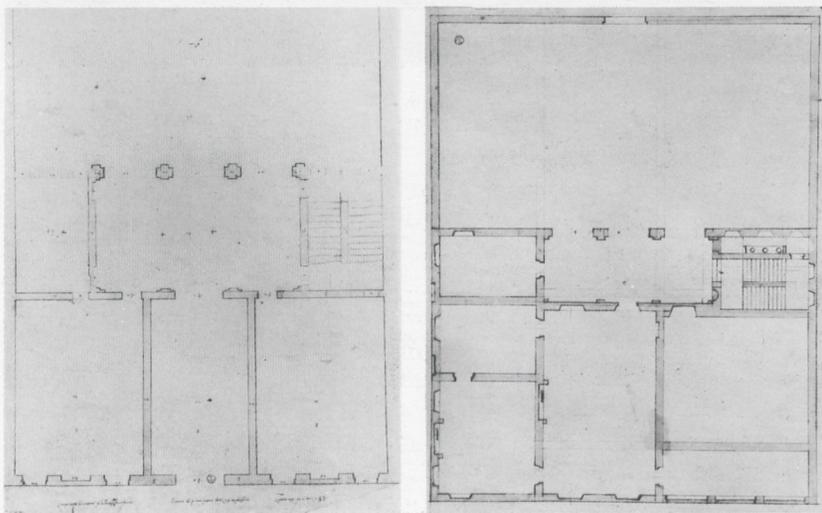
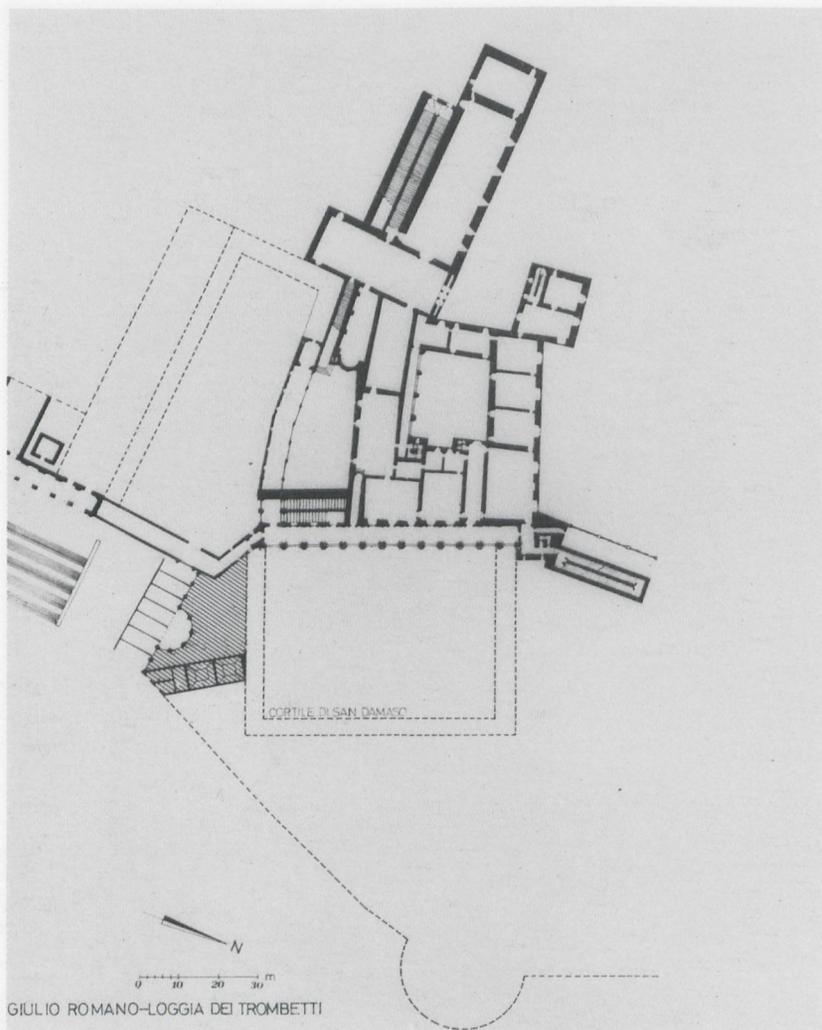
Anonimo fiammingo del 1540 circa, veduta del palazzo Vaticano da sud-est, dettaglio con la loggia dei Trombetti (Berlin, Kupferstichkabinett).



Antonio da Pellegrino per Bramante, pianta del palazzo Vaticano del 1507 circa (Firenze, U 287 A) con ricostruzione approssimativa della loggia dei Trombetti (disegno di J. Kraus).

Bottega di Giulio Romano (?), progetto per la casa mantovana del Folenghino (Firenze, U 3977 A).

Bottega di Giulio Romano (?), progetto per la trasformazione di un palazzo mantovano (Firenze, U 3977 bis A).



più piccoli o delle case cittadine. Ogni elemento della sua facciata è parte di un organismo calcolato con cura, che vive esclusivamente del suo rapporto con il tutto, e in ciò supera gli insegnamenti di Bramante e di Raffaello. Soltanto con Giulio l'architettura guadagna un linguaggio individuale; soltanto lui riesce a manovrare il vocabolario antico con un'autorità che, fino ad allora, era monopolio delle arti figurative e che non sarà superata prima di Michelangelo. Stilisticamente vicini alla facciata della casa di Giulio sono due portali di vigne romane, disegnati di sicuro dalla sua mano. In entrambi domina il bugnato, collegato a un ordine toscano; l'ultima chiave sporge oltre i conci e si spinge nella trabeazione; in ambo i casi si insinua l'insicurezza osservata nel portale di palazzo Stati. Giulio ottiene evidentemente un facile successo con lo stile rustico; così non deve meravigliare che più vecchi e affermati maestri, come Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino vi aderissero subito.

Il palazzo Te come somma delle esperienze romane

La facciata della casa romana di Giulio, più direttamente delle altre opere del periodo giovanile, può valere da immediato preambolo a palazzo Te. Poco dopo il suo arrivo a Mantova, Giulio progetta la ristrutturazione e l'ampliamento delle stalle del Te. Il progetto è noto dalle copie di Andreasi. Vi sviluppa un tipo di facciata bugnata sperimentata per la prima volta nella casa romana: il che testimonia che la dominanza del bugnato in palazzo Te non è riconducibile unicamente al suo peculiare programma.

Palazzo Te va comunque considerato come la somma delle esperienze e delle innovazioni romane di Giulio. Benché anche qui molti muri preesistenti siano stati integrati nella costruzione, Giulio trova finalmente l'occasione di sviluppare un fabbricato monumentale partendo dal principio centralizzante del quadrato: nella struttura a piano unico, nella successione di cortile e loggia recupera il concetto di casa antica in modo più esplicito di quanto non gli avessero consentito le limitate condizioni spaziali delle sue architetture romane. Come nei più tardi progetti di Raffaello per la propria casa³¹, Giulio riassume due serie di finestre in un unico ordine colossale e consente di riconoscere l'indipendenza del mezzanino soltanto dalla superficie bugnata resa più elegante. Ispirandosi alla facciata della sua casa romana, Giulio accentua il conflitto tra i conci pesanti, plastici e ruvidi della zona inferiore e le lisce paraste svettanti; come là, gli impulsi verticali sono destinati a spegnersi in un attico non bugnato; la facciata è di nuovo dominata dalla campata d'ingresso.

Il principio gerarchico determina però soprattutto la successione scenografica dei singoli prospetti. In questo senso, il carattere ad arco di trionfo del portale occidentale attira subito l'attenzione verso la facciata ovest e la connota come principale. Alle tre arcate del lato nord, invece, visibili per prime dalla città, manca un'analoga definizione. Una volta constatate queste sottili differenze, ci si rende anche conto che il motivo centrale ad arco di trionfo nel lato occidentale è predisposto già agli angoli. L'ala nord si trasforma in un elemento

secondario di collegamento tra le due ali principali di maggior rilievo.

In realtà, Giulio ha accuratamente predisposto la regia dell'asse principale est-ovest. Esso conduce attraverso l'atrio a quattro colonne nell'ampio cortile che le semicolonne, i frontoni e i ricchi ornamenti contrassegnano come la parte più signorile dell'edificio. La forma quadrata del cortile e l'ordine dorico procurano a prima vista l'impressione di una perfetta simmetria. Solo gradatamente si percepisce che per Giulio il principio della gerarchia, assai più esplicitamente che nei fronti esterni, si afferma sul principio centralizzante; solo le ali est ed ovest sono nobilitate dal motivo delle colonne binate separate da nicchie: lo stesso motivo che ha già conferito al portale occidentale la dignità di un arco di trionfo. Anche la soluzione assai discussa degli elementi pendenti della trabeazione gioca un ruolo fondamentale nel governo dell'asse principale, sia che intendesse suggerire incompiutezza o rovina, riso cortigiano, paura o spavento: esso contribuisce in modo determinante a concentrare l'occhio sui due prospetti principali; alle semicolonne contrappone il peso della caduta, scandendo con insistenza il ritmo alternante delle campate.

L'unico portale del cortile è quello della zona posteriore orientale, privilegiato da un'edicola con semicolonne, che sottolinea il dominio dell'asse principale. Sulla soglia del cortile, quest'immagine invoglia a lasciarsi accompagnare nei lontani giardini, la cui magnificenza è già intuibile. Nella spaziosa loggia del giardino le semicolonne si trasformano in colonne intere, la decorazione si fa ancora più ricca e trasformano in colonne intere, la decorazione si fa ancora più ricca e le campate ritmiche si allargano in una triade di serliane monumentali: ciò non sorprende affatto, bensì conferma l'ulteriore sviluppo dei mezzi artistici di Giulio – un artificio che risale a villa Lante. Solo qui pittura e scultura iniziano ad assecondare l'architettura; solo qui Giulio si illumina di tutto il suo splendore. Una volta giunti al ponte attraverso l'arcata centrale più ampia e di qui ai giardini, si ricava l'impressione che egli abbia riservato l'apice della sua virtuosistica regia spaziale al fronte est: il principio della gerarchia si afferma con maggior evidenza che non negli altri fronti, sia nel passaggio tra il blocco dominante di centro e le parti laterali, che nel graduale decrescendo delle piccole serliane fino alle semplici arcate delle campate esterne. Al contempo, Giulio dà libero corso, come già nel fronte del giardino di palazzo Adimari, alla sua predilezione per licenze e capricci, non soltanto nel ritmo irregolare delle ali, ma soprattutto nel loro fragile piano superiore, come ci tramanda l'alzato di Andreasi.

Non meno romana è la regia degli interni. Dalla loggia del giardino si raggiunge, sulla mano destra, un'*enfilade* centrale verso la sala dei Giganti; sulla mano sinistra, seguendo una linea assiale assai meno coerente, verso la sala di Psiche e la sala dei Cavalli, i due ambienti di rappresentanza del palazzo. La sala dei Cavalli sarebbe in realtà più facilmente raggiungibile attraverso i due vestiboli dell'ala settentrionale; ma Giulio aveva di certo tenuto conto del giro più lungo, attraverso la loggia, per ottenere – non diversamente che con

l'attraversamento dell'asse principale est-ovest o con il percorso verso la sala dei Giganti – un ulteriore “crescendo”, dalla sala delle Aquile attraverso la sala dei Venti, fino alla sala di Psiche e a quella dei Cavalli. Quest'ultima non è soltanto la sala più grande del palazzo, l'unica che riceve illuminazione dai due lati e le cui aperture nelle pareti sono perfettamente simmetriche; è anche l'unica nobilitata dal motivo ad arco di trionfo delle travate ritmiche. Va notato, infine, che l'ala meridionale evoca una disposizione simile alla prima costruzione romana di Giulio, il palazzo Adimari Salviati.

Giulio non ha mai rinnegato le sue origini romane nelle successive opere mantovane. Ad esempio, nei progetti finora rimasti inediti della casa del cortigiano di Mantova, Folenghino, mantiene il ruolo dominante dell'asse principale e la simmetria della pianta e degli ambienti di rappresentanza. Tuttavia, queste piante tradiscono una tendenza all'astrazione, ignota alle costruzioni romane precedenti, ma annunciata negli ambienti analoghi di palazzo Te, come la doppia loggia dell'ala nord³².

Era necessario per un maestro che, neanche a venticinque anni, già escogitava tali inconfondibili architetture, seguire anche negli altri campi della sua produzione artistica analoghi principi creativi? Non doveva esprimersi qualcosa di simile anche nelle opere pittoriche di quegli anni? Non sono esse la testimonianza degli stessi principi? Tanto più che Giulio, sia nella pittura che nell'architettura, era stato allievo dello stesso maestro e, come questi, aveva cercato di fonderle nelle sue creazioni più importanti?

In nessuno degli affreschi di Giulio questa domanda trova risposta più appropriata che nella *Donazione di Costantino*, eseguita nei suoi ultimi anni romani. Come a villa Lante o nel palazzo Te, l'asse principale attira l'occhio attraverso la navata longitudinale fino al lontano altare di San Pietro. L'occhio incontra lungo il percorso una serie di prospetti su piani paralleli; o, come in primo piano o nel settore centrale, artistiche ghirlande di figure umane; oppure, come nella iconostasi, un colonnato “salomonico”. Curiosamente, il fulcro dell'azione – la consegna della corona al papa – non si consuma né in primo piano né nel *focus* di questa cornice, bensì nel margine sinistro. Gestì e sguardi attirano in modo incalzante la nostra attenzione su questa scena. Ma, entro lo spazio del dipinto, questo fulcro asimmetrico viene controbilanciato debolmente dal gruppo anteriore destro. Ne deriva una polarità diagonale, senza apparente connessione con la decisa simmetria del resto della superficie – altrettanto sbilanciata – da confrontare con la sala di villa Lante. Anche il gioco alterno delle forze orizzontali e verticali chiama in causa opere coeve di Giulio. Il popolo giace al suolo con sensuale corposità, e a questo mondo corporeo rispondono i fusti delle colonne, il cui impulso si perde dietro l'orlo del tendaggio. Giulio sembra contrapporre intenzionalmente alla razionale lucidità della struttura architettonica la mischia animalesca del popolo, la sua vitale irrequietezza. Ogni motivo è parte integrante di una realizzazione immaginifica accuratamente calcolata. Ma la mano, la “maniera” del regista rimane sempre individuale – non diversamente

che nelle sue architetture. Così le opere di Giulio non riescono a guadagnare la vita autonoma che ci affascina nei più grandi maestri dell'arte.

Ciò nonostante, Giulio non è mai stato un eclettico o il prosecutore di una tradizione stabilita. Sin dalle sue prime architetture si esprime – sia pure con il linguaggio raffaellesco – in toni propri, anzi di tale originalità che l'attribuzione delle sue opere giovanili è assai meno controversa di quella del tardo Raffaello. Anche negli anni maturi, Giulio non si lascerà influenzare da chicchessia – neanche da Michelangelo, il cui ricetta della biblioteca Laurenziana potrebbe non essergli stato sconosciuto.

Se Giulio rimase fedele allo stile rustico durante tutto l'arco della vita, non fu certamente solo perché credeva di ravvisarvi il segno del suo successo. Così come nei dipinti gli rimase largamente preclusa la sfera religioso-trascendente, dando il suo meglio nell'evocazione del piacere dei sensi e dell'impulso erotico dell'età classica, così il bugnato rappresenta l'elemento più vicino alla sensualità terrena nel vocabolario dell'architettura antica. La pietra, non ancora perfettamente sagomata, è l'espressione più immediata della natura primigenia. Come nei dipinti, anche nelle architetture Giulio domina questa sfera istintiva con fredda *ratio* e raffinata cultura. L'elemento mancante in questo virtuosistico accostamento di istintualità e razionalità è soprattutto l'apparizione di quella idealità metaindividuale che contraddistingue le architetture non solo di Bramante e di Raffaello, ma, nonostante le tante differenze, anche quelle di Michelangelo e di Peruzzi.

Si è facilmente tentati di collegare il dualismo giuliesco con l'insorgere di un nuovo stile, il "manierismo". Dalla sua scoperta, all'inizio del nostro secolo, in poi, questo stile ha assorbito aree sempre più vaste del Rinascimento, provocando infine una reazione talmente violenta che – almeno in campo architettonico – il suo riconoscimento è di nuovo messo in dubbio. In realtà, non risulta convincente che Giulio Romano venga separato dall'alto Rinascimento di Raffaello per essere gettato nel novero dei più tardi rappresentanti del "manierismo" come Alessi, Ammanati o Tibaldi. Almeno ai maestri che, come Giulio, lungo tutto l'arco della vita sono rimasti fedeli ai valori formali dell'alto Rinascimento, il concetto di "manierismo" può essere applicato solo quando essi non siano rappresentanti di uno stile proprio, successivo al Rinascimento, bensì appartenenti ad una fase del tardo Rinascimento, orientata sulle corti principesche – così come, a buon ragione, si parla anche di una fase cortigiana del tardo periodo gotico. Ma definendo Giulio un "cortigiano", non si asserisce alcunché di preciso, se si pensa che Baldassarre Castiglione, il prototipo dell'uomo di corte, vedeva in Raffaello, e non già in Giulio, l'artista esemplare e che quasi ogni secolo e quasi ogni stile tra il tardo Medioevo e l'era moderna hanno conosciuto una propria fase cortigiana. Proprio la casa romana di Giulio testimonia che il maestro creò il suo stile rustico, ovvero quella "maniera" che acquistò fama mondiale con il palazzo Te, né in un vero ambiente cortigiano né, tanto meno, per la soddisfazione di capricci cortigiani;

ma che invece il suo intimo e più individuale concetto formale, che egli osò applicare per la prima volta nella sua casa, soddisfaceva a tal punto le esigenze delle corti europee che la "maniera" giuliesca veniva imitata a Fontainebleau, Firenze, Roma o Landshut.

Cent'anni fa, il giovane Wölfflin cercava di rintracciare nell'architettura romana del Cinquecento e Seicento i criteri che gli consentissero di distinguere tra la bellezza normativa del Rinascimento e il "decadimento" del Barocco³³. In Bramante vedeva il prototipo rinascimentale, in Michelangelo l'inizio del Barocco, mentre a Giulio riconosceva solo un ruolo secondario.

Stranamente, alcuni concetti stilistici "barocchi" di Wölfflin si adattano meglio a Giulio che non, ad esempio, a Bernini o a Borromini. Sì, in un certo senso le qualità "barocche" di Michelangelo si rintracciano già in opere di Giulio: non solo la crescente importanza del chiaroscuro o la sensibilità alla luce si sommano in un unico concetto "pittorico", ma anche l'improvvisazione appena abbozzata delle singole forme e il pensiero diretto più a prospetti bidimensionali che non a strutture coerenti.

Giulio già ama il contrasto tra masse dilatate ed elementi ascendenti che tendono ad appiattirsi verso l'alto. Ama anche gli archi tagliati e i frontoni gravanti, gli elementi irretiti nella faccia grezza del bugnato, l'intervento del "nonfinito" nell'ordine – in breve, la lotta tra forma e massa. Giulio infrange e turba la regolarità metrica del Rinascimento alla ricerca della complessità e dell'asimmetria e si limita a ricercare una certa stabilità tra forze contrapposte di uguale peso. Preferisce la mancanza di chiarezza e gli effetti a sorpresa ad un'esposizione trasparente. E pure se il quadrato, nella parte prevalente delle sue opere architettoniche, rimane la forma di avvio, un asse principale di maggiore rilievo viene quasi sempre a turbarne la staticità centralizzante.

Da un punto di vista più generale, Giulio – assai più chiaramente di Michelangelo – introduce nell'architettura il concetto di movimento, sia che si tratti di movimento orizzontale mediante l'asse principale che convoglia nella loggia dei giardini di villa Lante o nei giardini di palazzo Te; sia che si tratti di ritmi sul fronte dei giardini di palazzo Adimari o di palazzo Te, che distolgono l'attenzione dalle arcate esterne verso la dominante parte centrale; sia che si tratti di elementi spinti con forza in verticale come in palazzo Stati; oppure che si tratti di dinamici motivi individuali, come le finestre sviluppate in senso ascendente di villa Lante, gli elementi della trabeazione pendenti di palazzo Te o le colonne tortili della Rustica. Giulio suggerisce sempre il movimento, sostituendo alla condizione statica una successione di comportamenti dinamici.

Altre tendenze – come la smussatura degli angoli o la monumentalizzazione – sono pressoché assenti. Tuttavia resta indubbio che Giulio abbia contribuito in modo decisivo, attraverso maestri come Vignola, Serlio o Palladio, alla nascita del Barocco e che una delle sue radici lo richiami direttamente. Anche se il Giulio della loggia di palazzo dell'Aquila è stato probabilmente influenzato da Michelangelo – e, viceversa, Michelangelo lo è stato da Giulio nel fronte

esterno della Laurenziana – ciò non toglie che i due maestri abbiano seguito ciascuno per proprio conto tendenze analoghe, che ritroveremo amalgamate nelle opere di Ammanati e Della Porta. Giulio fu quindi uno dei rari pionieri che introducono la nascita di un nuovo periodo storico senza appartenervi; e assai meno in quanto erede di Raffaello che non come acuto mediatore e strumento di forze potenti che seppero imporsi al linguaggio artistico dell'epoca raffaellesca. Wölfflin si era già chiesto come fossero spiegabili queste rivoluzioni formali – se in termini dialettici, meccanici, sociologici o psicologici. A ragione metteva in guardia dinanzi a semplicistiche equiparazioni tra cambiamenti formali, in un caso, e trasformazioni sociologiche o politiche, nell'altro, indicando – *faute de mieux* – l'atmosfera dell'epoca e lo spirito vitale quale terreno comune al processo di rinnovo. Cent'anni più tardi, nonostante le più diverse e proficue ipotesi, non ne sappiamo in realtà molto di più – anche perché gli obiettivi di Wölfflin non sono stati in seguito portati avanti con la stessa coerenza. Nessuno ha saputo descrivere con altrettanta precisione i

cambiamenti formali del Cinquecento. Ancora oggi la storia dell'arte deve innanzitutto indagare sui fenomeni e, solo in secondo luogo, intorno alla loro spiegazione; cosicché quell'inizio di analisi formale ha mantenuto intatta la sua attualità – nè ha importanza se ne condividiamo ancora la tesi o meno. In particolare, una delle vittime preferite della ricerca sul manierismo, come Giulio, può essere apprezzata convenientemente soltanto in relazione alle tendenze formali dell'intero Cinquecento.

La tanto citata immagine fissata da Vasari – “anticamente moderno e modernamente antico” – ne coglie più puntualmente la personalità di quanto non facciano i moderni termini stilistici: “anticamente moderno” perché ogni sua innovazione rimase fedele ai principi fondamentali dell'architettura anticheggiante e in quanto Giulio inventò come si inventava nell'antichità; “modernamente antico” in quanto non si limitò mai alla semplice imitazione dei modelli antichi e seppe convertire il mondo delle forme antiche alle aspettative e alle necessità dei suoi tempi.

¹ Pagliara in Frommel, Ray, Tafuri 1984, pp. 171 sgg.; Frommel in Frommel, Ray, Tafuri 1984, pp. 311 sgg.

² Frommel in Frommel, Ray, Tafuri 1984, pp. 311 sgg.; Frommel 1986, pp. 28 sgg.

³ Frommel 1969, fig. VIII.

⁴ Frommel, Ray, Tafuri 1984, fig. p. 349.

⁵ Frommel in Frommel, Ray, Tafuri 1984, p. 319; Dacos 1987, p. 114.

⁶ Ackerman 1961, p. 6.

⁷ Tafuri in Frommel, Ray, Tafuri 1984, pp. 165 sgg.

⁸ Frommel, Ray, Tafuri 1984, fig. p. 277.

⁹ Frommel 1973, I, pp. 137 sgg., p. 164; II, pp. 251 sgg.; III, tavv. 105 sgg.

¹⁰ Lanciani 1899, pp. 109 sgg.

¹¹ Gombrich 1934-35, p. 145.

¹² Frommel 1987, pp. 197 sgg.

¹³ Frommel 1973, I, pp. 96 sgg.

¹⁴ Frommel 1981, pp. 130 sgg.

¹⁵ Frommel 1973, I, pp. 117 sgg.

¹⁶ Stenius 1981, p. 79.

¹⁷ Keller 1986, pp. 349 sgg.

¹⁸ Lilius 1981, figg. 3-5.

¹⁹ Coarelli 1979, fig. 146.

²⁰ Keller 1986, p. 355.

²¹ Lilius 1981, pp. 299-347; Dacos 1987, II, p. 122.

²² Una simile mancanza di senso tettonico è da osservare nelle absidi della loggia di villa Madama che danno sul pendio e che risalgono con ogni probabilità allo stesso Giovanni da Udine.

²³ Frommel 1986 (*Paläste*), pp. 101 sgg.

²⁴ Gurlitt 1887.

²⁵ Sulla villa Trivulzio cfr. da ultimo Belli Barsali 1975, pp. 104 sgg.; Coffin 1980, pp. 265 sgg.

²⁶ Frommel 1967-68, pp. 15-128.

²⁷ Frommel 1973, III, tav. 98a.

²⁸ Lilius 1981, tavv. 54, 55.

²⁹ Frommel 1967-68, pp. 99 sgg.

³⁰ Frommel, Ray, Tafuri 1984, p. 334.

³¹ Tafuri in Frommel, Ray, Tafuri 1984, pp. 235 sgg.

³² Foleghino, che nell'U 3977 viene menzionato in veste di committente – “pianta del primo piano della casa di foleghino” – era membro della famiglia patrizia Folegni di Mantova. Francesco Gonzaga gli aveva lasciato nel suo testamento del 29 marzo 1519 una

casa nel quartiere del Leone Vermiglio, quindi nella zona dell'odierno teatro Sociale; Asmn, AG, b. 330, c. 144v, 145r (su cortese indicazione di A. Belluzzi). Il riferimento del progetto a Mantova si evidenzia già dalle misure: “Cinque teste de matone fa un braccio 1/2 Mantuano”; “Quattro teste fa un braccio 1/5”. In realtà, questo foglio non è della mano di Giulio, bensì di una mano affine nella scrittura e nella tecnica, quindi probabilmente di un suo collaboratore (Ferri 1885, 87). La somigliante pianta U 3977 bis (Ferri 1885, 87) sembra destinata ad altro contesto.

³³ Wölfflin 1888.