

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

## LA CASA DI FEDERICO ZUCCARI SUL PINCIO

Siamo tutti consapevoli, per antica esperienza, di conoscere assai meglio bene gli edifici che vediamo quotidianamente rispetto a quelli che ci rechiamo a visitare. Sono quindi particolarmente grato agli organizzatori di questa mostra per avermi concesso di

interessi tra i progetti di cui si parla, e la carriera di Federico Zuccari, dall'altro. Dopo un più lungo e soggiorno all'estero, nel dicembre del 1588 Zuccari tornò definitivamente a Roma, dopo e famoso per aver dipinto i quadri dell'altare maggiore dell'Esquilina e per essere stato nominato « pittore di corte » di Filippo II. Nel luglio del 1589 acquistò una casa in via del Corso e il 15 maggio 1590 prese in affitto perenne 217 canne di terreno a piazza Trinità dei Monti per la esca somma di 21,7 Scudi l'anno.

I lavori dovettero cominciare assai presto a Terracina, nella sua patria di Roma del 1583- vi rifugiarono una buona parte del pianterreno. Verso piazza Trinità dei Monti la costruzione arrivò fino al piano nobile e si rinchiuse con la colonna che le funge da facciata. Il corpo rettangolare non superò il pianterreno — cioè l'abaco del ordine del giardino, gli dettò della residenza annessa su via Gregoriana — e pare non raggiungesse nemmeno le finestre del pianterreno su via Stabia, finché non si ebbe l'idea del 1594, quella di un'epoca superiore alla parte di Terracina.

Non soltanto Terracina, ma anche l'architettura del duca di Urbino si interessò dettagliatamente, nel corso di quell'anno, il nipote romano Jello Zuccari, e il Federico Zuccari — così scrive di un progetto del 1594 — « nel 5 intavolato la un'aria capriciosa portico, il quale sarà facilmente la rivista de suoi felici, essendo come a fabbricare un palazzo sono senza un proposito di mondo, lo un'aria era progettato che la piazza potrebbe ricevere una bella casa, di un'aria felice, felice quanto di cui ha fatto di capitale, oltre l'averlo diviso, quasi in tutto della sua professione perché allora era l'idea di un qualche cosa in un solo per raccolta de' denari ».

Ma per quale ragione Zuccari scelse proprio quel sito? Il quale edificio ebbe il terreno sulla struttura regolare del suo palazzo?

Siamo tutti consapevoli, per antica esperienza, di conoscere assai meno bene gli edifici che vediamo quotidianamente rispetto a quelli che ci rechiamo a visitare. Sono quindi particolarmente grato agli organizzatori di questo convegno per l'occasione che mi ha consentito di occuparmi di nuovo della sede della Bibliotheca Hertziana<sup>1</sup>.

Questo stravagante edificio deve la sua esistenza al concorso di interessi tra i progetti urbanistici di Sisto V, da un lato, e la carriera di Federico Zuccari, dall'altro. Dopo lunghi viaggi e soggiorni all'estero, nel dicembre del 1588 Zuccari tornò definitivamente a Roma, ricco e famoso per aver dipinto i quadri dell'altar maggiore dell'Escorial e per essere stato nominato « pittore di corte » da Filippo II. Nel luglio del 1589 acquistò una casa in via del Corso e il 18 maggio 1590 prese in affitto perenne 217 canne di terreno a piazza Trinità dei Monti per la equa somma di 21,7 ducati l'anno.

I lavori dovettero cominciare assai presto se Tempesta, nella sua pianta di Roma del 1593, vi raffigurava una buona parte del pianterreno<sup>2</sup>. Verso piazza Trinità dei Monti la costruzione arrivava fino al piano nobile e si riconoscevano sia le colonne che le finestre della facciata. Il corpo intermedio non superava il pianterreno — cioè l'altezza del recinto del giardino, già dotato delle tre famose maschere su via Gregoriana — e pare non raggiungesse nemmeno le finestre del pianterreno su via Sistina, benché una di esse rechi la data del 1592, quindi di un'epoca anteriore alla pianta di Tempesta.

Non soltanto Tempesta, ma anche l'ambasciatore del duca di Urbino si interessò dettagliatamente, nel corso di quell'anno, al nuovo palazzo dello Zuccari. « Il Federico Zuccari — così scrive in un *avviso* del 1593 — si è imbarcato in un suo capriccio poetico, il quale sarà facilmente la rovina de suoi figlioli, essendosi posto a fabricare un Palazzotto senza un proposito al mondo, in un sito stravagantissimo che in pittura potrebbe riuscire una bella cosa, et gli assorbe facilmente quanto fin' qui ha fatto di capitale, oltre l'haverlo disviato quasi in tutto dalla sua professione, perché adesso non lavora se non qualche cosa in casa solo per necessità de danari »<sup>3</sup>.

Ma per quale ragione Zuccari scelse proprio quel sito? E quale influsso ebbe il terreno sulla straordinaria struttura del suo palazzo?

Sappiamo che nel 1562 Pio IV aveva portato l'acqua al Pincio per rivitalizzare questa zona deserta, già famosissima per le ville di Lucullo, Pincio e degli Acilii. La prima conseguenza del provvedimento fu la costruzione della grande villa del cardinal Ricci da Montepulciano, la futura villa Medici. Nel 1576 Gregorio XIII fece poi aprire via Gregoriana che troviamo, infatti, schizzata sulla pianta di Duperac del 1577<sup>4</sup>. La urbanizzazione della zona si concluse nel 1585, quando Sisto V ordinò di congiungere la sua chiesa preferita, S. Maria Maggiore, a Trinità dei Monti, creando la famosa via Felice — o Sistina — che divenne percorribile nel 1586<sup>5</sup>. Nel 1587, e ancora nell'aprile del 1590, il papa concesse dei privilegi a chi si fosse trasferito ad abitare lungo la via Sistina, particolarmente ad artisti ed artigiani. Essendo in quell'epoca assai ricco, Zuccari sarà stato di sicuro meno attratto dall'esenzione da determinate tasse che non dalla fastosa e vivace via Sistina, dalla vicinanza di altri artisti, e soprattutto dalla stupenda posizione e splendore cortigiano di villa Medici, residenza principale per tanti anni del suo committente, il granduca di Firenze. Il desiderio di Sisto V, che si costruisse una scala da piazza di Spagna a piazza Trinità dei Monti e che si prolungasse via Sistina fino a piazza del Popolo, nel 1590 era già stato messo da parte.

Non v'è dubbio che il vecchio centro della città non avrebbe mai consentito a Zuccari di progettare una dimora tanto spaziosa, tanto opulenta e tanto capricciosa. Il taglio stretto e trapezoidale del terreno, poco adatto ad un palazzo tradizionale, sollecitò tutto il suo virtuosismo architettonico e lo sedusse al punto da fargli superare di gran lunga le sue capacità finanziarie.

Nel 1603 i debiti erano infatti così opprimenti che Zuccari cercò nuove commesse nell'Italia settentrionale<sup>6</sup>. Sfortunatamente non riuscirà mai più a tornare nel suo amato « tugurio », la « povera capanna » — come chiamò il palazzo in una nostalgica lettera del 1608. Quando morì nel 1609, all'età di 66 anni, i figli furono costretti a vendere il frammentario palazzo ad un ricco patrizio. Questi incaricò Girolamo Rainaldi di finirlo. Sul lato prospiciente alla piazza mancavano ancora tetto, pavimenti, finestre, scale e intonaco, mentre al corpo centrale mancava soltanto il tetto. La galleria era incompiuta.

Fortunatamente Henriette Hertz, la fondatrice del nostro istituto, prima dei considerevoli rimaneggiamenti del 1904 fece eseguire diversi rilievi, i quali ci consentono di avere un'idea assai precisa sullo stato del palazzo dopo i lavori di Rainaldi<sup>7</sup>. Questi, le vecchie vedute e foto ed una pianta settecentesca consentono una ricostruzione approssimativa dello stato originale dell'edificio<sup>8</sup>.

L'ingresso di rappresentanza del palazzo si trovava senz'altro sulla facciata di piazza Trinità dei Monti, e venne coperto soltanto nel primo '700 dal famoso « tempietto » dello Juvarra. Attraverso questa entrata si accedeva ad un largo vestibolo verso un atrio. Originariamente Zuccari potrebbe aver pensato ad un atrio simile a quello che è raffigurato sulla pianta sorretta dalla rappresentazione dell'Architettura nell'affresco della Sala del Disegno<sup>9</sup> (Fig. 5). In questa pianta, sul vestibolo, si apre una stanza a pianta centrale con esedre laterali, la cui volta a crociera è sorretta da quattro colonne. Si tratta dell'« atrio a quattro colonne » che Zuccari non solo conosceva dai palazzi del suo amico Palladio, ma che egli aveva già costruito nella sua casa fiorentina<sup>10</sup> (Fig. 7). La scaletta tra vestibolo ed atrio, soltanto ad uso privato, consentiva l'accesso al piano nobile. Cardinali, principi e ospiti di alto rango sarebbero senz'altro passati al pian terreno attraverso la sala, che con i suoi 7 × 11 m circa serviva probabilmente anche da sala da pranzo per la grande famiglia e i tanti apprendisti.

L'asse longitudinale del palazzo conducente allo scalone saliva nella direzione opposta rispetto a quella attuale, dovuta ai lavori commissionati da Henriette Hertz. Lo scalone originale risultava molto più largo e luminoso di quello attuale. Prima di salire si passava alle stanze affrescate dell'appartamento privato, per giungere alla loggia dalla quale si ammirava il giardino con pergolati, fontane e statue. A questa loggia corrispondeva, al piano nobile, una galleria che percorreva il palazzo in tutta la sua larghezza (Fig. 3). Sopra la sala al piano terreno si trovava la sala grande, sopra l'atrio le due anticamere, e sopra il vestibolo lo studio affacciato su piazza Trinità dei Monti.

Questo percorso corrispondeva all'incirca a quello di un nobile palazzo suburbano, privo però di cortile. Vi erano tutti gli ambienti ritenuti indispensabili come il vestibolo, l'atrio, lo scalone, il salone e la galleria, fino all'appartamento privato ed al giardino. Forse nessun architetto precedente si era mai cimentato con paragonabile intelligenza nella combinazione tra le caratteristiche del palazzo nobile e quelle della dimora di un artista, su un terreno dall'ubicazione così particolare.

Zuccari volle sottolineare a partire dalle strutture esterne che il suo palazzo non rispettava le norme tradizionali e che il fulcro della dimora non era il salone ma lo studio, inteso come nucleo delle proprie attività spirituali e creative. All'esterno, soltanto lo studio — e non la sala grande come nei palazzi nobili — risulta contraddistinto da un ordine di colonne. Zuccari assegnò in questo modo alla struttura del palazzo la stessa priorità intellettuale espressa nell'allegoria della Scienza nella Sala del

Disegno: la Scienza troneggia sopra i simboli delle dignità ecclesiastiche e reca il motto « Sic vera nobilitas »<sup>11</sup> (Fig. 6).

Sono tre le colonne conservate intorno ai quattro angoli dello studio; la quarta, verso via Gregoriana, venne rinvenuta e rimossa durante i lavori del 1904. Le quattro colonne circondavano e segnavano la posizione dello studio in analogia al baldacchino di un altare — un sistema paragonabile a quello bramantesco del « Tigurio » di S. Pietro o della Santa Casa di Loreto. Su ognuna delle tre pareti, le colonne fiancheggiano pilastri privi di base e capitello, in posizione leggermente aggettante.

I due piani sopra lo studio ospitavano le stanzette dei collaboratori di Zuccari. Dopo la sua morte (secondo il testamento), avrebbero dovuto ospitare giovani artisti poveri d'oltralpe<sup>12</sup>. Come conseguenza di questa modesta funzione, la parte superiore della facciata fu articolata in maniera quasi astratta, in pieno contrasto con il fasto monumentale, quasi sacrale, del piano dello studio. Sembra tuttavia che anche il piano superiore fosse incluso in un progetto iconografico. Le nicchie diagonali avrebbero dovuto ospitare sculture allegoriche; ed è probabile che l'arcata cieca dovesse essere affrescata, come anche il campo centrale dello studio che Zuccari aveva costruito undici anni prima a Firenze (Fig. 7).

Questa proprietà fiorentina dello Zuccari rappresenta in tanti versi il modello del palazzo romano ed è quindi indispensabile individuarne le radici formali<sup>13</sup>. Essa comprendeva ugualmente uno studio ed una casa abitata, che egli aveva acquistato nel 1577 dagli eredi di Andrea del Sarto. Egli la caratterizzò secondo il suo stile, senza modificarne tuttavia l'aspetto umile e sobrio: aggiunse delle semplici edicole con cornici interrotte da mensole e un ordine toscano accompagnato da un bugnato d'angolo (Fig. 9). Già allora l'angolo tra via Giusti e via Capponi lo indusse a sostituire la parasta con una colonna fungente da giuntura tra le due facciate, ad infrangere la trabeazione ridotta poligonalmente, e ad incoronarla con un monumentale stemma. Zuccari fiancheggiò quest'ultimo con due cornucopie e lo sostenne con lo « Zuccharo » ed altre cornucopie più piccole, probabilmente per alludere alla generosità del suo grande committente fiorentino ed alla propria fertilità artistica.

Attraverso la modesta porta bugnata di via Capponi si accede alla casa fiorentina e ci si trova nell'atrio palladiano a quattro colonne. Come nel palazzo romano, l'asse longitudinale conduce il visitatore alla sala al pian terreno o sala da pranzo, funzione tramandataci da uno degli affreschi delle lunette. Pur essendo articolato diversamente, l'edificio

frammentario sullo sfondo di questa scena doveva forse alludere allo studio ancora in costruzione. Contrariamente alla disposizione più ampia del palazzo romano, la sala al pian terreno prosegue direttamente nella loggia del giardino, anch'esso molto più piccolo di quello romano, che separava la casa dallo studio.

Come nel palazzo romano, lo studio fiorentino si distingue dalla abitazione per il suo carattere nobile e semireligioso, evidenziato dalla sua pianta che ricorda vagamente quella delle sagrestie di S. Lorenzo. La sua facciata diede allo Zuccari la prima opportunità di esibire la propria originalità nell'architettura, e non è un caso che egli avesse preso spunto dai sistemi della grande tradizione romana che aveva conosciuto da vicino<sup>14</sup> (Fig. 10). Come nei palazzi bramanteschi, il piano zoccolo è serrato dal bugnato e si contrappone ad un piano nobile aperto in edicole dominanti. Come a palazzo Branconio dell'Aquila, l'ordine toscano del pianterreno finisce in una nicchia del piano nobile. E come nella porta di palazzo Stati, esso viene parzialmente coperto dal bugnato, mentre l'ordine del piano nobile è ridotto ad un rilievo piatto ed astratto. Contrariamente al bugnato liscio e regolare della casa e della sua colonna angolare, quello dello studio non sembra nemmeno essere stato sfiorato dallo scalpello, forse per alludere all'atto creativo che « libera » la forma nascosta della pietra, come aveva detto Michelangelo<sup>15</sup>.

Questo bugnato completamente rozzo era stato propagato per la prima volta nel *Libro Straordinario* del Serlio, dove si distingueva tra « due sorti di Rustico. Le colonne non sono ancora finite: ma vi è la materia a bastanza »<sup>16</sup> (Fig. 11). A Roma, Zuccari adoperò il rustico rozzo sia per lo studio che per l'abitazione vera e propria, ispirando a sua volta il Bernini che in seguito fece sorgere il palazzo di Montecitorio dalla roccia naturale. Anche la colonna angolare della casa fiorentina con due striscie bugnate ricorda il *Libro Straordinario* del Serlio<sup>17</sup>. A Roma, essa tornava in una posizione analoga dal punto di vista urbanistico, e cioè negli angoli dello studio. Tuttavia, il suo formato diventava colossale e partecipava a un ordine dorico ancora più classicheggiante di quello adoperato poco prima dall'Ammannati per il portone di villa Medici.

Il terzo elemento dello studio fiorentino che sembra ispirato al *Libro Straordinario* del Serlio è l'uso decorativo del bugnato: esso non forma una corazza coerente e tettonica come nei palazzi romani o fiorentini, ma piuttosto una specie di scacchiera le cui singole bugne si alternano in maniera geometrica con il muro nudo<sup>18</sup> (Fig. 2). Tre di queste bugne sono distinte dai simboli delle arti, quasi si trattasse di geroglifici prodotti dalla natura senza sforzo umano<sup>19</sup>. Zuccari li pose

in analogia con i propri segni araldici delle grate sottostanti, attraverso le quali la luce penetrava all'interno sottolineando ancora una volta la identità tra le arti ed il proprio ingegno.

Le parole con le quali il Serlio spiega perché egli, fedele vitruviano, si fosse lasciato trascinare alle « licenze » del *Libro Straordinario*, sono valide anche per lo studio fiorentino dello Zuccari: « conoscendo che la maggior parte degli huomini appetiscono il più delle volte cose nuove, e massimamente che ve ne sono alcuni, che in ogni piccola ope-retta, che facciano fare, gli vorrebbero luoghi assai per porvi lettere, armi, imprese, e cose simili: altre historiette di mezo rilievo, ò di basso, alcuna fiata una testa antica, o un ritratto moderno, e altre cose simili. Per tal cagione sono io trascorso in cotai licentie, rompendo spesse fiata un'architave, il Fregio, ed ancora parte della Cornice: servendomi però dell'autorità di alcune antichità Romane. Tal volta ho rotto un Frontispicio per collocarvi una riquadratura, o una arme. Ho fasciate di molte colonne, pilastrate, e supercilij rompendo alcuna volta de gli Fregi, e dei Triglifi, e di fogliami... »<sup>20</sup>.

Questa tendenza volutamente « licenziosa » caratterizza anche la articolazione del piano nobile dello studio fiorentino: i timpani delle edicole risultano spezzati da nicchie rettangolari per ulteriori statue; il campo centrale è riservato alla pittura come nella palladiana casa Cogolla, e, soprattutto, i pilastri piatti fanno oggetto nella cornice delle finestre e nella trabeazione ridotta, senza alcuna preparazione dal pianterreno.

Questi pilastri, allo stesso tempo dinamici e svuotati da nicchie e finestre, sono un motivo tipicamente fiorentino, che Michelangelo aveva inventato per il Ricetto della Laurenziana e che poi fu modificato dal Vasari negli Uffizi e dall'Ammannati nella facciata di S. Giovannino<sup>21</sup> (Fig. 13). Nessuno di loro però lo aveva ridotto ad un rilievo così piatto e sottile, e non è da escludere un eventuale riferimento agli interni di S. Giovanni a Pesaro, l'ultimo capolavoro di Girolamo Genga e di suo figlio Bartolomeo, che erano rispettivamente nonno della moglie di Zuccari il primo, e amico di Vasari e di Ammannati il secondo<sup>22</sup>.

Nonostante tutti questi elementi comuni la facciata dello studio fiorentino risulta piatta e decorativa, e in pieno contrasto con quella dello studio romano. Rispetto al prototipo fiorentino sembra sorprendentemente rivitalizzata e aperta verso lo spazio. Trovandosi in una posizione urbanistica a sé stante, Zuccari ovviamente poteva ispirarsi ad altri prototipi come la Zecca di Sangallo, che era anch'essa situata su un terreno cuneiforme tra due strade, ben visibile da lontano. Lo sfondo della *Guarigione del cieco* dimostra il profondo interesse dello Zuccari per tali

sistemi concavi, e questo molto prima del Richini<sup>23</sup> (Fig. 14). Come in quasi tutte le sue architetture dipinte, anche questa facciata risulta articolata da ordini regolari, senza le libertà stilistiche che distinguono i suoi studi di Firenze e Roma.

Sarebbe però sbagliato definire « concava » la facciata verso Trinità dei Monti. Concavi sono soltanto i due pilastri michelangioleschi del pianterreno e le due colonne fiancheggianti, dato che la loro trabeazione riprende la curvatura. Quest'ultima segue due cerchi distinti del diametro di 18 palmi circa — una costruzione forse composta da altri cerchi dello stesso diametro che partiva dall'angolo della scala che Sisto V aveva aggiunto alla facciata di Trinità dei Monti (Fig. 15).

Per apprezzare il virtuosismo sofisticato di questa soluzione bisogna analizzare in dettaglio il complesso movimento della trabeazione sopra le colonne: mentre un lato dell'aggetto prolunga la lieve curvatura dei pilastri della facciata principale, l'altro segue il filo della facciata laterale (Fig. 17). Quello centrale — e cioè quello che rappresenta la posizione angolare della colonna — è posto in diagonale ed è da parte sua curvo secondo un cerchio di diametro inferiore agli altri due; e con centro completamente diverso. Questa forma complessa viene ripresa dallo zoccolo, mentre l'abaco esagonale del capitello lo rispetta soltanto approssimativamente. Una curvatura così virtuosistica non la incontriamo neppure nell'architettura di Borromini o di Bernini, per non parlare di opere antecedenti. Dato che questa curvatura si perde al piano superiore (che non è quello « nobile ») e che i pilastri di quest'ultimo sono piatti e astratti come a Firenze, Zuccari dovette partire dalle colonne d'angolo, riprese dalle nicchie diagonali, e dalla loro integrazione nell'insieme della facciata.

Zuccari era quindi più interessato al superamento dell'angolo (che Borromini dichiarò in seguito nemico principale della buona architettura), che al rapporto reciproco tra facciata e piazza<sup>24</sup>. Questa enfasi della transizione tra una facciata e l'altra è ancora sottolineata dal trattamento diverso dei due angoli. Verso via Sistina, la colonna sporge di più ed ha l'evidente funzione di giuntura. Verso via Gregoriana, invece, la colonna si presenta quasi come semicolonna e lascia l'angolo vero e proprio al primo pilastro della facciata laterale (Fig. 4).

Forse questa soluzione sorprendente doveva preparare un eventuale palazzo gemello dall'altro lato di via Gregoriana. Sappiamo dal testamento del 1603 che Zuccari aveva progettato un altro fabbricato all'angolo nord-ovest di via Gregoriana che doveva ospitare lo studio, la sala per le riunioni degli artisti e le abitazioni dei giovani oltramontani<sup>25</sup>

(Fig. 18). Non vi è dubbio che questa nobile funzione avrebbe richiesto un'articolazione non meno distinta rispetto a quella dello studio realizzato. Dato che l'idea di accentuare lo sbocco di due strade in una piazza con palazzi gemelli era già stata proposta per prospetti scenografici, una tale soluzione preberniniana per il 1609, se non già per il 1590, non è da escludere. Con essa, Federico Zuccari avrebbe manifestato le proprie pretese in maniera ancora più prepotente e provocatoria.

La tendenza a « superare » gli angoli risale fino alla tarda antichità. È uno degli aspetti più caratteristici dell'architettura del Bramante e della sua scuola e, in maniera ancora più spettacolare, di Girolamo Genga, che eliminò gli angoli del cortile della villa Imperiale con protuberanze convesse e meditò una transizione con smussamenti concavi tra facciata e navata, e tra navata e presbiterio di S. Giovanni a Pesaro<sup>26</sup> (Fig. 16). Forse non è un caso che Zuccari, anch'egli marchigiano, possedesse questa sensibilità per soluzioni spaziali; sensibilità certo meno presente nelle opere di Ammannati, del della Porta o di Domenico Fontana.

Lo stato frammentario delle due facciate laterali (notevolmente modificate nel restauro del 1904) sottolinea quanto possa essere difficile la lettura dello studio. Essendo le facciate laterali molto più strette che non quelle verso la piazza, sia il vano tra le membrature che i due pilastri sono ridotti, gli ultimi con le « ombre » di seconde lesene interne (Fig. 19). Essi fanno oggetto nella trabeazione frammentata e proseguono verticalmente nelle lesene della parte superiore. Questo è un altro motivo ripreso poi dal Borromini. La colonna con il suo capitello, invece, sporge passivamente dal muro come per confermare la teoria albertiana secondo la quale la parete rimane sempre il fattore staticamente decisivo, mentre la colonna, anch'essa un frammento del muro, si qualifica come l'ornamento più bello e nobile<sup>27</sup>.

Quanto alle restanti campate dell'ala dello studio, sembra che Zuccari volesse limitarsi alla continuazione della trabeazione senza ulteriore appoggio a membrature, pur essendo poco convincente la transizione al bugnato e alle lesene d'angolo dell'abitazione.

Questa è sorprendentemente sobria, anche se però più simile ad un vero palazzo che non quella fiorentina. Le sue finestre quasi nude ricordano quelle del Collegio Gesuitico di Firenze, altra opera dell'Ammannati che Zuccari doveva aver conosciuto da vicino<sup>28</sup>. La porta riprende il motivo del bugnato non scalpellato, quasi come firma del suo autore, mentre nell'arco questo è alternato con chiavi non bugnate — altra « licenza » che ricorda il *Libro Straordinario* del Serlio<sup>29</sup>. Del resto, soltanto le triadi delle aperture centrali riducono la monotonia di questa

facciata. Anche se tutto l'esterno del palazzo Zuccari era originariamente unificato dalla materialità chiara del travertino finto, le due facciate sono talmente eterogenee che non riescono a comporre un insieme organico. Questo è tanto più sorprendente, in quanto si tratta dell'ambito meglio conosciuto dallo Zuccari, e cioè del « disegno ».

La facciata verso via Gregoriana, per lui sicuramente meno importante, evidenzia ancora meglio queste debolezze (Fig. 20). Mentre da questo lato la facciata laterale dello studio rimase in uno stato abbastanza incompiuto, per lo meno i due piani inferiori della casa ed il muro del giardino risalgono allo Zuccari. Nell'abitazione, egli sostituisce il bugnato rozzo con delle lesene accompagnate da un bugnato d'angolo tradizionale, e cioè con un sistema più simile a quello della casa fiorentina. La triade centrale delle aperture è sbilanciata dalle coppie delle finestre dello scalone in forma di arcate cieche. Girolamo Rainaldi tentò in seguito di conferire all'edificio un aspetto più grandioso, sopraelevando la parte centrale e ristabilendo l'equilibrio delle sue aperture.

Un problema insoluto rimane il rapporto tra casa e recinto del giardino. L'ultimo asse della casa che comprende la loggia e la galleria coincide con la finestra-maschera sinistra del giardino, una soluzione che sarebbe sin troppo facile chiamare « manieristica ». È più probabile che Zuccari avesse avuto l'idea di edificare una galleria solo dopo l'inizio dei lavori, e che questa campata dovesse originariamente rimanere limitata al pianterreno, magari ricoperta da un terrazzo. I mascheroni della porta e delle finestre seguono evidentemente quelli del parco di Bomarzo (e cioè un'altra idea stravagante e bizzarra)<sup>30</sup>, e sono integrati in un ordine toscano, serrato da un bugnato. Quest'ultimo ricorda le porte di vigne di Giulio Romano<sup>35</sup>, mentre la parte architettonica delle finestre si ispira all'ultimo Michelangelo di Porta Pia.

Con la facciata del giardino Zuccari volle quindi contrapporre al mondo « apollineo » dello studio e alla sua maestosità dorica la zona demoniaca della natura non dominata. Il palazzo di famiglia era situato nello spazio intermedio, e avrebbe rappresentato il corpo con il cuore e gli organi vitali.

Questo concetto dell'architettura in senso antropomorfo, che aveva ricevuto nuove attenzioni nel Rinascimento, doveva corrispondere alla teoria platonica dello Zuccari<sup>32</sup>. Egli cercava evidentemente non soltanto la monumentalità rappresentativa di un palazzo nobile, ma anche una organicità antropomorfa che rivelasse all'osservatore erudito le sue funzioni ben distinte le une dalle altre. Quest'atteggiamento non è in fondo così diverso da quello del Borromini nella facciata dell'Oratorio dei

Filippini e dei suoi annessi: anche questi sottolineano, benché con maggiore ingegno, la distinzione tra chiesa, oratorio, e quartieri adiacenti<sup>33</sup>.

Il palazzo di Federico Zuccari non è quindi un edificio tipicamente manieristico come lo sono le sue pitture coeve, ma piuttosto una connessione tra il Rinascimento bramantesco ed il Barocco borrominiano. Doveva essere in primo luogo l'autoritratto architettonico dell'artista universale, dotto e privilegiato, come Zuccari vedeva se stesso: l'artista contemporaneamente filosofo, poeta, pittore, scultore e architetto, erudito, talmente abile da saper combinare le invenzioni di un Bramante, di un Sangallo, di un Giulio Romano o di un Genga con quelle di Michelangelo, di Ammannati o del maestro di Bomarzo; un rappresentante della grande tradizione che dimostrava al mondo il livello di decadenza al quale l'architettura romana era calata in seguito alla morte di Michelangelo.

## NOTE

- 1 F. KÖRTE, *Der Palazzo Zuccari in Rom*, Leipzig 1935 (con bibliografia); C.L. FROMMEL, *Der Palazzo Zuccari. Vom Künstlerhaus zum Max-Planck-Institut*, in « *Jahrbuch der Max-Planck-Gesellschaft* », 1982, pp. 37-57; ID., *Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude*, in « *Max-Planck-Gesellschaft Berichte und Mitteilungen* », 5 (1983), pp. 35-50; 3 (1991), pp. 36-51.
- 2 A.P. FRUTAZ, *Le Piante di Roma*, Roma 1962, II, tav. 264.
- 3 F. KÖRTE, *op. cit.*, p. 81.
- 4 P. ROMANO, *Roma nelle sue strade e nelle sue piazze*, Roma 1947-1949, p. 234; A.P. FRUTAZ, *op. cit.*, tav. 251; L. SALERNO, *Piazza di Spagna*, Roma 1967, p. 22.
- 5 L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg 19588, p. 438 e ss.; F. KÖRTE, *op. cit.*, p. 13 e ss.
- 6 *Ibidem*, p. 18 e ss., 77 e ss.
- 7 *Ibidem*, p. 63 e ss.
- 8 P. HOFFMANN, *Rione IV. Campo Marzio* (« *Guide rionali di Roma* »), II, Roma 1981, p. 111.
- 9 C. HERRMANN-FIORE, *Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus*, in « *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* », 18 (1979), p. 78 e ss.
- 10 Vedi sotto.
- 11 K. HERRMANN-FIORE, *op. cit.*, p. 81 e ss.
- 12 F. KÖRTE, *op. cit.*, pp. 19, 81 e ss.
- 13 D. HEIKAMP, *Federico Zuccari e Firenze 1575-1579. II, Federico a casa sua*, in « *Paragone* », 18 (1967), pp. 3-34; Z. WAZBINSKI, *La scuola fiorentina di Federico Zuccari*, in « *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* », 29 (1985), p. 277 e ss.; *Die Casa Zuccari in Florenz*, Frankfurt 1989.
- 14 Per i prototipi romani vedi C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, I, p. 93 ss.
- 15 *Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarroti*, ed. a cura di C. Frey, Berlin 1987, p. 89 e ss.
- 16 S. SERLIO, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, Venezia 1600, « *Il Sesto (Straordinario) Libro* », f. 13v.
- 17 *Ibidem*, f. 13.
- 18 *Ibidem*, f. 3v.
- 19 Z. WAZBINSKI, *op. cit.*
- 20 S. SERLIO, *op. cit.*, f. 2.
- 21 M. FOSSI, *Bartolomeo Ammanati*, Cava dei Tirreni 1968, p. 127 e ss.
- 22 A. PINELLI, *Genga architetto*, Roma 1971, p. 260 e ss.
- 23 *Dessins de Taddeo et Federico Zuccari* (catalogo della mostra, Parigi, Louvre). Paris 1969, n. 66; per una ricostruzione dello schema compositivo della facciata della Zecca vedi MARCELLO FAGIOLO in M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Roma 1300-1875. La città degli anni santi. Atlante*, Milano 1985, pp. 152-153.

24 M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori nel Barocco Italiano, Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze 1977, p. 221.

25 «et se dio mi da gratia di ritornare et sanità spero et desidero stabilire et accomodare del tutto detto questo studio in una dozzina di stanzini nell'altro sito incontro pure sodetta piazza sopra li già detti granari, cioè nel sito che io ho dal Sr. Carlo Gabriele a emphiteusi, il quale è tutto, il giardino di sotto (F. KÖRTE, *op. cit.*, p. 82).

26 A. PINELLI, *op. cit.*

27 L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, ed. a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966, I, p. 71.

38 M. FOSSI, *op. cit.*, fig. 144.

29 S. SERLIO, *op. cit.*, f. 7v.

30 E. GULDAN, *Das Monster-Portal am Palazzo Zuccari in Rom*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 32 (1969), pp. 229-261.

31 C.L. FROMMEL, *Der römische Palastbau*, cit., tav. 185 a, b.

32 F. ZUCCARI, *Scritti d'arte*, ed. a cura di D. Heikamp, Firenze 1961, p. 156 e ss., 228 e ss., 275 e ss., 290.

33 «e nel dar forma a detta facciata mi figurai il Corpo Umano con le braccia aperte, come che abbracci ogn'uno, che entri, qual corpo con le braccia aperte, si distingue in cinque parti, cioè il petto in mezzo, e le braccia ciascheduno in due pezzi, dove si snodano, che però nella Facciata vi è la parte di mezzo in forma di petto, e le parti laterali in forma di braccia distinte ciascuna in due parti» (*Opus architectonicum equitis Francisci Borromini ...*, Roma 1725, f. 11; J. CONNORS, *Borromini and the Roman Oratory*, New York-Cambridge/Mass.-London, 1980, p. 36).

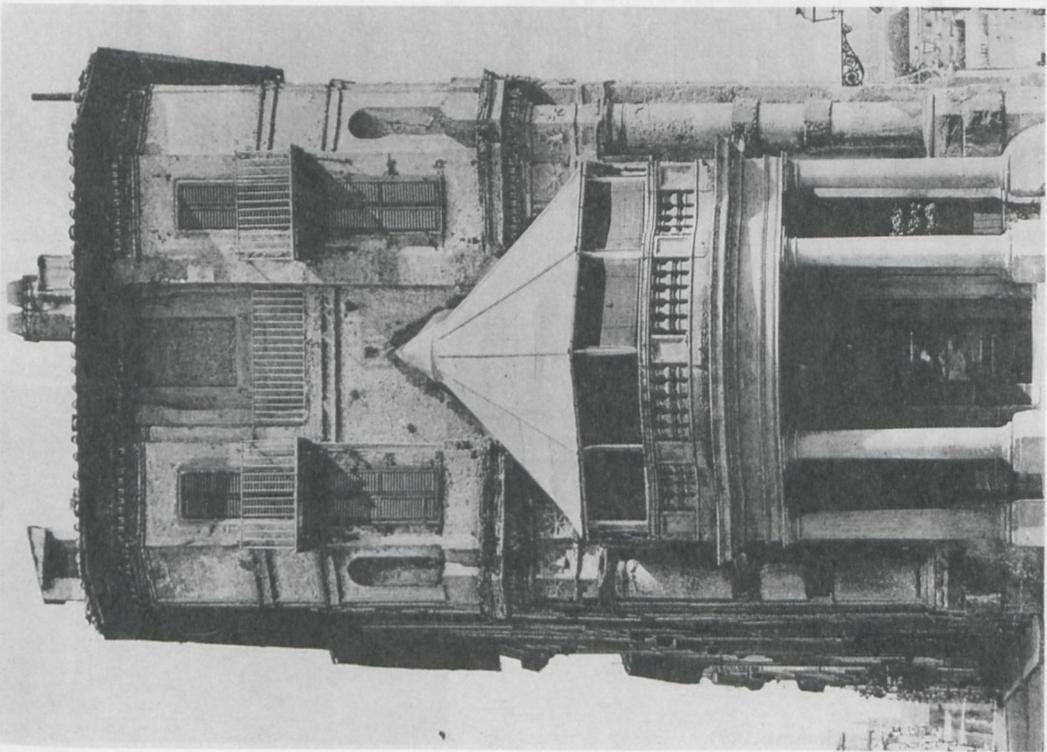


Fig. 1. Roma, palazzo Zuccari. Facciata verso piazza Trinità dei Monti prima del 1904.

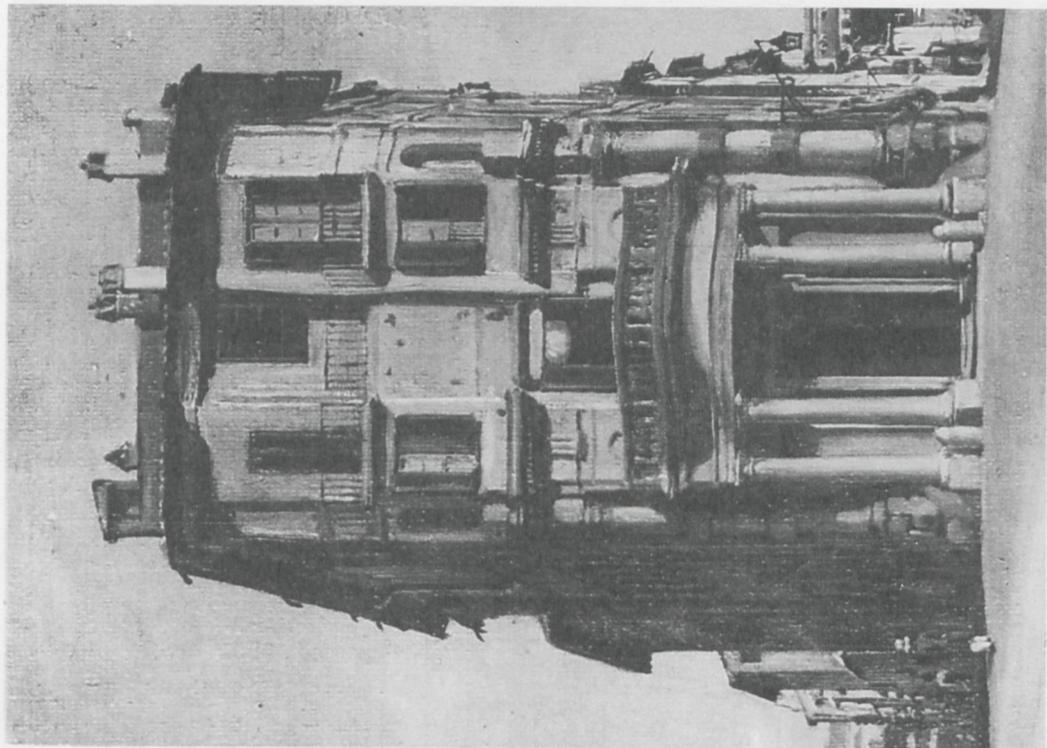


Fig. 2. BENOÎT BLANC. Palazzo Zuccari (metà secolo XIX).

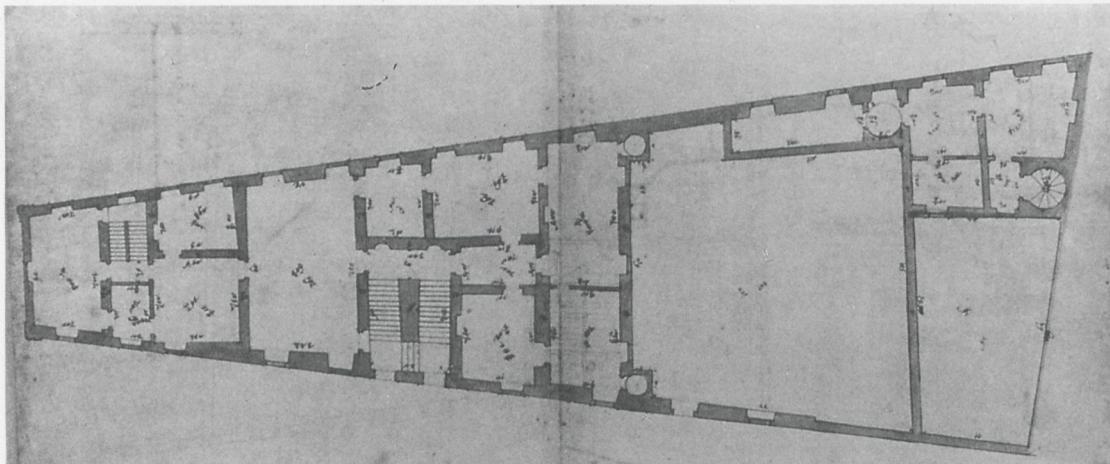


Fig. 3. L. POSSENTI. Pianta del piano nobile di palazzo Zuccari. Disegno (Roma, Museo di Roma).

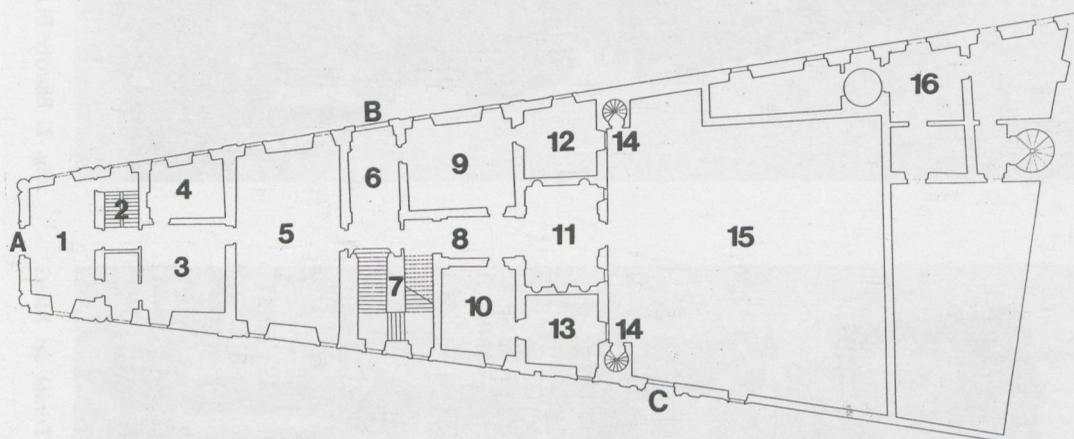


Fig. 4. Roma, palazzo Zuccari. Ricostruzione dello stato originale della pianta del pianterreno.

- A) Porta principale sotto lo studio
- B) Porta della casa di abitazione
- C) Porta del giardino
- 1) Vestibolo
- 2) Scala che conduceva allo studio
- 3-4) Camerini secondari presso lo studio
- 5) Sala da pranzo (?)
- 6) Andito da via Sistina
- 7) Scalone principale
- 8) Vestibolo interno
- 9) Sala del Disegno (Biblioteca)
- 10) Stanza da letto
- 11) Loggia del giardino
- 12-13) Stanze estive
- 14) Scala a chiocciola per la galleria
- 15) Giardino
- 16) Abitazione dei domestici (?)

Fig. 5. FEDERICO ZUCCARI. Allegoria dell'architettura. Dettaglio con progetto per vestibolo e atrio a quattro colonne (Roma, palazzo Zuccari, Sala del Disegno).



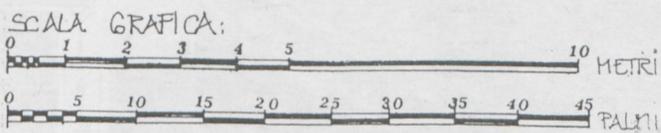
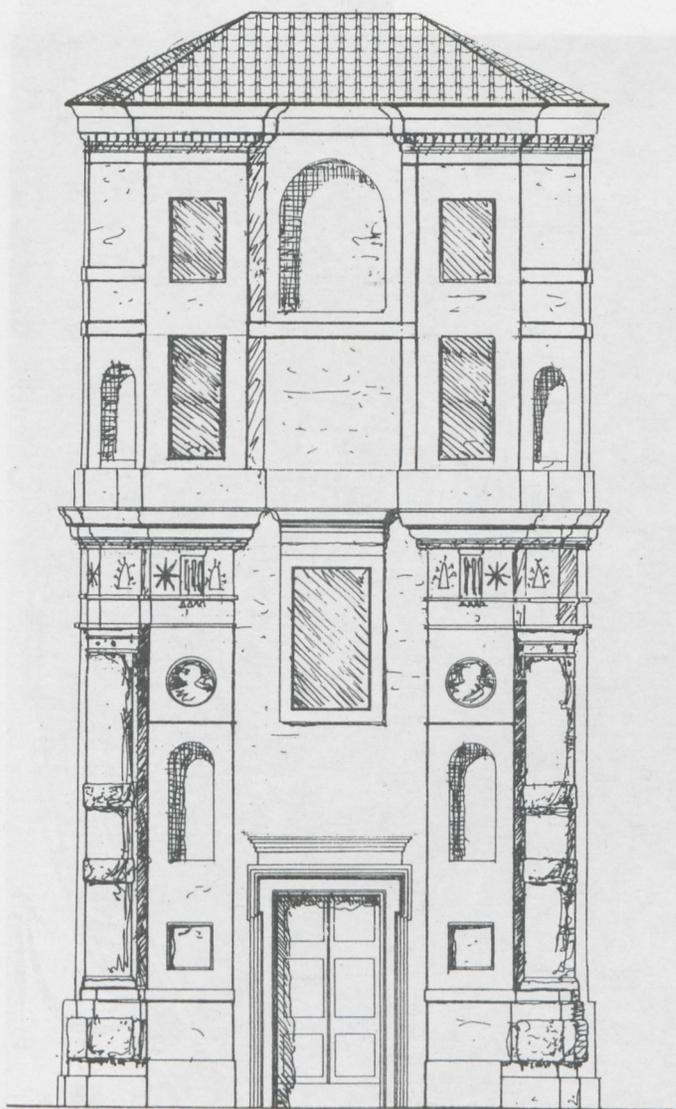


Fig. 6. Roma, palazzo Zuccari. Ricostruzione dello stato originario verso Trinità dei Monti (disegno J. Krauss).

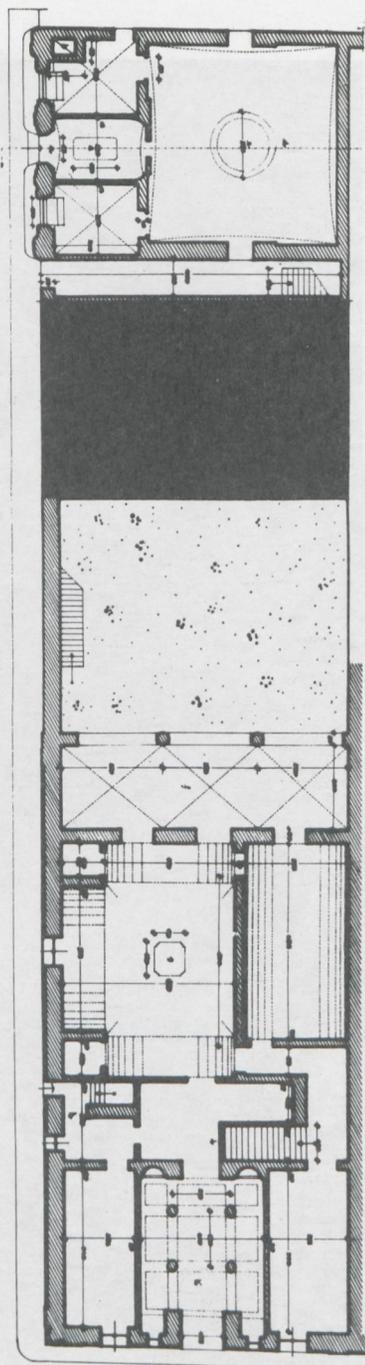


Fig. 7. Firenze, casa Zuccari. Pianta (da Heikamp).

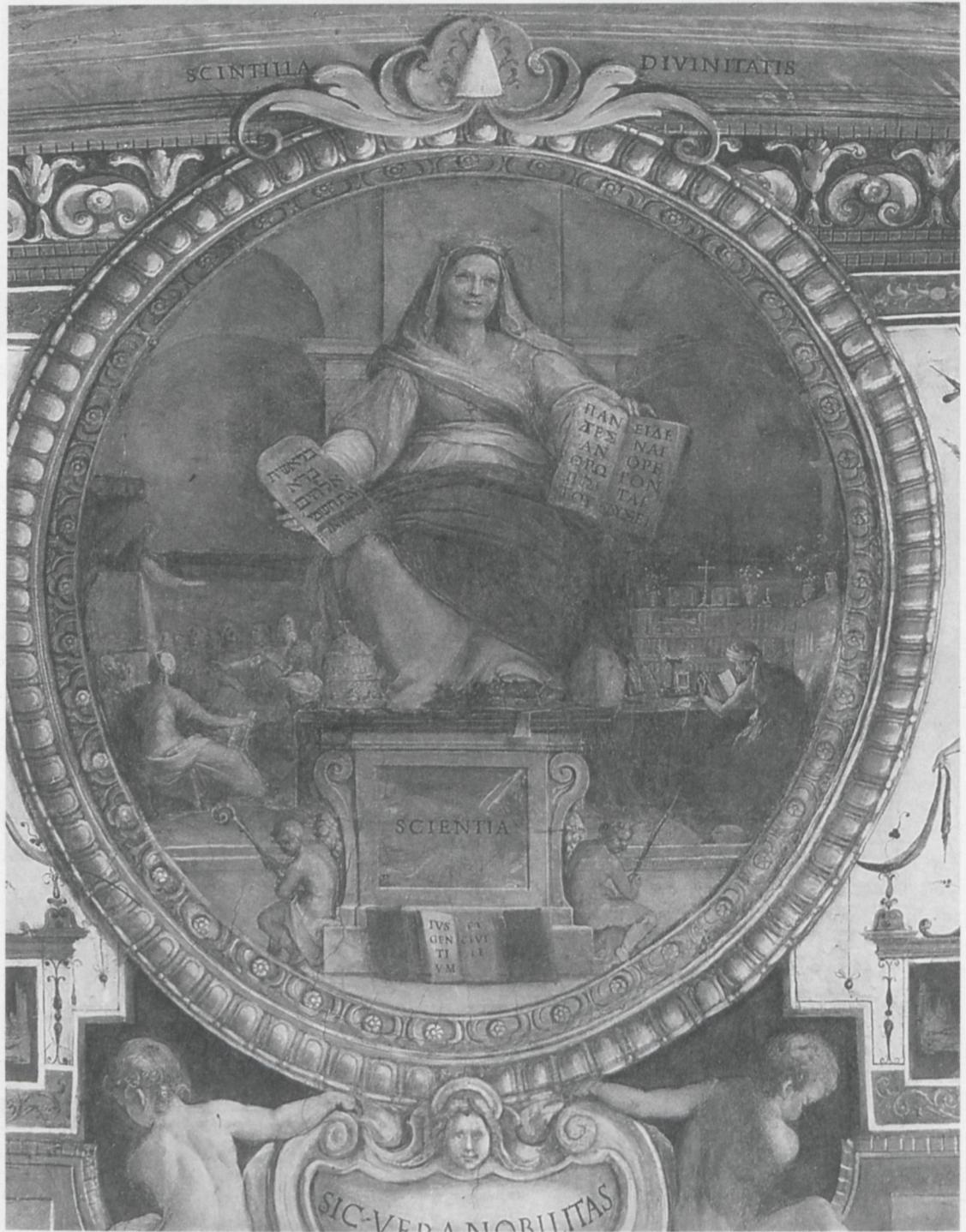


Fig. 8. FEDERICO ZUCCARI. *Allegoria della Scienza* (Roma, palazzo Zuccari, Sala del Disegno).

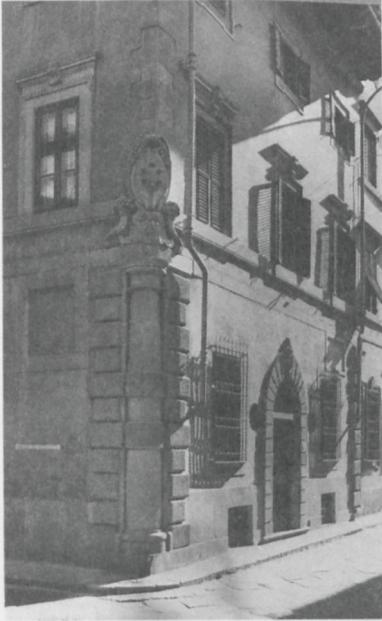
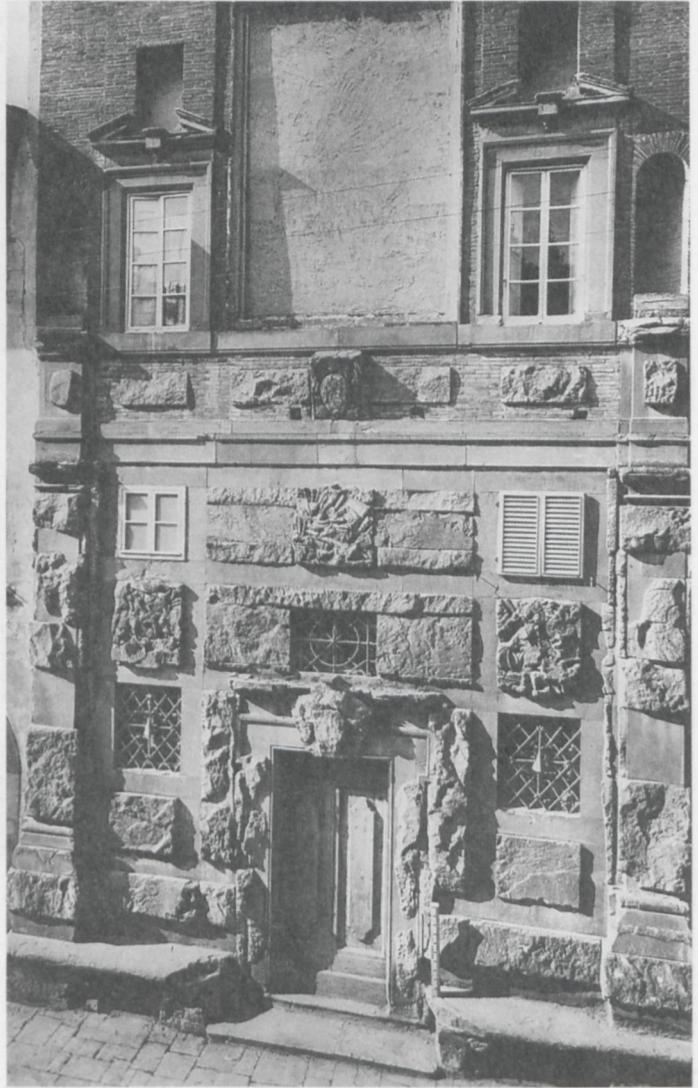


Fig. 9. Firenze, casa Zuccari. Casa di abitazione.

Fig. 10. Firenze, casa Zuccari. Facciata dello Studio.



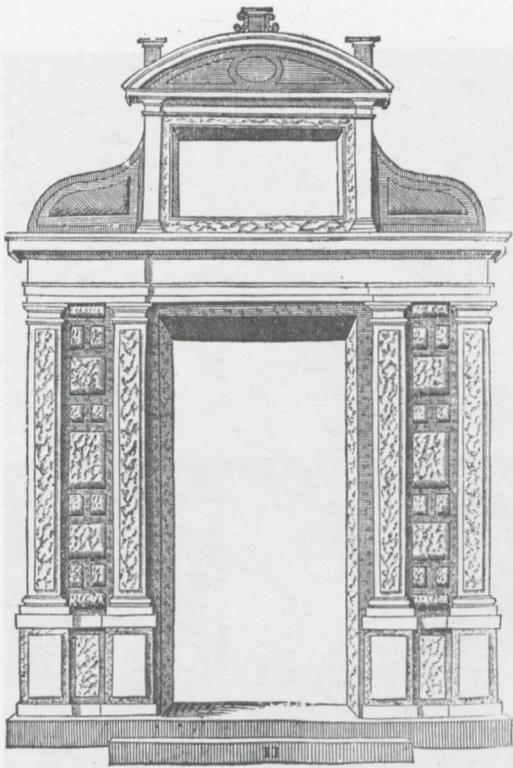


Fig. 11. SEBASTIANO SERLIO. Porta (dal Libro Straordinario).

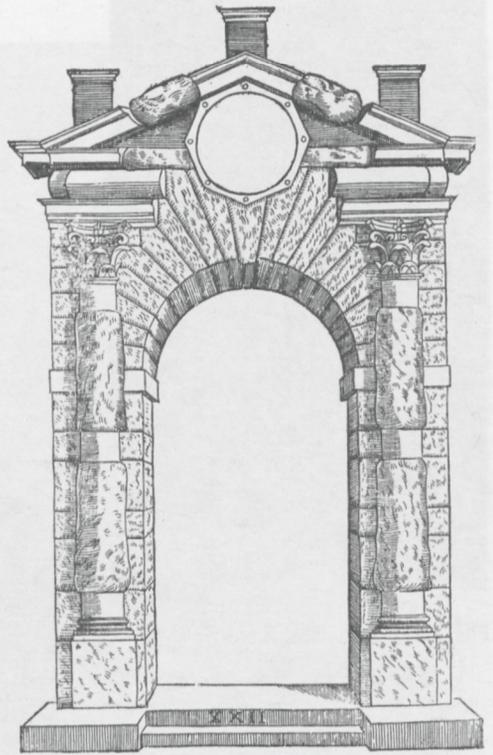


Fig. 12. SEBASTIANO SERLIO. Porta (dal Libro Straordinario).



Fig. 13. Firenze, S. Giovannino. Particolare della facciata.

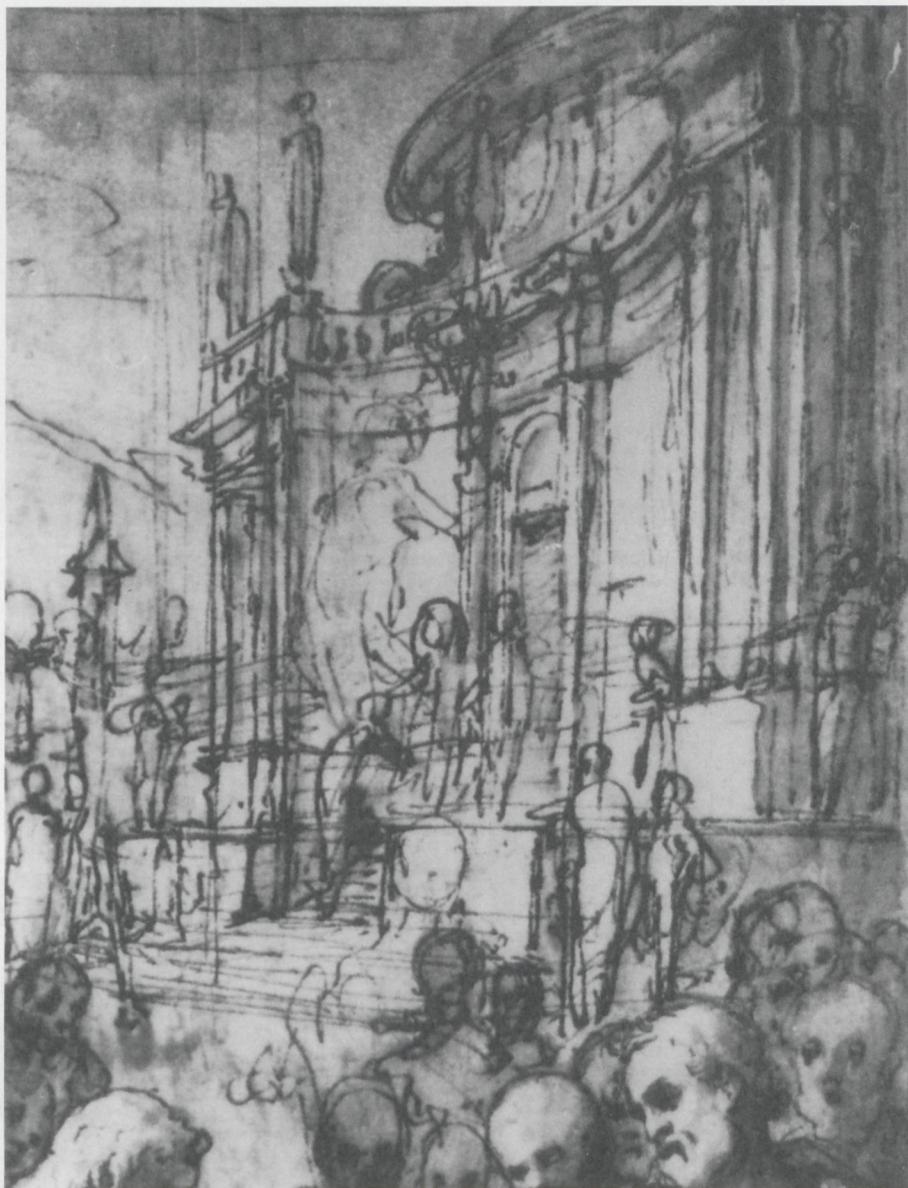


Fig. 14. FEDERICO ZUCCARI. *La guarigione del cieco*. Particolare. Disegno (Parigi, Louvre).

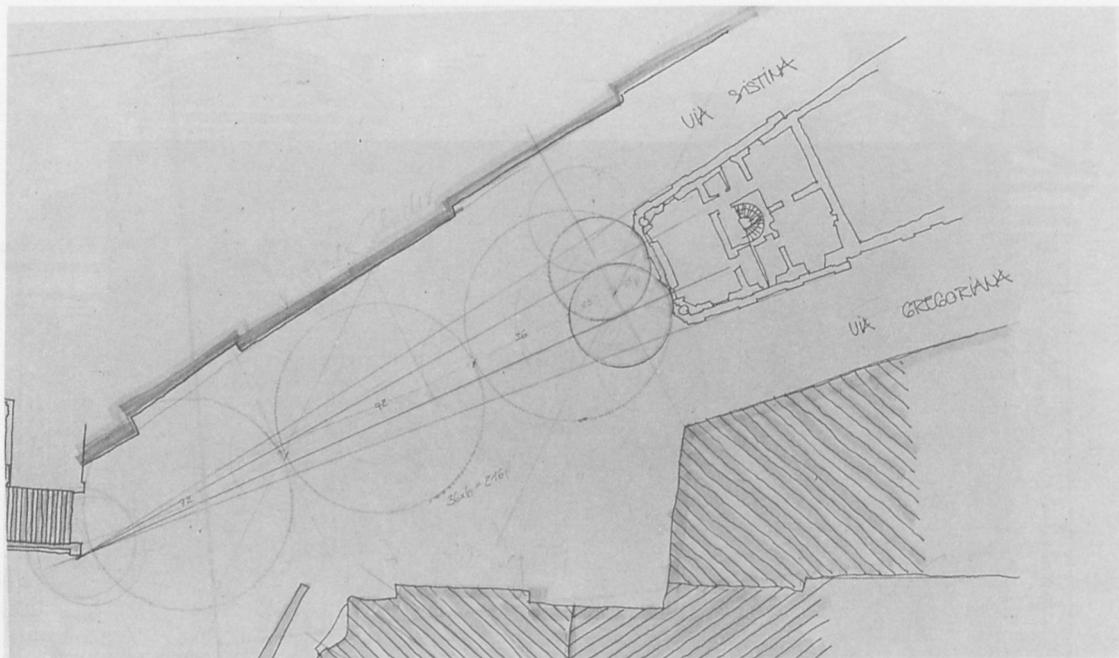


Fig. 15. Schema geometrico della facciata principale di palazzo Zuccari a Roma (schizzo J. Krauss).

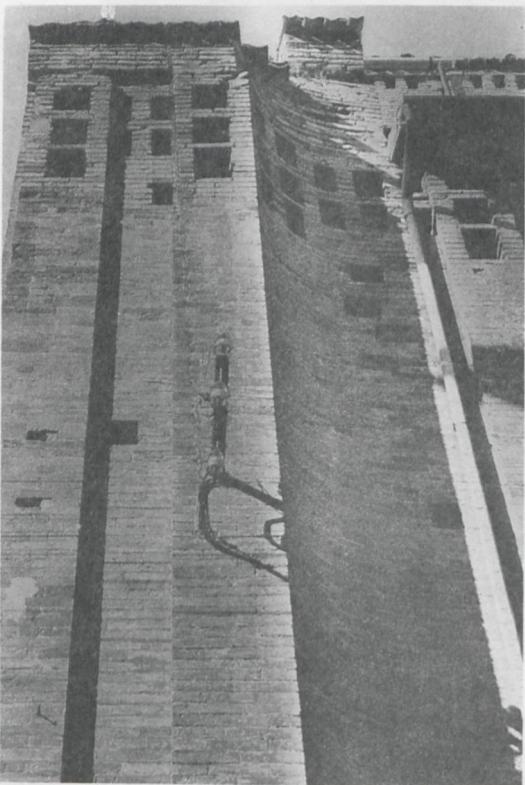


Fig. 16. Pesaro, S. GIOVANNI. Raccordi concavi nella facciata laterale.

Fig. 17. Roma, palazzo Zuccari. Facciata principale, trabeazione del pianterreno.





Fig. 18. Proposta ipotetica dei palazzi gemelli allo sbocco di via Gregoriana (disegno J. Krauss).



Figg. 19–20. Roma, palazzo Zuccari. Ricostruzione dello stato originario delle facciate verso via Sistina e via Gregoriana (disegno J. Krauss).

