

CHRISTOPH L. FROMMEL

## LA PALAZZINA DI PIO IV

Finora la palazzina di Pio IV /*tavole* 1-11, 13-17, 20-25/ non è stata studiata seriamente — forse perché il suo esterno austero e frammentario è molto meno attraente della vicina villa Giulia e forse anche perché le fonti non ne spiegano a sufficienza le tante stranezze<sup>1</sup>. La bellezza della loggia su via Flaminia, del portico nel cortile e delle camere stuccate e affrescate del piano superiore sono contrastate da asimmetrie e incoerenze senza pari nella Roma post-medievale. Non a caso la palazzina è stata interpretata come un'architettura volutamente dissonante, prodotto caratteristico di un artista capriccioso e arbitrario del così detto manierismo. Dai documenti e dalle fotografie della palazzina all'inizio del Novecento risulta che la maggior parte dell'edificio esistente all'epoca risale a Pirro Ligorio (ca. 1513-1583), l'architetto di Pio IV<sup>2</sup>. Poiché le altre opere documentate di questo artista sono molto più regolari, bisogna cercare i motivi che hanno portato alla realizzazione di un edificio con una pianta talmente asimmetrica.

### 1. *Le fonti e la storia della costruzione*

Dalle fotografie prese prima del grande restauro degli anni venti /*tavole* 2, 6-8/ si vede che la palazzina era incompiuta. L'ala destra, che dà su via di Villa Giulia, finiva dopo la quarta finestra con dentellature verso nord e verso est /*tavola* 3/. Una dentellatura corrispondente si trovava all'angolo sud-occidentale dell'androne, al pianterreno l'ampio ambiente voltato a botte che dal portone d'ingresso sulla via Flaminia conduce al giardino della palazzina. Sulle facciate esterna /*tavola* 2/ e interna dell'edificio, sopra le finestre, le trabeazioni e gli archetti

di scarico come pure nel portico del cortile, i buchi dei ponteggi dei muratori erano ancora aperti. Alla trabeazione superiore mancavano il fregio e la cornice. I muri non erano intonacati e i conci; la superficie delle membrature eseguite in materiali diversi non era stata uniformata.

Sulle piante pubblicate nel 1864 dall'architetto francese Paul Letarouilly l'edificio appare non soltanto incompiuto, ma anche il risultato di due diverse fasi di progettazione /*tavola 9a, b/*. Il lungo androne che conduce al giardino non è parallelo allo scalone e la sua cornice d'imposta non continua la trabeazione del portico. La trabeazione che corre attorno tutto il palazzo viene interrotta sui fronti orientale e settentrionale dagli archi dell'androne e del portico /*tavola 5/*. Evidentemente l'androne è un'aggiunta posteriore: per arrivare alla ricostruzione del progetto originario bisogna partire dalla storia della costruzione.

Il terreno della palazzina faceva parte della villa, la cui costruzione Giulio III commissionò nel 1551 a Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573)<sup>3</sup>. Nel 1552 il pontefice sostituì Vignola con Bartolomeo Ammannati (1511-1592), che nel 1553 costruì la fontana all'angolo di via Flaminia in forma di un arco trionfale concavo /*tavola 10/4*. Dietro la facciatella Ammannati aveva sistemato un giardino architettonico con fontane nutrite, come la fontana pubblica, dall'acquedotto dell'Acqua Vergine. Nella sua descrizione di villa Giulia Ammannati parla anche di questo giardino: "Dalla parte di dentro di detta facciata si volse accomodar sua Santità, senza incomodar il pubblico, di fontane e di peschiere con molti giuochi d'acqua; dove son tre loggie con colonne di marmo, e molti altri ornamenti di pitture e stucchi. E queste loggie sboccano nei viali di duecento canne di lunghezza, con bellissimo ordine"<sup>5</sup>.

A villa Giulia e nell'appartamento di Giulio III in Vaticano si sono conservate vedute di questo giardino. Stranamente i muri di recinto non sono più alti dei piedistalli della facciata e non proteggono il giardino dagli sguardi dei passanti. Nell'affresco in Vaticano il muro posteriore del giardino sembra curvo e parallelo a quello della facciata e si apre in almeno cinque grandi finestre sul panorama. Due viali che secondo Ammannati partivano dalle tre logge del giardino ed erano lunghi 445 metri correvano probabilmente lungo i muri di recinzione. Sembra quin-

di che le tre logge fossero orientate come le tre ali del portico attuale. Più affidabile dei due affreschi è il disegno conservato a Vienna dove si vede un muro che prosegue la facciata curva della fontana e la sua trabeazione lungo via Flaminia /*tavola* 12/. A questo muro avrebbe dovuto corrispondere uno analogo lungo via di villa Giulia. Ambedue avrebbero protetto il giardino e costituito un appoggio per le volte delle sue loggie laterali.

Il successore di Giulio III, Paolo IV Carafa (1555-1559), non si interessa di villa Giulia mentre Pio IV de' Medici (1559-1565), entusiasta della vita in villa, ne prende possesso subito dopo la sua elezione. Nella primavera del 1561 Pio IV incarica Pirro Ligorio, il suo architetto preferito, di intervenire sul giardino della fontana con la costruzione di una palazzina che viene chiamata "fabbrica della vigna" o "della villa"<sup>6</sup>. Nel mese di luglio, sempre del 1561, vengono pagati gli "architravi di travertino per la loggia della fontana". Ligorio mantiene, probabilmente, la peschiera e i giochi d'acqua del giardino dell'Ammannati, ma sostituisce le colonne tonde di marmo del loggiato con colonne quadrangolari di travertino e gli archi con una trabeazione dritta. Il primo aprile 1562 il papa dona la palazzina appena principata e due vigne annesse — una dall'altra parte di via Flaminia, verso il Tevere e l'altra sull'adiacente terreno settentrionale — ai suoi due nipoti Borromeo, il cardinale Carlo e il fratello maggiore Federico, ai quali deve averla destinata sin dall'inizio della progettazione. Federico, capostipite della famiglia, muore improvvisamente nel novembre 1562, quando i lavori sono già troppo avanzati per potere cambiare il progetto. Il pontefice, quindi, decide di fare completare solo la parte centrale dell'edificio e l'ala di Carlo<sup>7</sup>. Dopo la perdita del fratello, il cardinale non nutre più interesse nella fabbrica e si dedica con crescente fervore alle attività legate alla professione di fede cattolica. A maggio 1564, un anno prima della sua morte, il papa interrompe i lavori della palazzina che risulta già coperta dal tetto. In questa data le tre camere centrali del piano superiore sono completate, come testimoniano gli stemmi e le iscrizioni di Pio IV negli stucchi al centro dei soffitti /*tavola* 16, 17/. Carlo Borromeo darà la palazzina in dote alla sorellina Anna, la quale ai primi di novembre comunica al suocero, il famoso condottiero Marcantonio Colonna, che "de la vigna del

popolo (...) ha da disporre (...) come le parerà"<sup>8</sup>. Probabilmente Marcantonio incarica Pirro Ligorio, il quale nel 1563 aveva lavorato nel suo palazzo a piazza Santi Apostoli, di ridurre il progetto originario e di rendere abitabile la palazzina. Dal 1567 per conto dei Colonna sono al lavoro nella palazzina i pittori che dall'ottobre del 1568 si concentrano sul fregio della loggia. In questo non appaiono gli stemmi di Anna Borromeo, ma solo quelli dei Colonna. La palazzina era diventata la villa suburbana preferita di Marcantonio che, nel marzo 1569, nomina la madre Giovanna d'Aragona amministratrice dei suoi beni e la incarica di fare proseguire in sua assenza i lavori sia di pittura che di muratura della palazzina. Questi si protraggono almeno fino al 1571: sembra che il salone del piano superiore e il suo fregio a fresco risalgano a questi anni. Gli stemmi nel fregio sono quelli di Marcantonio e di sua moglie Felice Orsini; di nuovo nessun accenno alla vera proprietaria.

Già Marcantonio, committente attivo e competente, deve aver progettato l'androne e il grande salone al primo piano e, forse, anche il loro raddoppio nell'ala destra benché siano stati realizzati probabilmente solo dopo il trasferimento di Ligorio a Ferrara nell'estate 1568. L'aggiunta dell'androne e del salone soprastante richiedeva la riduzione del giardino allo stato rappresentato sulla, non sempre affidabile, pianta di Letarouilly, dove si vede anche un ultimo resto della peschiera e dei giochi d'acqua di Giulio III. Dal 1569 Marcantonio è quasi sempre assente da Roma e, forse proprio a causa di questa assenza, il suo progetto di ampliamento non viene realizzato e l'edificio rimane incompiuto, come si può vedere dalle fotografie dell'inizio dello scorso secolo. Non vi è quindi dubbio che lo stato poco organico della palazzina sia il risultato del tentativo, mai portato a termine, di ampliare il progetto originale.

## 2. Ricostruzione del progetto del 1561

Pio IV aveva elevato il nipote maggiore a duca e il minore a cardinale; ognuno di questi due grandi signori aveva bisogno di una propria corte. Come villa Giulia, anche la palazzina era stata concepita per soggiorni estivi, ma doveva ospitare due padroni: doveva quindi essere una residenza gemella come pa-

lazzo Strozzi a Firenze o il primo progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per palazzo Farnese<sup>9</sup>. Per ricostruire il progetto originario di Ligorio bisogna quindi raddoppiare simmetricamente l'ala sinistra e ricostruire un'analogha ala destra con portico, scalone, sala terrena e appartamento /*tavole* 14, 15/. Ne risulta un cortile in forma di un esagono irregolare — con quattro lati lunghi, quattro angoli ottusi e due retti — che avrebbe incluso la piscina e i giochi d'acqua di Giulio III e sarebbe stato quasi quattro volte più grande di quello rappresentato da Letarouilly. Per motivi di sicurezza, già all'epoca, il lato orientale doveva essere chiuso tra le paraste d'angolo del pianterreno dalla continuazione del portico con grate o con un muro che non avrebbe impedito lo sguardo sui giardini adiacenti e sul panorama dei Parioli.

Ligorio prosegue la facciata curva della fontana dell'Ammannati in un analogo piano superiore. Questo arco trionfale a due piani decorato dagli stemmi papali avrebbe dovuto dominare le più austere ali laterali destinate agli appartamenti privati dei nipoti /*tavola* 11/. Lo stemma di Pio IV incoronato dalla tiara si trovava sopra l'iscrizione dedicatoria di Pio IV — in analogia con quella sottostante di Giulio III. L'iscrizione viene fiancheggiata da due angeli che alludono — come nei soffitti del piano superiore — al nome di battesimo di Pio IV, Giovanni Angelo. Solo nel Seicento il nome del pontefice viene sostituito con quello del cardinale santo. Con qualche probabilità il cornicione era provvisto di mensole, come ricostruito dal Letarouilly<sup>10</sup>. In analogia con il pianterreno, anche la campata centrale del piano superiore avrebbe dovuto essere sormontata da un frontone, piuttosto uno curvo che non triangolare.

Anche nell'ala destra dell'edificio doveva esserci un portone a bugne e, in corrispondenza di questo al primo piano, una loggia con colonne. Sempre dall'alzato di Letarouilly si vede come i piedistalli di quest'ultimo sono parzialmente collegati da un parapetto; solo nel Sei o Settecento furono aggiunti il balcone e la rispettiva cornice /*tavola* 4/.

Il progetto di Ligorio per il portico interno era molto più complesso. La campata centrale del portico corrisponde alla facciata curva e al suo ritmo trionfale /*tavole* 1, 22/. I tre intercolumni delle due campate laterali sono invece uguali e più lar-

ghi. Evidentemente tra la campata laterale e lo scalone era prevista un'altra campata trionfale, il cui intercolunnio esterno avrebbe corrisposto al portale. L'androne, aggiunto solo dopo il 1566, interrompe questo sistema simmetrico perché la sua cornice d'imposta non è collegata con la trabeazione del portico /tavola 13a, b/. A nord del portone d'ingresso l'ordine del portico continua lungo le due pareti del corridoio. Il suo primo intercolunnio corrisponde allo sbocco dello scalone ed è quindi leggermente più corto di quelle seguenti. Verso nord il corridoio si apriva in tutta la sua larghezza sul paesaggio e sulla vista di Sant'Andrea in via Flaminia, ma neanche qui l'imposta dell'arco è collegata con la trabeazione del corridoio. Invece del grande arco, attualmente esistente, Ligorio potrebbe aver previsto un altro portale con o senza bugne, che non avrebbe interrotto la trabeazione né del portico, né dell'esterno.

Il sistema dell'esterno continua sui fronti settentrionale e meridionale dove gli angoli sono ugualmente accentuati da paraste con trabeazione in aggetto. Sopra il portico del giardino continuano solo le finestre, la cornice del parapetto e la trabeazione superiore. La parte superiore di questa zona privata doveva, forse, venire decorata con stucchi come la contemporanea Casina di Pio IV in Vaticano, ancora una volta opera di Pirro Ligorio. La cornice solo in mattoni della trabeazione del portico risale, probabilmente, agli anni dopo il 1566 ed è stata completata nel corso dei restauri degli anni venti del Novecento in stucco senza il leggero aggetto dell'architrave e del fregio senz'altro previsto anche per essa.

Diversamente da villa Giulia i mattoni delle facciate esterne, del cortile e della galleria non sono a vista e provengono da strutture precedenti. In origine anche le cornici delle finestre e le paraste realizzate per motivi economici in materiali diversi, come gli archi di scarico del portico, dovevano essere coperti dall'intonaco<sup>11</sup>. In precedenza Bartolomeo Ammannati aveva fatto lavorare in marmo solo i capitelli delle colonne della fontana, la restante superficie in peperino stuccato. Ligorio procede in maniera ancora più economica e utilizza il peperino anche per i capitelli delle colonne, il mattone per le paraste e può permettersi d'utilizzare il marmo solo per le colonne libere delle logge laterali. È quindi indubbio che un finto travertino o —

ancora più probabilmente — un marmorino avrebbe dovuto unificare tutta la costruzione, le facciate esterne e il cortile, così da conferire alla palazzina un'apparenza degna di un tale papa. Nel piano superiore le cornici del parapetto dell'architrave sporgono talmente da potere ipotizzare l'uso di un finto bugnato come messo in opera da Ligorio in Vaticano, nel Belvedere e nella Casina di Pio IV.

### 3. *Il progetto del 1561 e il suo effetto*

Pirro Ligorio ha le mani legate, anzi legatissime, quando nel 1561 progetta la palazzina per conto di Pio IV. Il sito è articolato non solo dalla facciata della fontana, ma anche dalle due strade a destra e a sinistra di questa, e poi dai viali, dai sentieri, dagli alberi e dalle aiuole della vigna che la separa da villa Giulia /tavole 18, 19/. La facciata della fontana, che doveva venirsi a trovare al centro dell'edificio, doveva proseguire nel piano superiore e determinare con la sua altezza di circa 9,30 metri quella del pianterreno. I giochi d'acqua e la peschiera di Giulio III dovevano venire conservati e quindi la larghezza del portico è, ex-ante, limitata. Il portico avrebbe dovuto continuare nei corridoi e collegare i viali che correavano verso est, nord-est e nord. Il prospetto della palazzina doveva essere godibile anche visto da villa Giulia. Infine, senz'altro vi saranno stati tanti desideri particolari del papa e dei nipoti che Ligorio avrebbe dovuto rispettare: un esterno simile a villa Giulia, uno scalone percorribile anche a cavallo, appartamenti divisi e allo stesso tempo collegati, una buona ventilazione, una bella vista in ogni direzione e un decoro degno della gloria di Pio IV — per elencare soltanto alcuni dei presumibili punti del programma che Ligorio riesce a riunire in un progetto, davvero magistrale.

Giulio III e Pio IV erano soliti arrivare in barca: ancora prima di villa Giulia avrebbero visto la fontana il primo, la palazzina il secondo. Vista in diagonale dal Tevere, unificata da un marmorino chiaro, essa doveva presentarsi come corpo unico eminentemente tridimensionale le cui ali simmetriche culminavano nel fronte curvo. Già da lontano l'arco trionfale a due piani doveva suggerire la somiglianza con la più distante villa Giulia. La ricca articolazione della facciata curva con gli stem-

mi, forse parzialmente dorati, e le iscrizioni dei due papi doveva dominare rispetto alle austere facciate laterali con i portali bugnati e i colonnati ombreggiati delle logge.

Come si ritrova nell'architettura della maggior parte delle ville, il pianterreno domina, non solo perché considerevolmente più alto, ma anche perché distinto dal più nobile ordine corinzio. Le sue colonne e paraste sono provviste di basi e piedistalli autonomi e le sue nicchie laterali di fregio e cornice. Come nel rapporto tra altezza e lunghezza e in quello tra i due piani, anche le facciate delle due ali laterali vengono assimilate alla facciata di villa Giulia. E come a villa Giulia — benché in forme volutamente più modeste — la campata centrale si apre in una porta bugnata e in una loggia e gli angoli vengono accentuati da paraste.

L'austera nudità delle facciate laterali da un lato riflette la distanza gerarchica esistente tra i nipoti Borromeo e il papa, dall'altro è caratteristica di Pirro Ligorio e dello spirito degli anni sessanta del Cinquecento<sup>12</sup>. Egli non rinuncia agli ordini esterni, ma li continua tutt'attorno e riduce allo stesso tempo le cornici delle piattabande e perfino delle finestre. Nella metà sinistra del fronte di via Flaminia il ritmo delle finestre è meno regolare che non in quella destra, perché Ligorio ha dato priorità alla simmetria interna: salendo lo scalone, i visitatori dovevano vedere la finestra superiore in asse, benché le rampe siano meno larghe degli interassi dell'esterno — una lieve irregolarità che non cade subito all'occhio.

Diversamente dall'ordine ionico del piano superiore, le colonne della loggia sono distinte da capitelli corinzi — una licenza aspramente criticata da teorici neoclassici come Milizia, ma non estranea allo spirito capriccioso di Ligorio<sup>13</sup>. L'architetto doveva, probabilmente, riutilizzare le colonne e i capitelli del loggiato del giardino di Giulio III di cui, forse, erano rimaste due altre colonne per la loggia dell'ala destra. Allo stesso tempo, in questo modo riesce a distinguere in maniera gerarchica il centro delle facciate laterali.

Rispetto all'altezza del bugnato l'apertura della porta è insolitamente bassa, probabilmente perché la trabeazione del portico interno doveva continuare sopra la porta.

Il fronte orientale dell'ala sinistra non è parallelo a via Flaminia e a quello occidentale e probabilmente neanche l'analogo



fronte settentrionale dell'ala destra sarebbe stato parallelo a via di villa Giulia. Questa deviazione dall'angolo retto causa leggere irregolarità negli ambienti adiacenti e potrebbe venire spiegato con l'effetto del prospetto posteriore della palazzina previsto da Ligorio /*tavola 20*/. Dal balcone di villa Giulia il papa avrebbe dovuto vedere in diagonale i corpi equilateri delle due ali. La loro superficie chiara avrebbe contrastato l'invaso ombreggiato del cortile esagonale — un'ombra che nei portici del pianterreno sarebbe stata ancora più profonda. Inoltre non vi è dubbio che il gioco con angoli acuti e ottusi — non solo nel cortile esagonale, ma anche nei corpi fiancheggianti — avrebbe contribuito all'effetto inaudito e innovativo della palazzina.

Non appena attraversato uno dei due portali il visitatore si sarebbe confrontato con una situazione poco bilanciata: di fronte e a destra il portico che doveva aprirsi sulla peschiera, sui giochi d'acqua, sulle aiuole, sui giardini e su un viale diretto a villa Giulia. Al lato, invece, il corridoio semibuio con l'arcata dello scalone e la porta della sala terrena. In fondo al corridoio attraverso l'arco si vedeva il piccolo Pantheon di Sant'Andrea, la cappella domestica sia di villa Giulia che della palazzina. Entrando da via di villa Giulia, la vista sulla villa di papa Giulio e sulla collina di Parioli sarebbe stata maggiore e quindi ancora più privilegiata: probabilmente era questa l'ala prevista per il fratello maggiore. Le due ali avrebbero quindi collegato la palazzina con villa Giulia e con la chiesetta di Sant'Andrea in un triangolo quasi equilatero, un sistema geometrico che in fondo risale già a Giulio III. I suoi architetti avevano, infatti, progettato la fontana quasi equidistante dalla villa e dalla chiesa, come risulta anche dalla lettera di Ammannati. Benché due volte piegato e centrato sulla campata trionfale, il lunghissimo e continuo percorso del portico e dei due corridoi ricorda di nuovo villa Giulia.

Per poter sostenere il peso non solo della volta a botte, ma anche del piano superiore, Ligorio sostituisce le presumibili arcate su colonne di Giulio III con un più robusto ordine di colonne quadrangolari. Queste sono circa del 30% meno alte di quelle esterne e hanno capitelli e basi ugualmente corinzie. Nel loro dettaglio, nell'esecuzione perfetta e nella trabeazione internamente abbreviata Ligorio segue però, ancora più diretta-

mente che non Ammannati, l'architettura classica del Pantheon. Le cornici dei piedistalli sono ridotte a fasce astratte e le balaustre ricordano quelle del Belvedere, di villa d'Este e del cortile della palazzo della Sapienza<sup>14</sup>.

Le colonne quadrangolari si rispecchiano nella partitura delle pareti, nella campata centrale sporgono corposamente e fanno capire che anche le paraste vanno intese come colonne quadrangolari, parzialmente nascoste nel muro. Solo nella parete della campata centrale gli intercolunni laterali sono distinti da nicchie piatte e in quello centrale da un grande riquadro incorniciato che probabilmente doveva essere decorato da un affresco o da un rilievo — decorazione che avrebbe dovuto evidenziare ulteriormente la centralità del portico.

Le colonne doppie che collegano la campata trionfale con quelle laterali sono individuabili come tali solo se osservate dall'interno del portico, poiché esternamente si intersecano in un angolo ottuso. Sul lato che guarda la campata adiacente, la colonna rientra leggermente, non solo nella trabeazione e nella volta, ma anche nella parete esterna, dove la rientranza continua fino alla trabeazione superiore. Anche grazie a questa accentuazione il visitatore doveva essere subito attratto dalla campata centrale, dove avrebbe trovato il punto ideale per godere i giochi d'acqua, il giardino e il panorama. Colonne binate con un rientro laterale ritornano anche all'angolo sud occidentale dell'androne, dove sarebbe dovuta cominciare un'altra campata trionfale. È quindi ipotizzabile che nelle sei pareti del giardino esagonale si sarebbero dovute alternare campate trionfali in leggero aggetto sulle più larghe campate rientranti — un effetto inaudito sia per il ritmo, sia per l'effetto di luce e ombra che si viene a creare.

La scala /*tavola 25*/ larga e ben illuminata permetteva al papa e agli ospiti pesanti o esausti di cavalcare fino alla loggia del piano superiore — nel progetto originario l'unico ambiente grande del piano adatto a molti ospiti. Come a villa Giulia, ma in contrasto con la maggior parte dei palazzi e delle ville contemporanee, le dimensioni degli ambienti del piano superiore sono contenute e tradiscono la stessa ricerca di una vita intima, privata, dei poco precedenti camerini di palazzo Farnese, della Casina di Pio IV o degli appartamenti di Giulio III in Vaticano.

Non vi sono locali sotterranei, le cantine per il vino e per l'olio dovevano essere sistemate nel sottoscala e nei pochissimi altri locali di servizio. L'unico posto adatto per la cucina, la dispensa e i dormitori della servitù si trova sopra le due rampe e a nord dello scalone. Originariamente la sala terrena, l'attuale cappella, arrivava fino al muro meridionale e fino al 1566 costituiva con i suoi circa 7 metri per 18, l'unico vero salone della palazzina. Si trova, non a caso, nel pianterreno, veloce riparo in caso di maltempo.

A nord del pianerottolo superiore dello scalone si trovano le tre stanze più intime del presumibile appartamento privato. Sulla pianta, non sempre affidabile, del Letarouilly sono coperte da volte, anche se sembra poco probabile che queste siano state sostituite con gli attuali soffitti lignei a cassettoni. Queste stanze non sono decorate e, sulla pianta di Letarouilly, solo l'ultima, forse la stanza da letto, è provvista di un camino. Verso sud segue la loggia superiore il cui colonnato si apriva sullo splendido tramonto sulla valle del Tevere. Prima dell'aggiunta del salone superiore essa guardava probabilmente anche verso est. È coperta con un soffitto ligneo ed era direttamente collegata con gli unici locali adatti a cucina e dispensa, costituendo quindi l'ambiente più adatto per le cene ufficiali.

Seguono verso sud le tre stanze più nobili della palazzina. Le loro volte a padiglione sono distinte dagli stemmi in stucco di Pio IV incorniciati, come sulla facciata curva, da grandi angeli dipinti a fresco dal pittore Pietro Fiorini e dall'iscrizione "PIUS IV MEDIOLANENSIS PONTIFEX MAXIMUS ANNO SALUTI MDLXIII" / *tavola 16*<sup>15</sup>. Sia le mostre di travertino delle porte che le decorazioni delle volte sono realizzate per essere viste dalla stanza centrale. Questa, l'attuale salotto blu, corrisponde alla facciata curva sopra la fontana ed è connessa alle due sale alla sua destra e alla sua sinistra da piccoli passaggi triangolari che superano l'angolo ottuso con soffitti decorati con sobria eleganza dal solo stemma papale. Come la campata centrale del portico segna il ritmo del cortile, così la camera situata sopra a questa predomina sugli ambienti adiacenti. È privilegiata sia per la sua posizione, sia per il suo panorama: da un lato verso San Pietro, il Vaticano e Castel Sant'Angelo e dall'altro sulla collina di Parioli. Nel progetto originario di Ligorio queste tre

stanze, le più rappresentative dell'edificio, erano pensate come comuni agli appartamenti dei due fratelli, che per la loro vita intima avrebbero avuto residenze separate.

#### 4. *Il cambio di progetto del 1566*

Nell'estate del 1567 Pirro Ligorio viene licenziato da papa Pio V (1566-1572) e trascorre il suo ultimo anno romano in buona parte a Tivoli, come architetto del cardinale Ippolito d'Este<sup>16</sup>. Quando nel 1566 Marcantonio Colonna diviene padrone della palazzina e vuole renderla abitabile, Ligorio era ancora attivo a Roma ed è probabile che sia stato incaricato dell'ingrandimento del progetto e della supervisione dei lavori.

Questi si concentrano prima di tutto sulla zona dell'androne, del salone soprastante e del cortile esagonale, che sarebbe dovuto rimanere il centro della vita nella palazzina. L'androne e il salone dell'ala sinistra vengono orientati in parallelo a via di villa Giulia: così, l'androne e il salone corrispondenti dell'ala destra sarebbero stati paralleli a via Flaminia. Ambedue le aggiunte sono così larghe che il portico sarebbe stato a tre campate, ma di nuovo simmetrico. La considerevole larghezza dell'androne e del salone è quindi condizionata dalla simmetria del nuovo giardino e costringe Ligorio a schiacciare la volta a botte dell'androne ancora più di quanto avevano fatto Bramante nell'ultimo piano del cortile del Belvedere e Vignola nel piano nobile di palazzo Farnese. Le dentellature fanno capire che nel progetto del 1566 un muro parallelo alla campata centrale del portico avrebbe dovuto chiudere al pianterreno il cortile così ridotto nelle dimensioni. Con angoli esclusivamente ottusi questo sarebbe però risultato ancora più regolare che non nel progetto del 1561, benché troppo piccolo per conservare la peschiera di Giulio III — artificio piuttosto degno di Ligorio che non di un architetto tradizionale. Probabilmente già Ligorio voleva continuare l'androne nel viale che sulla pianta di Letarouilly sfocia nel piazzale davanti a villa Giulia. L'aggiunta dell'androne e del salone arricchisce il piano superiore di un vero salone che si apre — in analogia con la loggia — in un colonnato sulla villa Giulia. I vani tra l'ala dell'androne e lo scalone, e tra questi una scala a chiocciola, vengono sfruttati come

locali di servizio, per i quali il primo progetto aveva offerto pochissimo spazio.

Non è facile immaginare l'effetto del prospetto orientale nel progetto del 1566. Sulle fotografie il fronte orientale dell'ala sinistra viene collegato con l'androne da una breve campata intermedia, lo stesso collegamento doveva ripetersi a specchio tra lo scalone dell'ala destra e il rispettivo androne. L'arco schiacciato dell'androne interrompe la trabeazione in modo simile, dissonante come sul fronte settentrionale. L'imposta dell'androne e di questi due archi si trova all'altezza della cornice della trabeazione del portico, tra loro però non collegate. I profili diversi di queste parti costituiscono un'incoerenza poco convincente, attribuibile al successore di Ligorio chiamato a dirigere i lavori dopo la sua partenza nel 1568. Sia la nuova simmetria del cortile rimpicciolito, sia le visuali dell'androne e del portico attestano comunque che anche nel progetto del 1566 l'effetto visuale aveva priorità assoluta e che i nuovi padroni accettavano le incoerenze e asimmetrie di pianta pur di guadagnare due saloni e un giardino simmetrico. Purtroppo, gli eredi di Marcantonio Colonna non sembrano essere stati ugualmente entusiasti del nuovo progetto, rimasto anch'esso frammentario.

##### 5. *La palazzina nell'opera di Pirro Ligorio*

Con ogni probabilità a partire dal 1560-1561 Pirro Ligorio è il progettista principale dei giardini del Quirinale<sup>17</sup>. Tra i tanti capricci architettonici ideati da Ligorio vi è la Fontana da Basso, le cui ali divergenti sono paragonabili al cortile del primo progetto della palazzina di Pio IV /*tavola 26*/. L'asedra della fontana è scavata nella roccia sotto il casino e viene fiancheggiata da due logge che divergono in un angolo ottuso simile a quello creato dalle mura degli scaloni dal portico della palazzina. Benché l'idea di uno spazio divergente con asse diagonale sia radicata nel primo Cinquecento, nessun artista aveva avuto occasione di realizzarla in maniera così spettacolare e poco eclettica — come se fosse stata ideata dallo stesso Ligorio. Sia l'esterno, sia il cortile esagonale della palazzina lo distinguono come un architetto con un senso altamente tridimensionale e dinamico dello spazio, alla continua ricerca di un repertorio di

progettazione che vada ben oltre l'angolo retto<sup>18</sup>.

Originale è anche l'articolazione riduttiva delle pareti. Non solo in esterni di carattere difensivo, ma anche nei palazzi Farnese, Sacchetti, Salviati o Borghese e in opere dello stesso Ligorio come villa d'Este e il casale di Pio V, lunghi tratti di muro sono animati solo da finestre, cornici e bugnato. Nella palazzina invece Ligorio non rinuncia, nelle ali laterali, agli ordini classici dell'architettura, solo li utilizza — come Vignola a villa Giulia — esclusivamente per accentuare gli angoli.

Come Brunelleschi, Alberti e i loro successori, anche Ligorio interpreta la parete come elemento portante e gli ordini sia come parte della parete, sia come suo massimo ornamento<sup>19</sup>. Nel portico e nei corridoi della palazzina questa interpretazione albertiana dell'ordine e il suo stretto collegamento con la parete sono ancora più evidenti. Ligorio non sceglie colonne tonde, ma quadrangolari, il cui spessore corrisponde all'architrave — caso rarissimo nella precedente architettura rinascimentale, ma già presente in edifici antichi come nell'atrio dorico di villa Adriana, dove l'architetto conduce per conto del cardinale Ippolito d'Este una campagna di scavi<sup>20</sup>. Anche i pilastri del cortile di villa d'Este sono quadrangolari, benché più snelli e non distinti come colonne. Il prototipo più diretto del portico della palazzina è senz'altro il chiostro di Santa Maria della Pace dove Bramante, l'ammirato architetto protagonista del Rinascimento romano, aveva combinato colonne tonde e colonne quadrangolari con le paraste anteposte sul lato anteriore<sup>21</sup>. Sopra le paraste Bramante fa aggettare la trabeazione — un artificio complesso con cui illustra la compenetrazione delle forze orizzontali e verticali. Ligorio invece non concentra l'aggetto su singoli punti, ma lo estende gerarchicamente su tutti i lati corti del cortile esagonale della palazzina. Anche nello scalone e nella loggia laterale di villa d'Este egli si mostra un virtuoso della stratificazione del muro e degli ordini — anche in questo successore attento della scuola bramantesca.

Nonostante le analogie con altre opere di Ligorio, non sarebbe facile attribuire la palazzina all'architetto, allievo di Peruzzi, imitatore di Giulio Romano, dotto archeologo e rivale minore di Michelangelo, se non fosse documentata come opera sua. Tutti questi influssi sono presenti nelle sue poche architet-

ture documentate che risalgono esclusivamente al decennio tra 1558 e 1568. Non ne risulta una calligrafia inconfondibile come negli edifici di Vignola, Ammannati, Vasari o Alessi, perché Ligorio sperimenta in ogni opera e si muove sempre in nuove direzioni, combinando quello che ha imparato da altri in maniera innovativa e spesso anche capricciosa, alla ricerca di soluzioni originali. Tra tutte le sue architetture il progetto per la palazzina di Pio IV è però quello di gran lunga più originale.

#### 6. *Pirro Ligorio e l'architettura diagonale*

I due progetti per la palazzina si distinguono per l'enfasi dell'asse diagonale, tendenza che risale a Bramante e alla sua cerchia e che diventa nell'architettura del Sei e Settecento sempre più dominante. Bisogna però distinguere i prototipi dello smussato corpo esterno con un concavo fronte centrale che si estende in forma trapezoidale da quelli dell'interno esagonale, dove un'asse diagonale dirige lo sguardo verso il verde dei giardini e il panorama. Già Ammannati si era ispirato nel giardino di Giulio III all'arco trionfale concavo del palazzo della Zecca di Antonio da Sangallo il Giovane e al casino ugualmente trapezoidale e concavo del suo progetto, di poco successivo, per villa Giulia — ambedue progetti esemplari della generazione dei grandi maestri di Ligorio<sup>22</sup>. Nei contemporanei schizzi per la scala del ricetto della Biblioteca Laurenziana Michelangelo propone rampe divergenti ad angolo ottuso, motivo sul quale ritorna con qualche variante nei progetti per le fortificazioni fiorentine del 1527<sup>23</sup>. Se non si tiene conto di questi progetti basati sull'utilizzo dell'angolo ottuso risulterebbe difficile capire come Michelangelo sia arrivato nel 1561 a concepire la piazza del Campidoglio, la cui pianta trapezoidale non può venire interpretata solo come finzione prospettica di un rettangolo. Quando Ammannati nel 1553 costruisce il giardino di Giulio III in forma di un trapezio curvo, quando intorno al 1558 Vignola progetta il piazzale trapezoidale sotto il castello pentagonale di Caprarola /*tavola 27*/ e quando Primaticcio nel 1563, appena tornato dal suo lungo viaggio italiano, propone a Caterina de' Medici di anteporre al castello di Chenonceau un cortile trapezoidale, la fonte d'ispirazione è senz'altro Michelangelo<sup>24</sup>. E

ancora nella parte trapezoidale di piazza San Pietro, tra l'ovale della piazza del Bernini e la facciata della Basilica, si sente il riflesso di piazza del Campidoglio. Dal 1560 Ligorio era architetto papale accanto a Michelangelo e deve essersi dettagliatamente informato sulle sue idee, nonché su quelle di Vignola, il potente architetto dei Farnese. Queste idee continuano a circolare nell'ambiente artistico romano e troveranno applicazione negli anni ottanta del Cinquecento, quando Sisto V (1585-1590) arricchisce il tracciato urbano con piazze stellari — sistema ripreso poi nei giardini parigini di Lenôtre o nella pianta settecentesca di Karlsruhe, in Germania.

Il cortile del primo progetto di Pirro Ligorio per la palazzina di Pio IV si distingue però dagli spazi divergenti in quanto i tre lati posteriori dell'esagono lo chiudono verso l'esterno e ne restringono lo spazio. Per questa particolare tipologia Ligorio si è ispirato al porto di Traiano a Ostia, esagonale e anch'esso formato da lati di lunghezza diversa e con un lato aperto sul paesaggio naturale<sup>25</sup>.

Tutta questa evoluzione trova però radice nella ottagonale crociera di San Pietro dove Bramante per la prima volta porta lo sguardo sui lati smussati dei pilastri della cupola. I pennacchi concavi, ugualmente larghi, creano poi la transizione tra i pilastri smussati e il tamburo tondo. Entrando dalla navata centrale nell'immensa crociera si ha l'impressione di sentire l'espansione dello spazio come in nessun altro interno di edificio costruito in precedenza — anche questo spazio viene poi chiuso dai lati opposti del poligono<sup>26</sup>. Come architetto di San Pietro Pirro Ligorio ha modo di confrontarsi di continuo con la sconvolgente scoperta di Bramante dello spazio dinamico e dei suoi assi diagonali; il cortile della palazzina del primo progetto è forse l'unica occasione dove l'architetto può — benché in scala molto più piccola — seguire l'esempio del grande predecessore.

#### NOTE

Questo contributo, in parte anticipato nel corso di un convegno su Pirro Ligorio della Scuola Normale Superiore di Pisa (28 settembre 2007), uscirà nel volume *L'ambasciata d'Italia presso la Santa Sede. Palazzo Borromeo ovvero La Palazzina di Pio IV sulla via Flaminia*, a cura di D. Borghese, Torino-Londra-Venezia-



New York, in corso di pubblicazione. Ringrazio l'Ambasciatore italiano presso la Santa Sede, il conte Antonio Zanardi Landi, Daria Borghese, Fausto Nicolai e il personale dell'ambasciata per le preziose informazioni e per avermi facilitato il lavoro e, infine, l'architetto Fausto Pace per i disegni alle tavole 14, 15 e 20.

<sup>1</sup> P. Letarouilly, *Édifices de Rome Moderne*, Paris, II, 1868, pp. 435-441; G. Balestra, *La Fontana Pubblica di Giulio III e il Palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, Roma, 1911; S. Bargellini, in *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, a cura di U. Jandolo, Milano-Roma, 1923, rist. Roma, 1989, pp. 7-45; C. Pietrangeli, *Introduzione*, ivi, pp. XI-XVII; R. Krottmayr, *Die Brunnenanlage Julius' III. und der Palastbau Pius' IV. an der Via Flaminia*, in 'Zeitschrift für bildende Kunst', LIX, 1925-1926, pp. 294-298; I. Belli Barsali, *Ville di Roma*, Milano, 1970, pp. 228-237; M. Fagiolo, M.L. Madonna, *La Roma di Pio IV: la "Civitas Pia", la "Salus Medica", la "Custodia Angelica". I: Il Programma*, in 'Arte Illustrata', V, 51, 1972, pp. 383-402; M.L. Madonna, *La Roma di Pio IV. II: Il sistema dei centri direzionali e la rifondazione della città*, in 'Arte Illustrata', VII, 54, 1973, pp. 186-212; D.R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, N. J., 1979, pp. 150-174; G. Cerulli Irelli, *La Palazzina di Pio IV sulla via Flaminia*, in 'Strenna dei Romanisti', XLVIII, 1987, pp. 144-148; D.R. Coffin, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist, architect and antiquarian; with a checklist of drawings*, University Park (Penn.), 2004, pp. 63-64; Ligorio, Pirro, voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, LXV, 2005, pp. 109-114; D. Borghese, *La storia di Palazzo Borromeo*, in *L'ambasciata d'Italia*, cit.; F. Nicolai, *La decorazione pittorica al tempo di Marcantonio II Colonna*, ivi.

<sup>2</sup> D. Borghese, *op. cit.*

<sup>3</sup> C.L. Frommel, *Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, C.L. Frommel, C. Thoenes, Milano, 2002, pp. 45-54, 163-195, con bibliografia precedente.

<sup>4</sup> M. Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Milano, 2002, p. 46; D. Borghese, *op. cit.*

<sup>5</sup> G. Balestra, *op. cit.*, pp. 66-67.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 29-31; per la documentazione completa D. Borghese, *op. cit.*

<sup>7</sup> D.R. Coffin, *op. cit.*, 1979, p. 171.

<sup>8</sup> F. Nicolai, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna: le decorazioni pittoriche del palazzo 'della Torre' ai SS. Apostoli, delle palazzina di Pio IV sulla via Flaminia e gli esordi romani di Scipione Pulzone*, in 'Studi Romani', LIV, 2006, 3-4, in corso di stampa; idem, in *L'ambasciata d'Italia*, cit.

<sup>9</sup> C.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, a cura di A. Chastel, Roma, 1981, I, 1, pp. 127-145.

<sup>10</sup> Vedi nota 1.

<sup>11</sup> E. Pallottino, *Architetture del Cinquecento a Roma. Una lettura dei rivestimenti originali*, in 'Annali di architettura', 10-11, 1998-1999, pp. 288-298.

<sup>12</sup> Mi riferisco a opere di architetti che descrivo in *I due progetti di Pirro Ligorio per la Palazzina di Pio IV*, in *L'ambasciata d'Italia*, cit.

<sup>13</sup> F. Milizia, *Opere complete riguardanti le belle arti*, Bologna, 1826-1828, I, p. 424.

<sup>14</sup> D.R. Coffin, *op. cit.*, 2004, pp. 55-58, 70-71, 87-89.

<sup>15</sup> I pagamenti per gli stucchi e le pitture a fresco dei soffitti delle tre stanze, sempre firmati da Pirro Ligorio, sono stati pubblicati da G. Balestra, *op. cit.*, p. 26, nota 1.

<sup>16</sup> Vedi C.L. Frommel, *Ippolito d'Este e la villa del Rinascimento*, in *Le delizie degli Este*, atti del convegno a cura di M. Folin (Ferrara 2006), con bibliografia precedente (in corso di stampa).

<sup>17</sup> C.L. Frommel, *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in 'Bollettino d'arte', volume speciale, 1999, pp. 31-33.

<sup>18</sup> Vedi oltre al paragrafo 6.

<sup>19</sup> C.L. Frommel, *La colonna nella teoria e nelle architetture di Alberti*, in *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"*, atti dei convegni internazionali (Mantova, 2002-2003) a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Firenze, 2007, pp. 695-725.

<sup>20</sup> W.L. Macdonald, J.A. Pinto, *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano, 1997.

<sup>21</sup> A. Bruschi, *Bramante*, Roma, 1985; idem, *Roma, 1492-1503*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, 2002, pp. 53-55; C.L. Frommel, *The architecture of the italian Renaissance*, London, 2007, pp. 99-100.

<sup>22</sup> B. Contardi, in G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano, 1990, pp. 186-209 con bibliografia precedente; C.L. Frommel, *op. cit.*, 2002, p. 46.

<sup>23</sup> B. Contardi, *op. cit.*, pp. 252-263, 342-347.

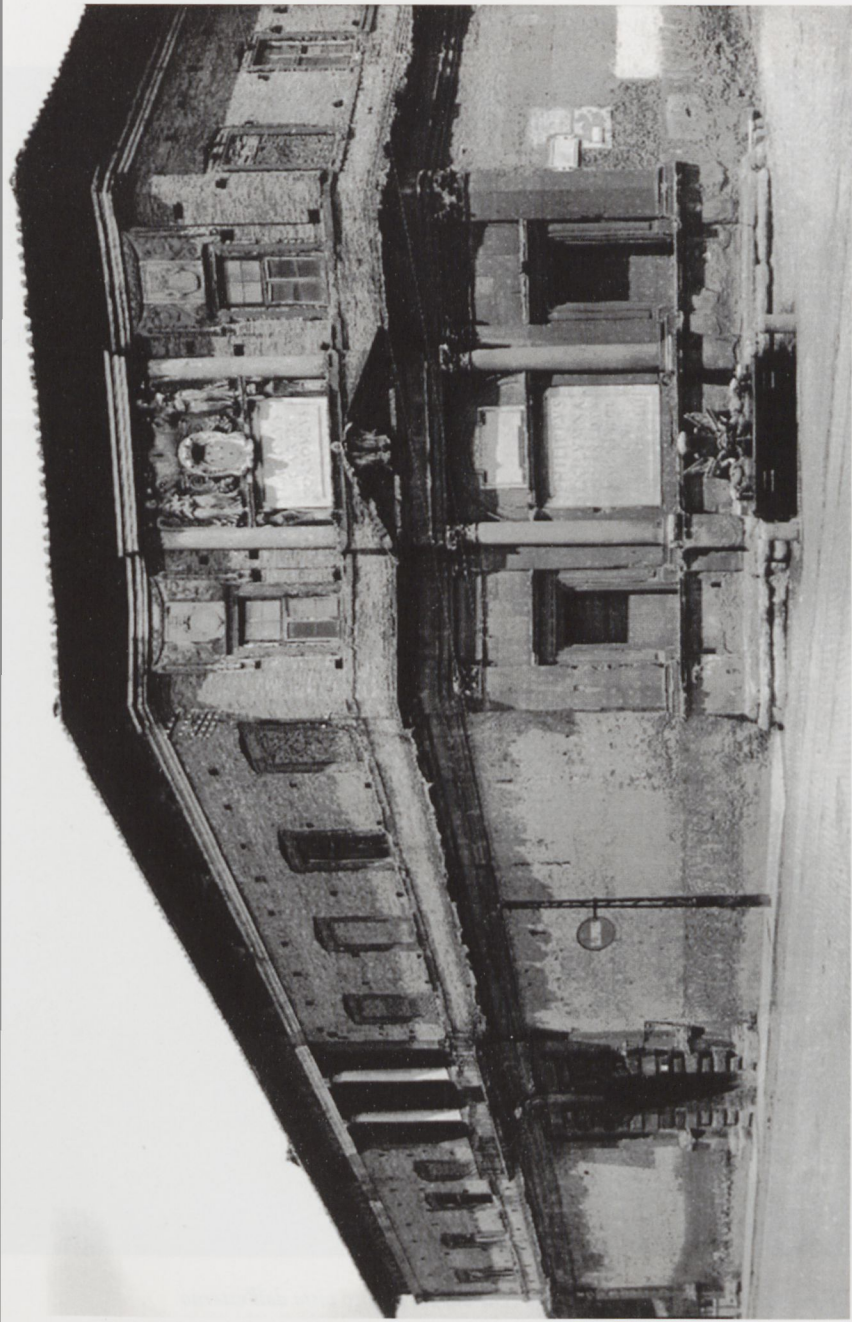
<sup>24</sup> C.L. Frommel, *op. cit.*, 2002, pp. 54-58; F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Iacopo Barozzi da Vignola*, cit. pp. 210-233; C.L. Frommel, *Caterina de' Medici, committente di architettura*, in *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, atti del convegno (Firenze, 2005) a cura di S. Frommel e G. Wolf, Venezia, 2008, pp. 369-389.

<sup>25</sup> D.R. Coffin, *op. cit.*, 2004, pp. 23-24.

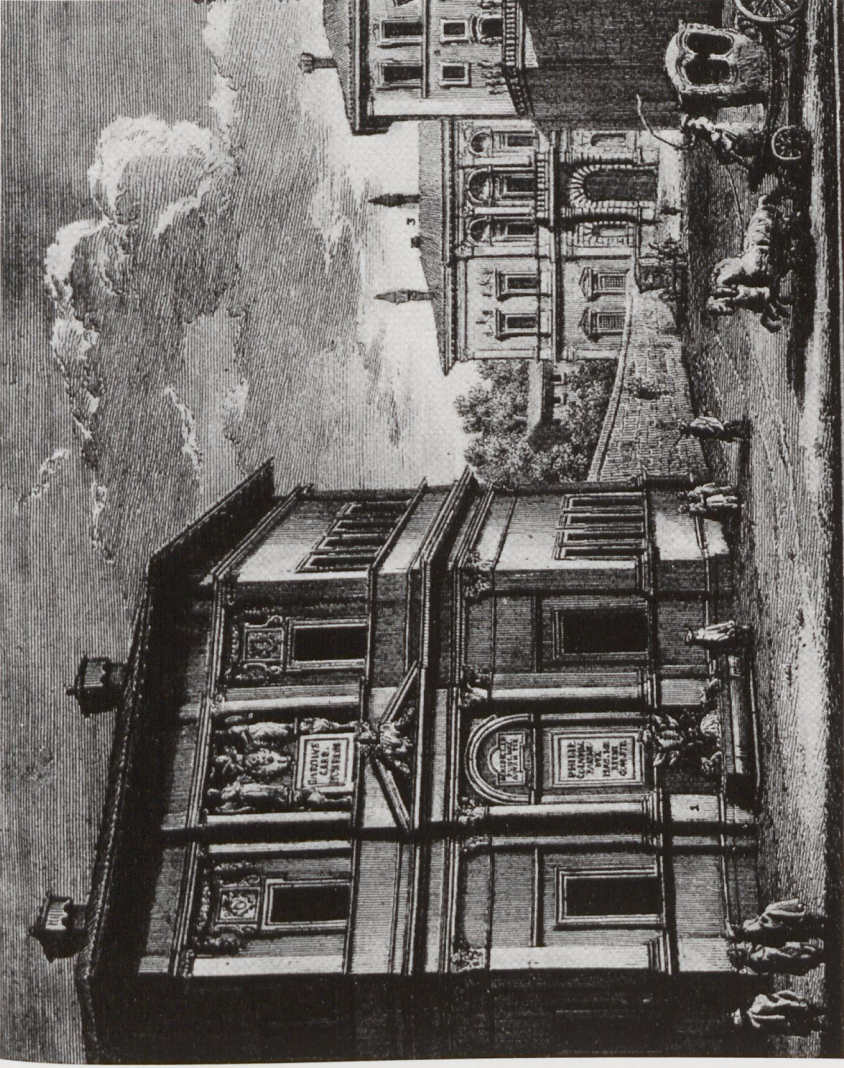
<sup>26</sup> C.L. Frommel, *Der Chor von Sankt Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung*, in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, a cura di G. Satzinger e S. Schütze, München, 2008, pp. 83-110.



1 - Roma, palazzina di Pio IV, campata centrale del portico vista dall'esterno



2 - Roma, palazzina di Pio IV, veduta dell'esterno all'inizio del Novecento (in T. Falk, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in 'Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte', XIII, 1971, p. 110)



3 - Giuseppe Vasi: "Casino della Vigna di Papa Giulio III" (part.), in G. Vasi, Delle Magnificenze di Roma antica e moderna, Roma, X, 1761, tavola 186



4 - Roma, palazzina di Pio IV, veduta del lato esterno su via Flaminia



5 - Roma, palazzina di Pio IV, particolare della trabeazione interrotta sul fronte settentrionale

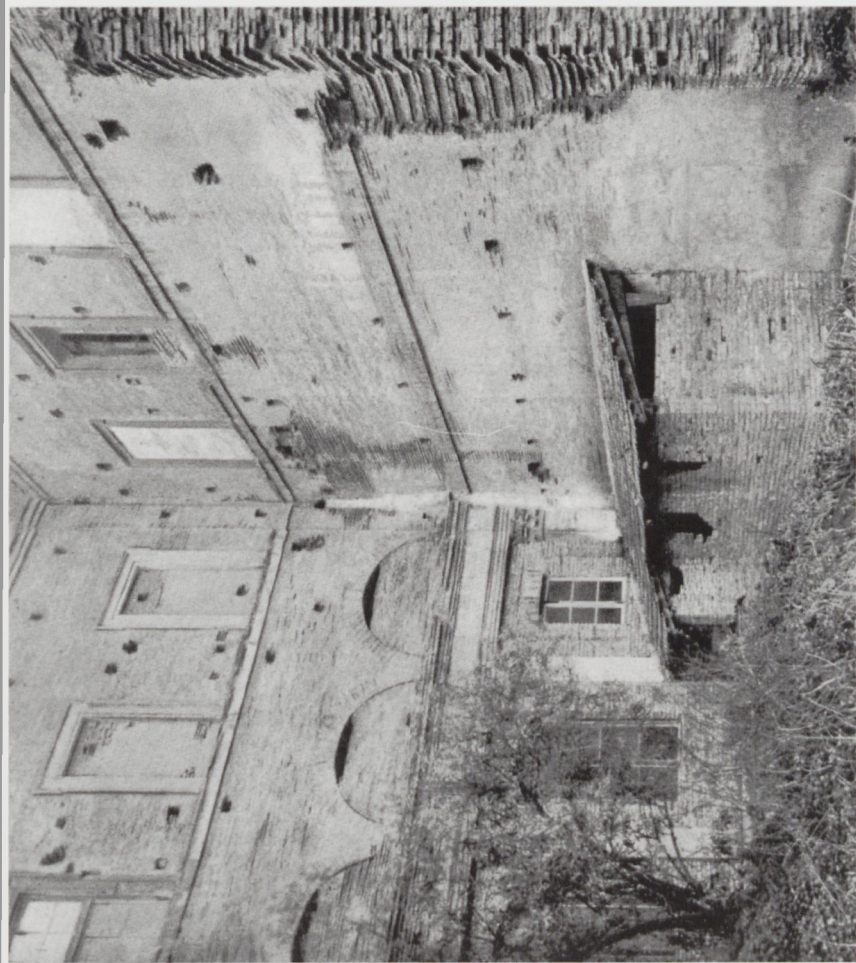


6 - Roma, palazzina di Pio IV, particolare del portico del cortile all'inizio del Novecento (in *Il palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, a cura di U. Jandolo, Milano-Roma, 1923, p. 64)

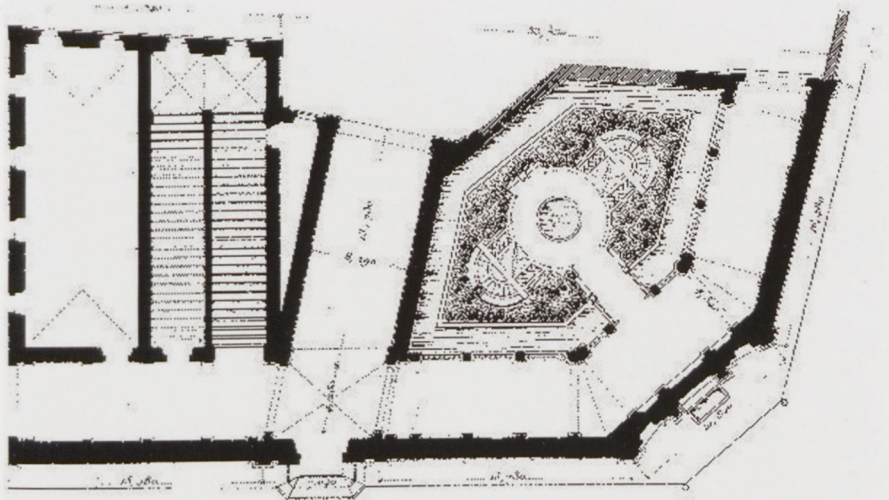




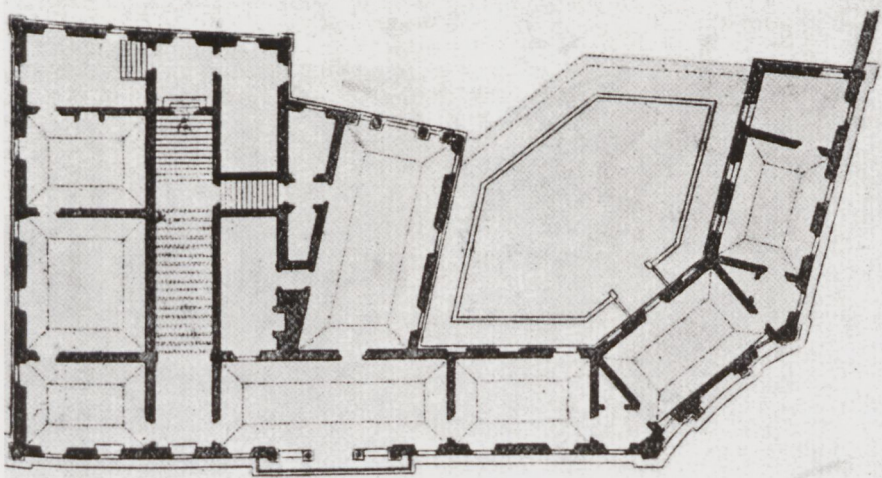
7 - Roma, palazzina di Pio IV, facciata interna, ala destra all'inizio del Novecento (in *Il palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, a cura di U. Jandolo, Milano-Roma, 1923, p. 73)



8 - Roma, palazzina di Pio IV, veduta del cortile da sud-est all'inizio del Novecento (in *Il palazzo di Pio IV sulla via Flaminia*, a cura di U. Jandolo, Milano-Roma, 1923, p. 66)



9a - Roma, palazzina di Pio IV, pianta del piano terreno, in P.M. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, II, Paris, 1868, tavola 202 (part.)



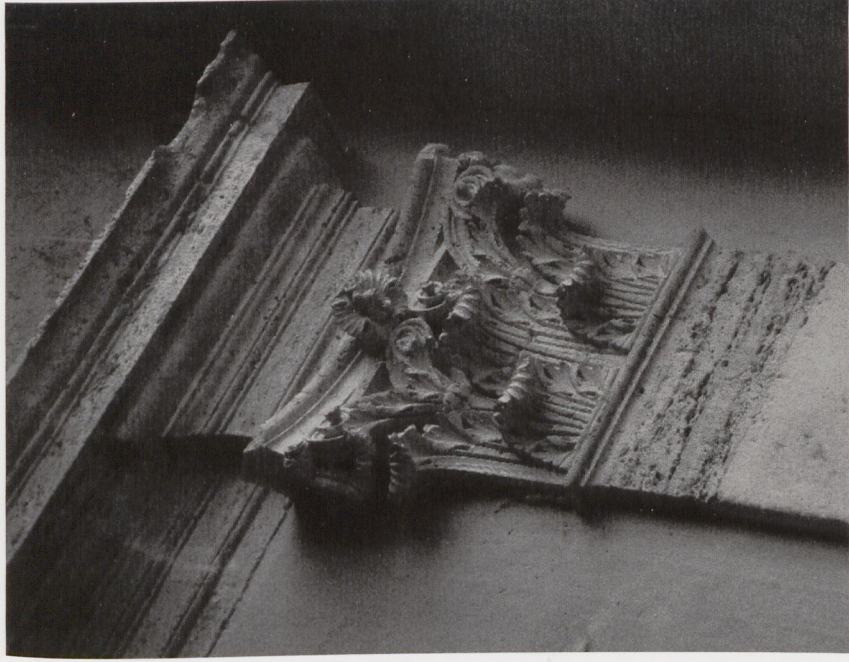
9b - Roma, palazzina di Pio IV, pianta del piano superiore, in P.M. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, II, Paris, 1868, tavola 202 (part.)



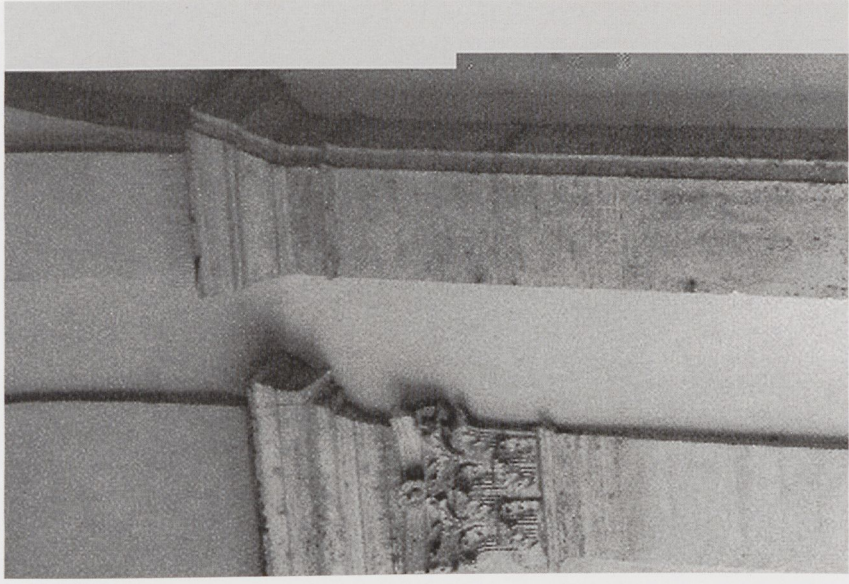
10 - Roma, palazzina di Pio IV, facciata curva



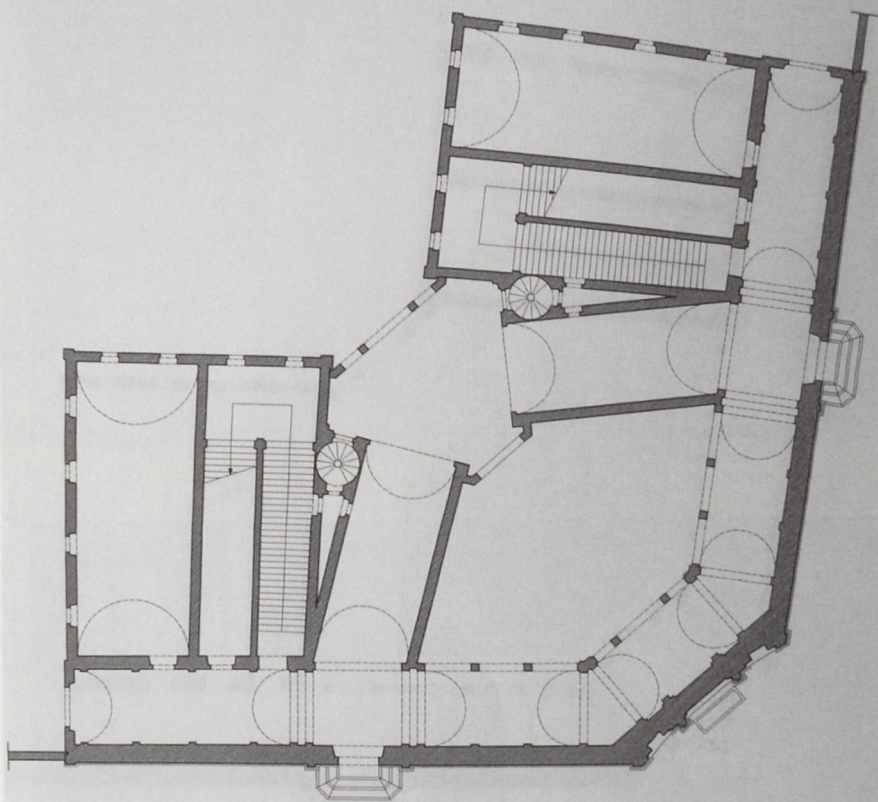
11 - Roma, palazzina di Pio IV, facciata curva (part.)



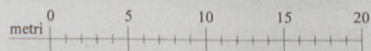
13a - Roma, palazzina di Pio IV, andito settentrionale dell'androne con capitello corinzio e cornice



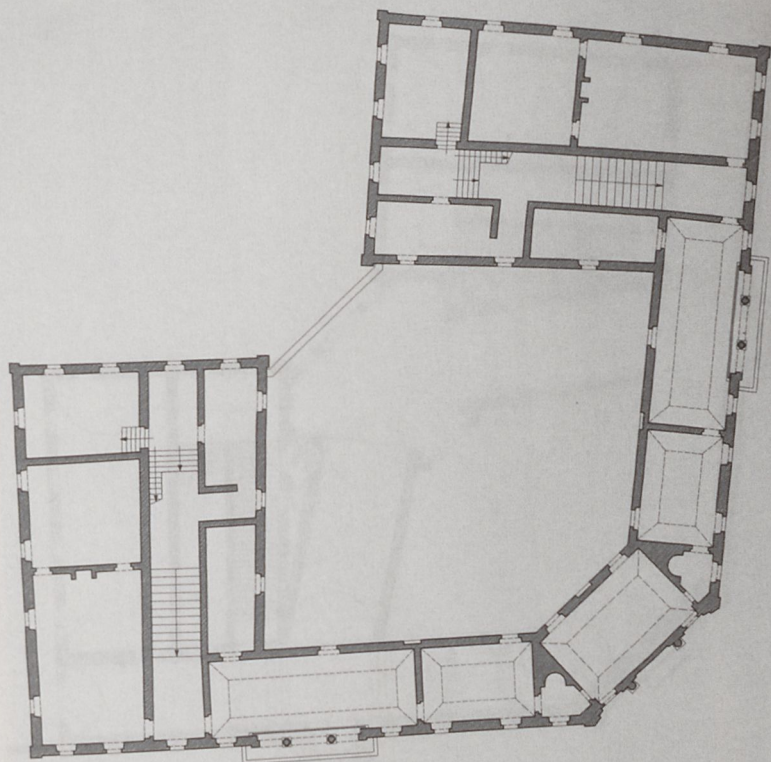
13b - Roma, palazzina di Pio IV, particolare del dislivello fra la trabecazione del primo progetto e l'andito attuale



PIANTA DEL PIANO TERRA (RICOSTRUZIONE)



14 - Ricostruzione della pianta del piano terreno della palazzina di Pio IV (disegno di Fausto Pace su ipotesi di Christoph L. Frommel)



PIANTA DEL PIANO PRIMO (RICOSTRUZIONE)

metri 0 5 10 15 20

15 - Ricostruzione della pianta del piano superiore della palazzina di Pio IV (disegno di Fausto Pace su ipotesi di Christoph L. Frommel)

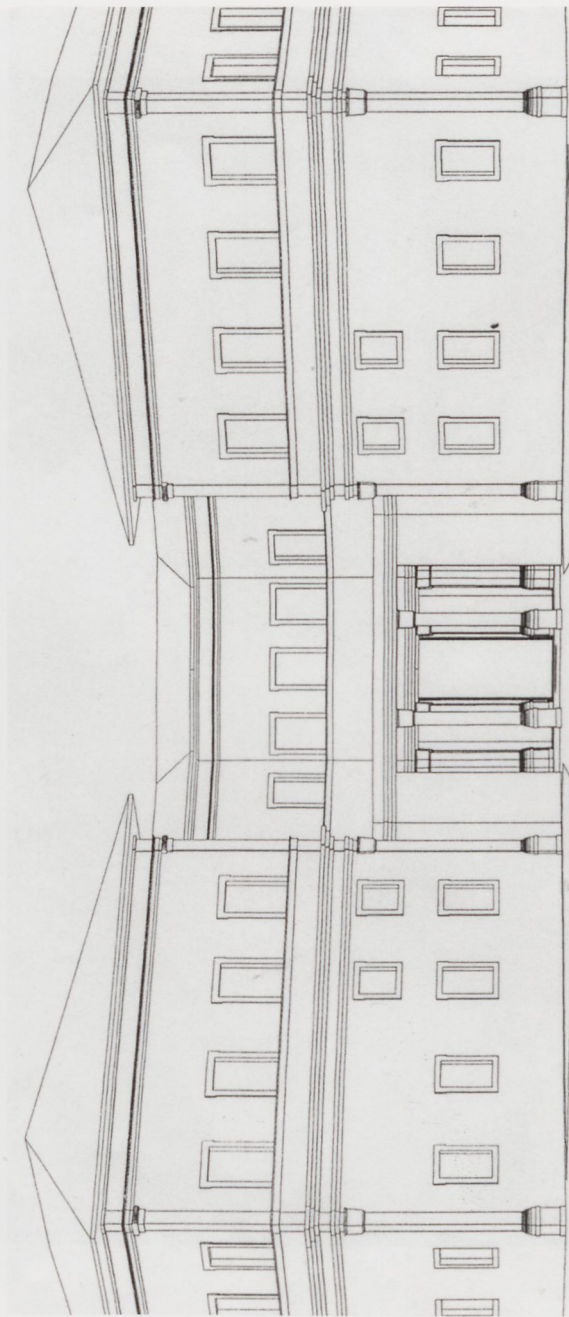




16 - Pietro Fiorini: 'Stemma di Pio IV Medici con putti'  
Roma, palazzina di Pio IV, salotto rosso



17 - Roma, palazzina di Pio IV, soffitto della stanza triangolare  
con lo stemma di Pio IV Medici



20 - Ricostruzione del prospetto orientale del primo progetto di Pirro Ligorio per la palazzina di Pio IV (disegno di Fausto Pace su ipotesi di Christoph L. Frommel)



21 - Roma, palazzina di Pio IV, portico del cortile (part.)



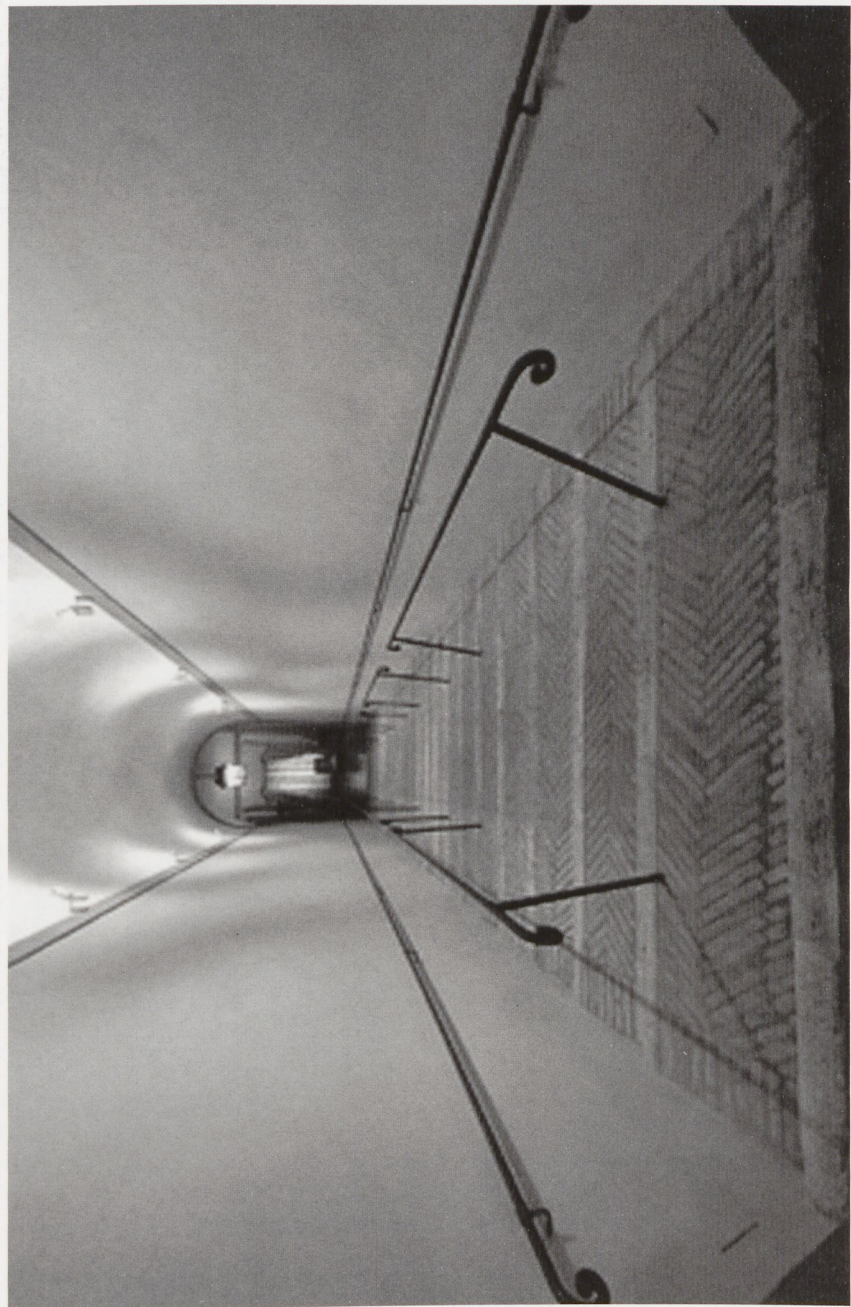
22 - Roma, palazzina di Pio IV, veduta del cortile da est



23 - Roma, palazzina di Pio IV, piedistallo del portico del cortile con base



24 - Roma, palazzina di Pio IV, interno del portico, particolare di capitello e trabeazione



25 - Roma, palazzina di Pio IV, scalone