

I due progetti di Pirro Ligorio per la Palazzina di Pio IV

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Finora la Palazzina di Pio IV 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 (figg. 9-10; tav. 8)¹. La bellezza della loggia su via Flaminia, del portico nel cortile e delle camere stuccate e affrescate del piano superiore è contrastata da asimmetrie e incoerenze senza pari nella Roma postmedievale. Non a caso la palazzina è stata interpretata come un'architettura volutamente dissonante, prodotto caratteristico di un artista capriccioso e arbitrario del cosiddetto «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 (circa 1513-1583), l'architetto di Pio IV². 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 tanto asimmetrica.

LE FONTI E LA STORIA DELLA COSTRUZIONE

Dalle fotografie scattate prima del grande restauro degli anni venti si vede che la palazzina era incompiuta. L'ala destra che si affaccia su via di Villa Giulia finiva dopo la quarta finestra con dentellature verso nord e verso est (fig. 1). Una dentellatura corrispondente si trovava all'angolo sud-occidentale dell'androne, costituito da un ampio ambiente voltato a botte che dal portone d'ingresso sulla via Flaminia conduce al giardino della palazzina. Sulle facciate esterna e interna dell'edificio, sopra le finestre, nelle trabeazioni e negli archetti di scarico come pure nel portico del cortile, erano ancora visibili le aperture per i ponteggi dei muratori. Alla trabeazione superiore mancavano il fregio e la cornice. I muri, i mattoni e i conci non erano intonacati; la superficie delle membrature eseguite in materiali diversi non era stata uniformata (figg. 1, 9-10, 15).

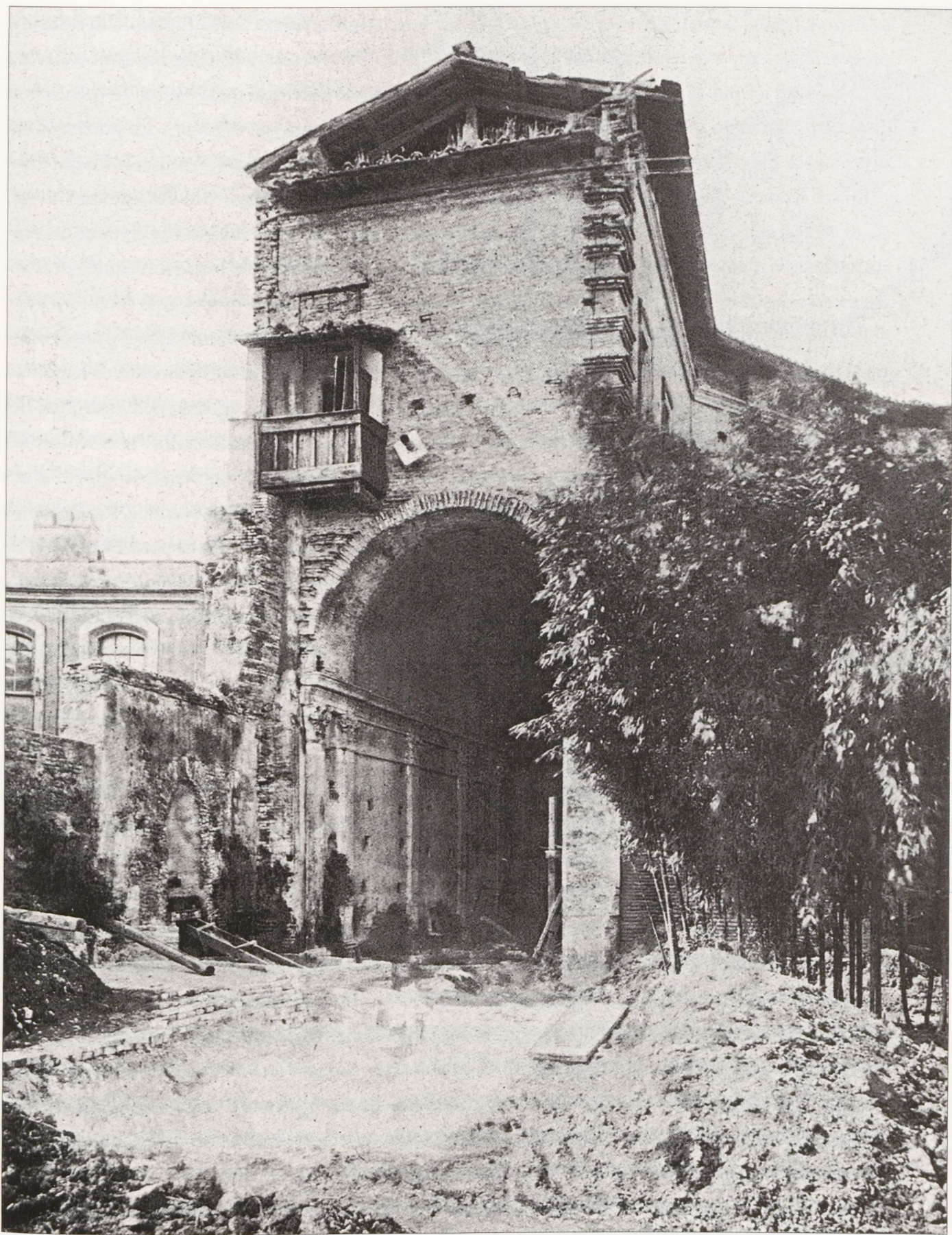
Sulle piante pubblicate nel 1868 dall'architetto francese Paul Marie Letarouilly l'edificio appare non soltanto incompiuto, ma anche il risultato di due diverse fasi di progettazione (figg. 12-13). Il lungo androne che conduce al giardino non è parallelo allo scalone e la sua cornice d'imposta non continua la trabeazione del portico (tavv. 11-12). La trabeazione che corre attorno tutto il palazzo viene interrotta sui fronti orientale e settentrionale dagli archi dell'androne e del portico. Evidentemente, l'androne è un'aggiunta posteriore: per arrivare alla ricostruzione del progetto originario bisogna però 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)³. Nel 1552, Il Pontefice sostituì Vignola con Bartolo-

meo Ammannati (1511-1592) che nel 1553 costruì la fontana all'angolo di via Flaminia in forma di un arco trionfale concavo (tavv. 18-19)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 ...»⁵.

A Villa Giulia e nell'appartamento di Giulio III in Vaticano si sono conservate vedute di questo giardino (tavv. 20-21). 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 correavano probabilmente lungo i muri di recinzione. Sembra, quindi, 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 (fig. 4). A questo muro avrebbe dovuto corrisponderne uno analogo lungo via di Villa Giulia. Ambedue avrebbero protetto il giardino e costituito un appoggio per le volte delle sue logge laterali.

Il successore di Giulio III, Paolo IV Carafa (1555-1559), non si interessa a 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»⁶. 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 quadrate di travertino e gli archi con una trabeazione dritta. Il 1° aprile 1562 il Papa dona la palazzina appena cominciata 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 del 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 Carlo⁷. Dopo la perdita del fratello il Cardinale non nutre più interesse nella fabbrica e si dedica con crescente fervore alle sole attività religiose. Nel maggio del 1564, un anno prima della sua morte, il Papa fa coprire di un tetto la palazzina e interrompe i lavori. 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. Carlo Borromeo dà la palazzina in dote alla sorella Anna e comunica ai primi di novembre al suocero di questa, il famoso condottiero Marcantonio Colonna, che «de la vigna del popolo [...] ha da disporre [...] come le parerà»⁸. Probabilmente Marcantonio incari-



11. Facciata interna della palazzina, ala destra, prima dei lavori di restauro promossi da Ugo Jandolo. Da U. JANDOLO (a cura di), *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Milano-Roma 1923, ristampa Roma 1989 (d'ora in poi JANDOLO 1923), p. 72. Nella fotografia sono visibili le dentellature della muratura del piano superiore, in quanto l'edificio cinquecentesco è rimasto incompiuto fino agli inizi del Novecento.

ca 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 (tavv. 30-37). La palazzina era diventata la villa suburbana preferita di Marcantonio che, nel marzo del 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. Questi si protraggono almeno fino al 1571: sembra che il salone del piano superiore e il suo fregio a fresco risalgano solo a questi anni. Gli stemmi nel fregio sono quelli di Marcantonio e di sua moglie Felice Orsini, di nuovo nessun accenno alla vera proprietaria (tavv. 25-29). Già Marcantonio, committente attivo e competente, deve aver progettato l'androne e il grande salone al primo piano, benché siano stati realizzati probabilmente solo dopo il trasferimento di Ligorio a Ferrara nell'estate del 1568, e anche il loro raddoppio nell'ala destra. 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 (fig. 12). Dal 1569, Marcantonio è quasi sempre assente da Roma e, forse proprio a causa di questa assenza, il suo progetto di ampliamento viene realizzato solo in parte 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 compiuto, di ampliare il progetto originale.

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: si è quindi scelto di progettare una residenza gemella come Palazzo Strozzi a Firenze o il primo progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per Palazzo Farnese⁹. 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 (figg. 14, 18). Ne risulta un cortile in forma di 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 piano terreno dalla continuazione del portico con grate o con un muro che non avrebbe impedito lo sguardo dal piano nobile sui giardini adiacenti e sul panorama dei Parioli.

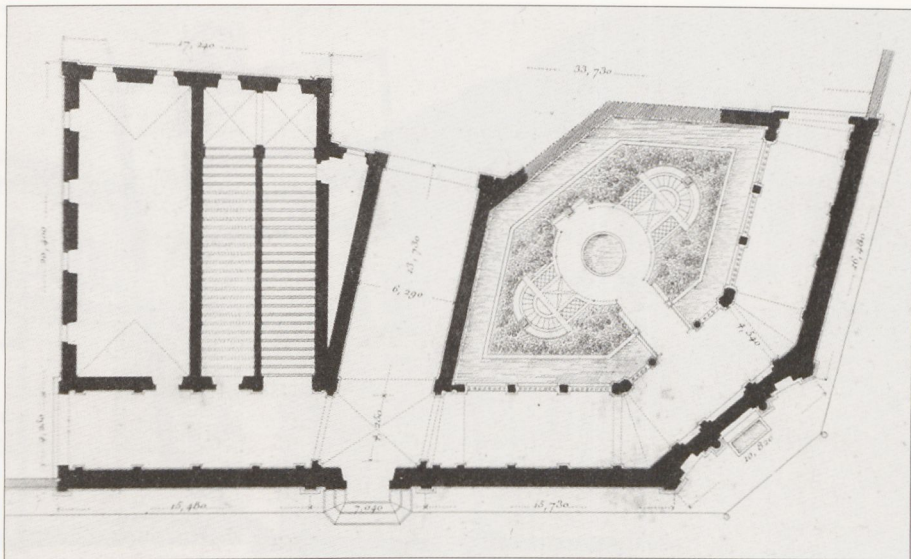
Ligorio prosegue la facciata curva della fontana dell'Ammannati in un analogo piano superiore. Questo arco trionfale a due piani decorato dagli stemmi papali avrebbe dovuto dominare le più austere ali laterali destinate agli appartamenti privati dei nipoti (tav. 6). Lo stemma di Pio IV incoronato dalla 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 doveva essere provvisto di mensole, come ricostruito dal Letarouilly (fig. 48). In analogia con il pianterreno, anche la campata centrale del piano superiore sarebbe dovuta essere sormontata da un frontone, piuttosto curvo che non triangolare.

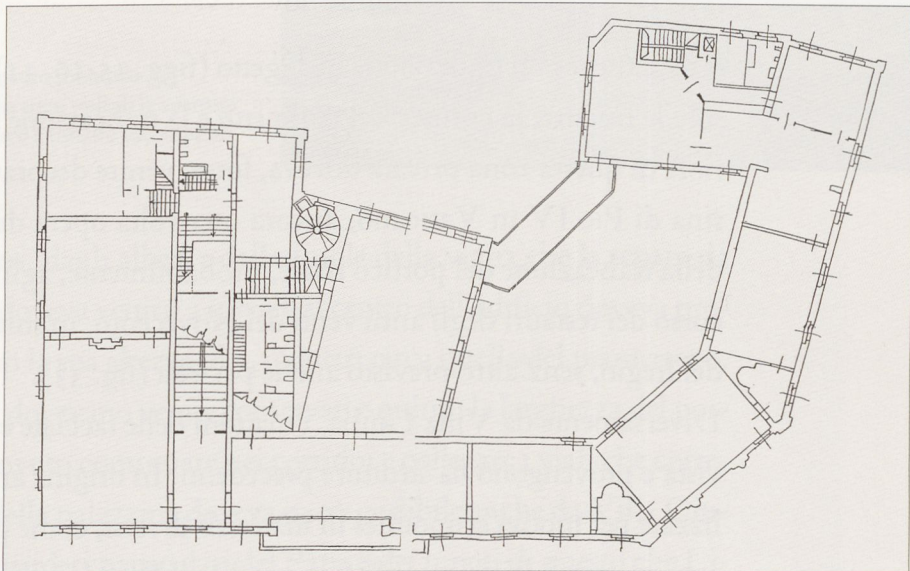
Anche nell'ala destra dell'edificio doveva esserci un portone a bugne e, in corrispondenza di questo, al primo piano, una loggia con colonne. Sempre dall'alzato di Letarouilly si vede come i piedistalli di quest'ultimo fossero parzialmente collegati da un parapetto; solo nel Seicento o Settecento furono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

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 (tav. 14; figg. 19-20, 23); i tre intercolumnni delle

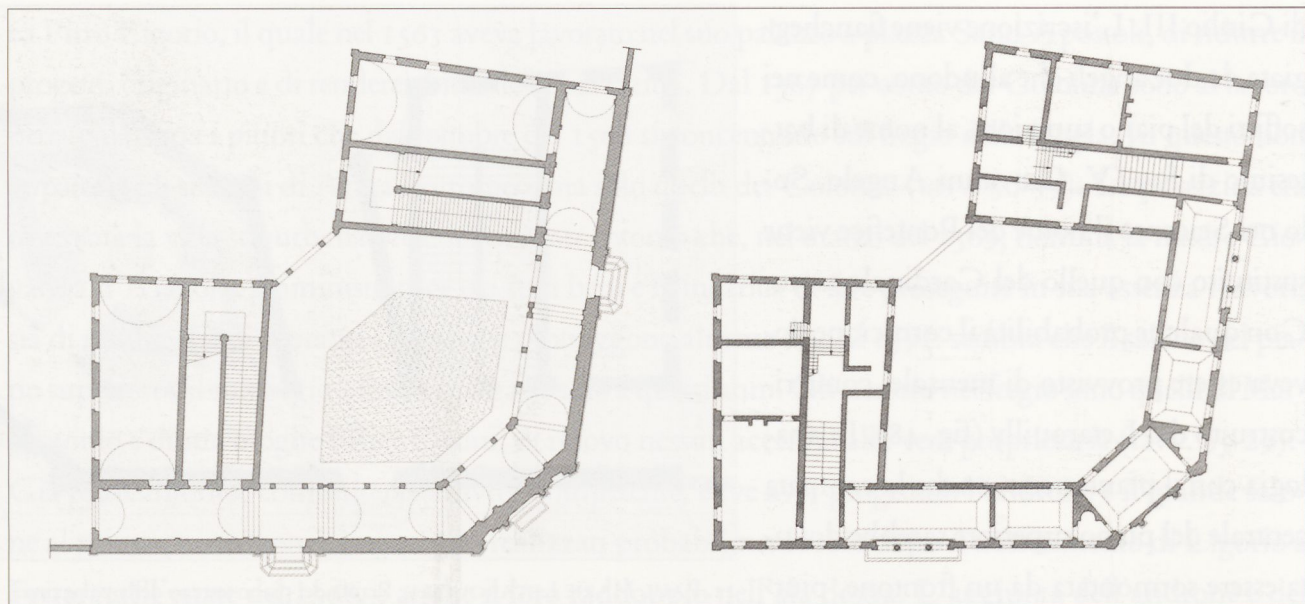
due campate laterali sono invece uguali e più larghi. Evidentemente tra la campata laterale e lo scalone era prevista un'altra campata trionfale corrispondente al portale. L'androne, aggiunto solo dopo il 1566, interrompe questo sistema simmetrico perché la sua cornice d'imposta non è collegata con la trabeazione del portico (tav. 11). A nord del portone d'ingresso l'ordine del portico continua lungo le due pareti del corridoio (tav. 2). Il suo primo intercolumnnio corrisponde allo sbocco dello scalone ed è quindi leggermente più corto di quelli 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 (fig. 15; tav. 12). 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 (fig. 18). Il sistema dell'esterno continua sui fronti settentrionale e meridionale dove gli angoli sono ugualmente accentua-



12. PAUL MARIE LETAROUILLY, Pianta del piano terreno della palazzina. Da P. M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome Moderne*, Parigi 1868, pl. 202, particolare.



13. Pianta del piano superiore della palazzina. Roma, Archivio dell'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede.



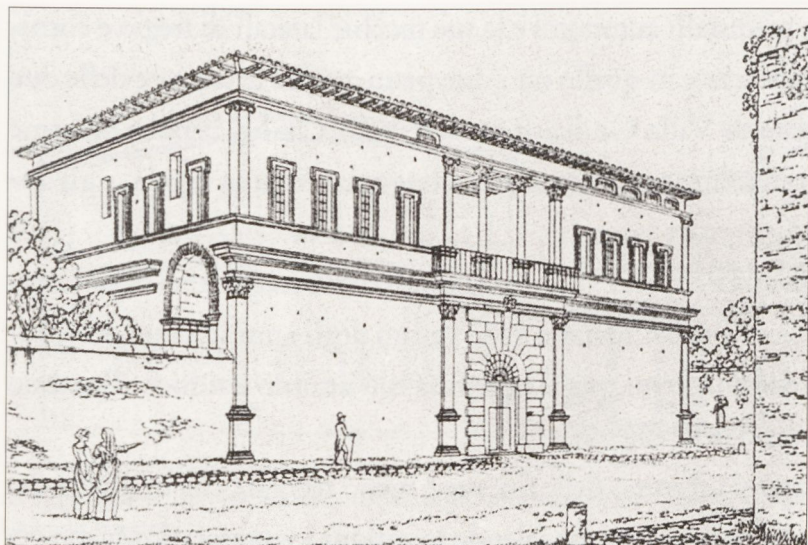
14. Ricostruzione delle piante del piano terreno e del piano superiore del primo progetto di Pirro Ligorio. Disegno di Fausto Pace su ipotesi di Christoph Luitpold Frommel.

ti da paraste con trabeazione in aggetto (figg. 15-16, 31). Sopra il portico del giardino continuano solo le finestre, la cornice del parapetto e la trabeazione superiore (figg. 10, 19, 33). 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 in soli 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 (fig. 33).

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 coperte dall'intonaco¹⁰. 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 (tav. 9). È quindi indubbio che un finto travertino o, ancora più probabilmente, un marmorino avrebbero 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 nel Belvedere Vaticano e nella Casina di Pio IV.

IL PROGETTO DEL 1561 E IL SUO EFFETTO VISIVO

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



15. GIOVAN BATTISTA CIPRIANI, Incisione dell'esterno della palazzina vista da nord-ovest. Da G. B. CIPRIANI, *Vedute principali e più interessanti di Roma incise da Gio. Bat. Cipriani*, Roma 1799.



16. Facciata orientale della palazzina, prima dei lavori di restauro promossi da Ugo Jandolo. Da JANDOLO 1923, p. 74. Nella fotografia sono visibili le aperture per i ponteggi dei muratori, in quanto l'edificio cinquecentesco è rimasto incompiuto fino agli inizi del Novecento.

a sinistra di questa e poi dai viali, dai sentieri, dagli alberi e dalle aiuole della vigna che la separa da Villa Giulia. 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 9,30 metri circa 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 correvano verso est, nord-est e nord. Il prospetto della palazzina doveva essere godibile anche da Villa Giulia. Infine, senz'altro, vi saranno stati tanti desideri particolari del Papa e dei nipoti di questo che Ligorio doveva rispettare: un esterno simile a Villa Giulia (fig. 1), 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 (fig. 17). 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 (tav. 1). 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 stemmi, forse parzialmente dorati, e con le iscrizioni dei due Papi doveva dominare rispetto alle austere facciate laterali con i portali bugnati e i colonnati ombreggiati delle logge.

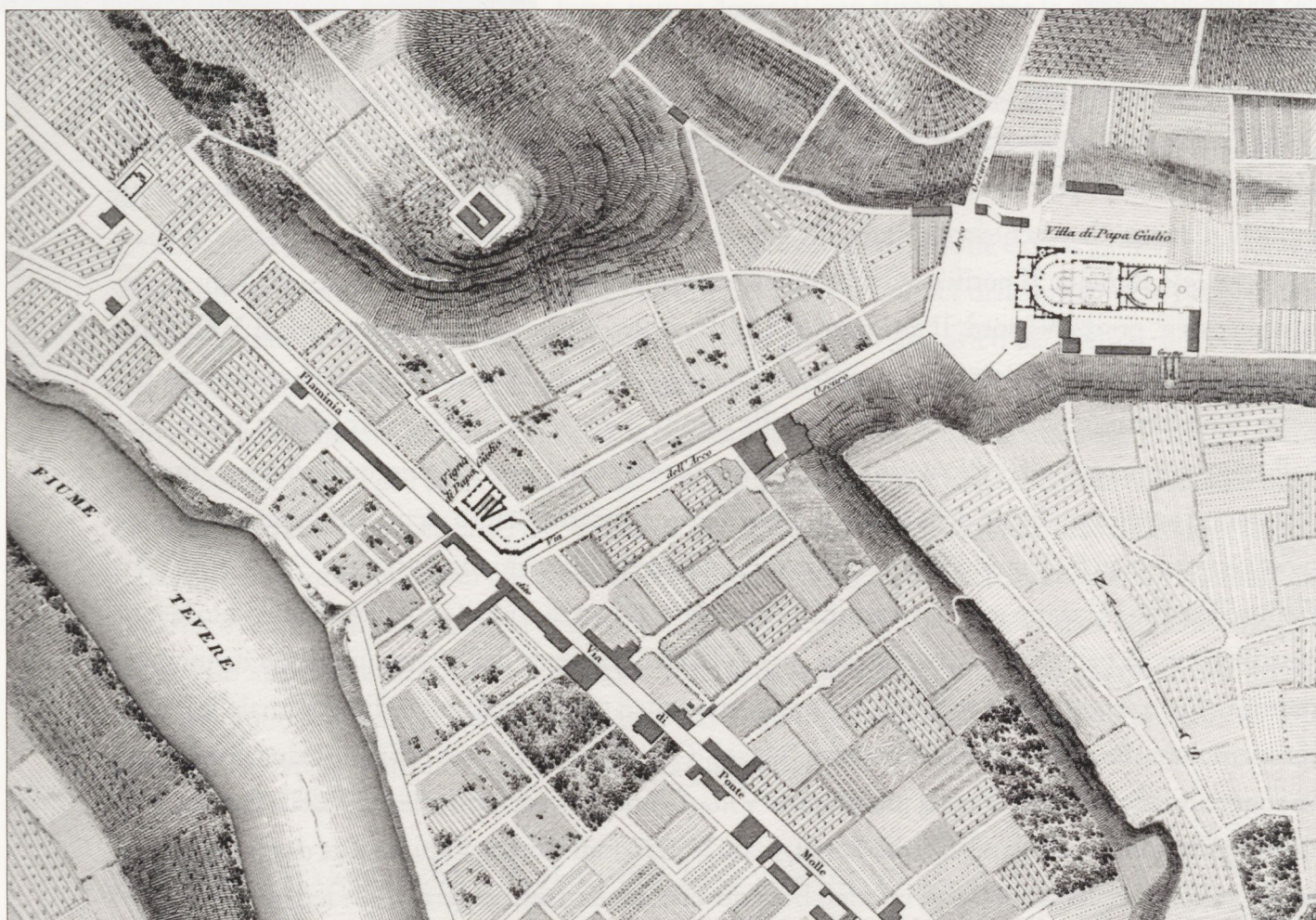
Come si ritrova nell'architettura della maggior parte delle ville, il pianterreno domina, non solo perché considerevolmente più alto, ma anche perché distinto dal più nobile ordine corinzio. Le sue co-

lonne 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.

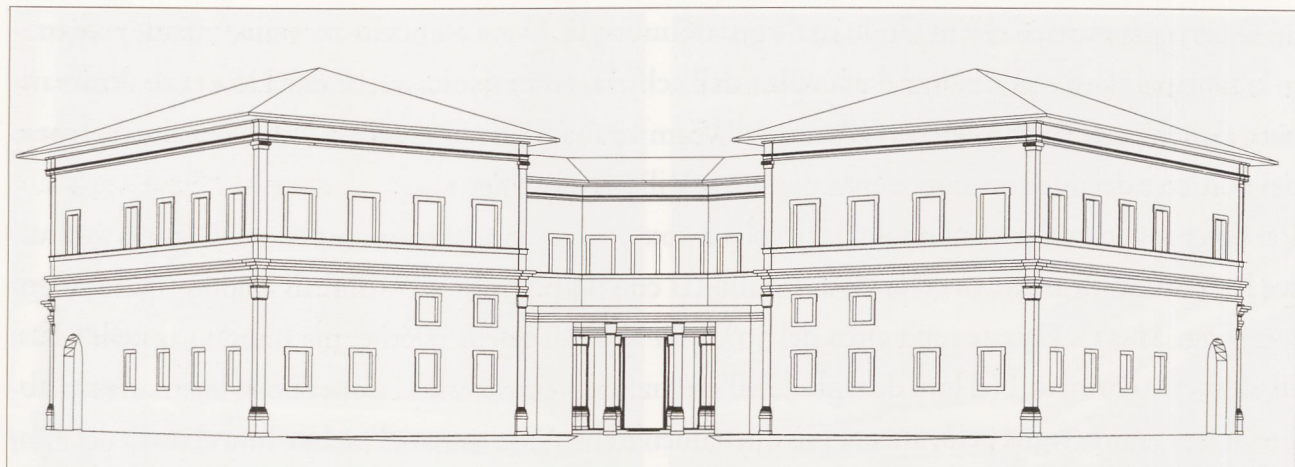
L'austera nudità delle facciate laterali da un lato riflette la distanza gerarchica esistente tra i nipoti Borromeo e il Papa, dall'altro è caratteristica di Pirro Ligorio e dello spirito degli anni sessanta del Cinquecento¹¹. Ligorio non rinuncia agli ordini esterni, ma li continua tutt'attorno e riduce 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 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 fossero meno larghe degli interassi dell'esterno, una lieve irregolarità che non salta subito all'occhio.

Diversamente dall'ordine ionico del piano superiore, le colonne della loggia sono distinte da capitelli corinzi, una licenza aspramente criticata dai teorici neoclassici come Francesco Milizia, ma non estranea allo spirito capriccioso di Ligorio (fig. 29)¹². L'architetto doveva, probabilmente, riutiliz-



17. PAUL MARIE LETAROUILLY, Pianta di Roma, particolare. Da P. M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome Moderne*, Parigi 1868, pl. 199. Nella pianta si vede con chiarezza la zona compresa tra il Tevere e Villa Giulia, attraversata da via Flaminia.



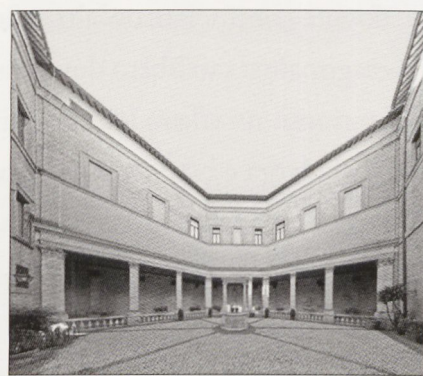
18. Ricostruzione del prospetto orientale del primo progetto di Pirro Ligorio. Disegno di Fausto Pace su ipotesi di Christoph Luitpold Frommel.

zare 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.

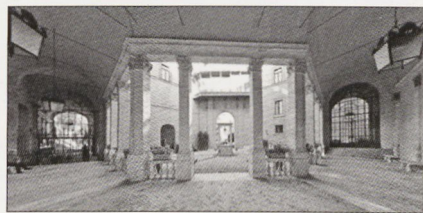
Rispetto all'altezza del bugnato, l'apertura della porta è insolitamente bassa, probabilmente perché la trabeazione del portico interno doveva continuare sopra l'apertura.

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 (fig. 12). Questa deviazione dall'angolo retto causa leggere irregolarità negli ambienti adiacenti e potrebbe venire spiegata con l'effetto del prospetto posteriore della palazzina previsto da Ligorio (fig. 18). 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 retti e ottusi, non solo nel cortile esagonale, ma anche nei corpi fiancheggianti, avrebbe contribuito all'effetto 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 (tavv. 2, 13); al lato, invece, il corridoio semibuio con l'arcata dello scalone e la porta della sala terrena (tav. 10). 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 dei Parioli sarebbe stata 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,



19. Cortile dall'interno.



20. Cortile visto da est.

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 (fig. 1).

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 (figg. 21-23). Queste sono circa del 30% più basse di quelle esterne, ma hanno capitelli e basi ugualmente corinzie. Nel loro dettaglio, nell'esecuzione perfetta e nella trabeazione internamente abbreviata, Ligorio segue però, ancora più direttamente che 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 del Palazzo della Sapienza¹³.

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 all'esterno 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 dei giochi d'acqua, del giardino e del 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 larga e ben illuminata permetteva al Papa e agli ospiti di cavalcare fino alla loggia del piano superiore (nel progetto originario l'unico ambiente grande del piano adatto a molti ospiti, cfr. tav. 10). 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 di 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 (figg. 12-13). Originariamente la sala terrena, l'attuale cappella, arrivava fino al muro meridionale e fino al 1566 costituiva con i suoi circa sette metri per diciotto l'unico vero salone della palazzina (fig. 47). Si trova, non a caso,



21. Piedistallo del portico del cortile con base.



22. Capitello e trabeazione visti dall'interno del portico.

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, come già ricordato spesso imprecisa, 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 e sulla valle del Tevere: è coperta con un soffitto ligneo ed era direttamente collegata con gli unici locali adatti a cucina e dispensa, costituendo quindi l'ambiente più idoneo per le cene ufficiali. Seguono verso sud le tre stanze più nobili della palazzina (figg. 13-14): le loro volte a padiglione sono distinte dagli stemmi in stucco di Pio IV in-



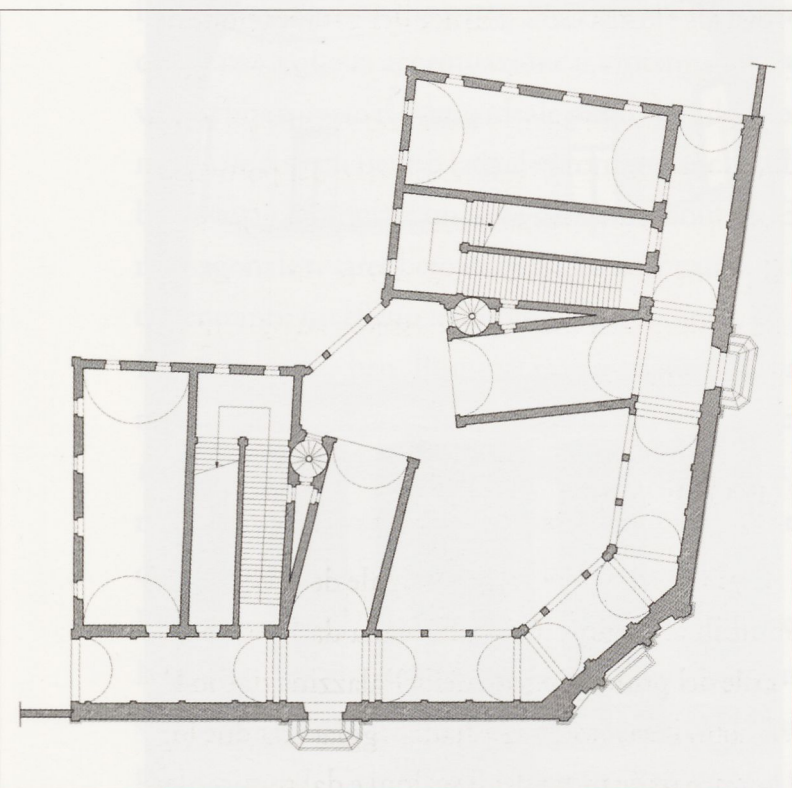
23. Campata centrale del portico visto dall'esterno.

corniciati, 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» (tav. 6)¹⁴. Sia le mostre di travertino delle porte sia 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 a destra e a sinistra da piccoli passaggi triangolari che superano l'angolo ottuso attraverso 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.

IL CAMBIO DI PROGETTO DEL 1566

Nell'estate 1567 Pirro Ligorio viene licenziato da Papa Pio V (1566-1572) e trascorre il suo ultimo anno romano come architetto del Cardinale Ippolito d'Este in buona parte a Tivoli¹⁵. Quando, nel 1566, Marcantonio Colonna diviene padrone della palazzina e vuole renderla abitabile, Ligorio è 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 (figg. 12-13, 24). 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 ridotto 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 (fig. 31). Le dentellature fanno capire che nel progetto del 1566 un muro parallelo alla campata centrale del portico avrebbe dovuto chiudere al pianterreno



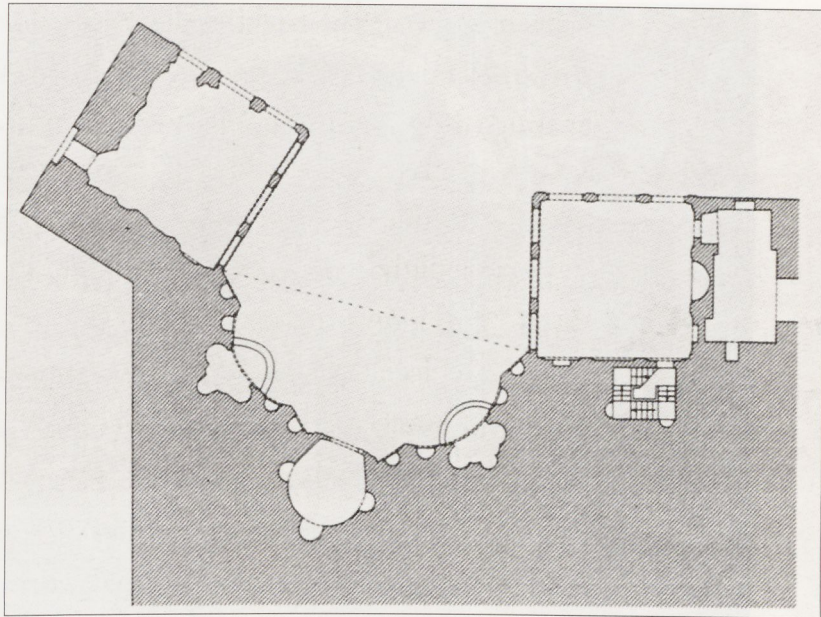
24. Ricostruzione della pianta del piano terreno del secondo progetto di Pirro Ligorio. Disegno di Fausto Pace su ipotesi di Christoph Luitpold Frommel.

il cortile così ridotto nelle dimensioni (figg. 11, 33, 35). Con due angoli acuti e quattro ottusi questo sarebbe però risultato ancora più regolare che nel progetto del 1561, benché troppo piccolo per conservare la peschiera di Giulio III, artificio degno di Ligorio piuttosto che di un architetto tradizionale. Probabilmente già Ligorio voleva continuare l'androne nel viale che sulle piantine di Letarouilly sfocia nel piazzale davanti a Villa Giulia. L'aggiunta dell'androne e del grande salone arricchisce il piano superiore di un vasto ambiente di rappresentanza 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 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 a un 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.

LA PALAZZINA NELL'OPERA DI PIRRO LIGORIO

Con ogni probabilità a partire dal 1560-1561 Pirro Ligorio è il progettista principale dei giardini del Quirinale¹⁶. Tra i tanti capricci architettonici attribuibili al Ligorio vi è la Fontana da Basso o dell'Organo le cui ali divergenti sono paragonabili al cortile del primo progetto della Palazzina di Pio IV (fig. 25). L'edera 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 e 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; soluzione



25. PIRRO LIGORIO (attribuito a), pianta e alzato della Fontana da Basso o dell'Organo nei giardini del Palazzo del Quirinale. Da CH. L. FROMMEL, *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in L. MORUZZI, *Restauri al Quirinale*, in «Bollettino d'arte», volume speciale, 1999, p. 34, fig. 20.

talmente originale che sarebbe potuta essere 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.

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 Filippo Brunelleschi, Leon Battista 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 ornamento¹⁷. Nel portico e nei corridoi della palazzina questa interpretazione albertiana dell'ordine e del 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 scavi¹⁸. 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 il Bramante, l'ammirato architetto protagonista del Rinascimento romano, aveva combinato colonne tonde e colonne quadrangolari con le paraste anteposte sul lato anteriore¹⁹. 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, rivelandosi anche in questo successore attento della scuola bramantesca.

Nonostante le analogie con altre opere di Ligorio, non sarebbe facile attribuire la palazzina all'architetto, se non fosse documentata come opera sua. Egli era allievo di Peruzzi, imitatore di Giulio Romano, dotto archeologo e rivale minore di Michelangelo: tutti questi influssi sono presenti nelle sue poche architetture documentate, che risalgono esclusivamente al decennio tra il 1558 e il 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.

PIRRO LIGORIO E L'ARCHITETTURA DIAGONALE

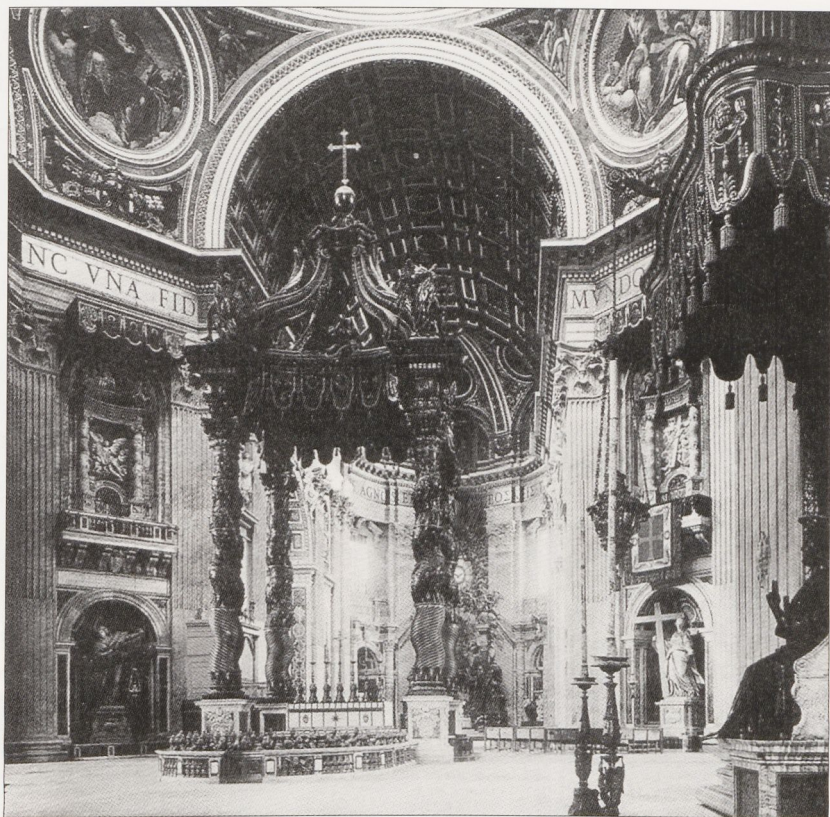
I due progetti per la palazzina si distinguono per l'enfasi dell'asse diagonale, tendenza che risale a Bramante e alla sua cerchia e che diventa nell'architettura del Seicento e Settecento sempre più dominante. Bisogna però distinguere i prototipi del corpo esterno da quelli del cortile esagonale. Già Amman-

nati 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 progettato pochi anni dopo dallo stesso architetto per Villa Giulia: ambedue opere esemplari della generazione dei grandi maestri di Ligorio²⁰. 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 1527²¹. 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 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 Michelangelo²². 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 del Vignola, il potente architetto dei Farnese. Queste idee continuano a circolare nell'ambiente artistico romano e trovano 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 André Le Nôtre o nella pianta settecentesca di Karlsruhe, in Germania.

Il cortile del primo progetto di Pirro Ligorio per la Palazzina di Pio IV si distingue dagli spazi divergenti in quanto i tre lati posteriori dell'esagono lo chiudono in buona parte 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 naturale²³.

L'evoluzione del progetto trova però radice nella crociera ottagonale 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 e il tamburo tondo (fig. 26). 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



26. Basilica di San Pietro, crociera. Roma, fototeca della Biblioteca Hertziana.

lati opposti del poligono²⁴. 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 in cui l'architetto può, benché in scala molto più piccola, seguire l'esempio del grande predecessore.

In conclusione si può affermare che, tra tutti i progetti di Ligorio, quello per la Palazzina di Pio IV, ora Palazzo Borromeo, è di gran lunga il più originale.

Questo contributo è stato in parte anticipato nel corso di un convegno su Pirro Ligorio della Scuola Normale Superiore di Pisa (28 settembre 2007) e di una giornata di studi in onore di Luigi Spezzaferro presso la Fondazione Roberto Longhi a Firenze (26 ottobre 2007). Ringrazio l'Ambasciatore italiano presso la Santa Sede 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 della ricostruzione.

¹ P. M. LETAROUILLY, *Édifices de Rome Moderne*, Parigi 1868, vol. II, 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 U. JANDOLO (a cura di), *Il Palazzo di Pio IV sulla Via Flaminia*, Milano-Roma 1923, ristampa Roma 1989, pp. 7-45; C. PIETRANGELI, Introduzione, in *ibid.*, pp. XI-XVII; I. BELLI BARSALI, *Ville di Roma*, Milano 1970, pp. 228-237; M. FAGIOLO e M. L. MADONNA, *La Roma di Pio IV: la «Civitas Pia», la «Salus Medica», la «Custodia Angelica». I: Il Programma*, in «Arte Illustrata», V, 1972, n. 51, pp. 383-402; EAD., *La Roma di Pio IV. II: Il sistema dei centri direzionali e la rifondazione della città*, in «Arte Illustrata», VII, 1973, n. 54, pp. 186-212; D. R. COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton, NJ 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*, Filadelfia 2004, pp. 63-64; *Ligorio Pirro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2005, vol. LXV, pp. 109-114. Cfr. inoltre CH. L. FROMMEL, *La palazzina di Pio IV*, in «Paragone», terza serie, n. 82 (705), 2008, in corso di stampa e i saggi di D. Borghese (*La storia di Palazzo Borromeo*) e F. Nicolai, in questo stesso volume, pp. 19-48; 97-106.

² Cfr il saggio di D. Borghese (*La storia di Palazzo Borromeo*), in questo stesso volume, pp. 19-48.

³ CH. L. FROMMEL, *Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale*, in B. ADORNI, CH. L. FROMMEL, C. THOENES e R. J. TUTTLE, *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 45-54, 163-195, con bibliografia precedente.

⁴ M. KIENE, *Bartolomeo Ammannati*, Milano 2002, p. 46; saggio di D. Borghese (*La storia di Palazzo Borromeo*), in questo stesso volume, pp. 19-48.

⁵ BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III* cit., pp. 66-67.

⁶ *Ibid.*, pp. 29-31; per la documentazione completa cfr. il saggio di D. Borghese (*La storia di Palazzo Borromeo*), in questo stesso volume, pp. 19-48.

⁷ COFFIN, *The Villa in the Life of Renaissance Rome* cit., p. 171.

⁸ F. NICOLAI, *La committenza artistica di Marcantonio II Colonna: le decorazioni pittoriche del palazzo «della Torre» ai SS. Apostoli, della palazzina di Pio IV sulla via Flaminia e gli esordi romani di Scipione Pulzone*, in «Studi Romani», LIV, 2006, nn. 3-4, in corso di stampa; saggio di F. Nicolai, in questo stesso volume, pp. 104-105, nota n. 13.

⁹ CH. L. FROMMEL, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, a cura di A. Chastel, Roma 1981, vol. I, tomo 1, pp. 127-145.

¹⁰ E. PALLOTTINO, *Architetture del Cinquecento a Roma Una lettura dei rivestimenti originali*, in «Annali di architettura», 1998-1999, nn. 10-11, pp. 288-298.

¹¹ Mi riferisco a opere di architetti che descrivo nelle pagine a seguire.

¹² F. MILIZIA, *Opere complete riguardanti le belle arti*, Bologna 1826, vol. I, p. 424.

¹³ COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist* cit., pp. 55-58, 70-71, 87-89.

¹⁴ I pagamenti per gli stucchi e le pitture a fresco dei soffitti delle tre stanze, sempre firmati da Pirro Ligorio, sono stati pubblicati da BALESTRA, *La Fontana Pubblica di Giulio III* cit., p. 26, nota 1.

¹⁵ Cfr. CH. L. FROMMEL, *Ippolito d'Este e la villa del Rinascimento*, in *Le delizie degli Este*, a cura di M. Follin, atti del convegno (Ferrara 2006), in corso di stampa, con bibliografia precedente.

¹⁶ ID., *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in L. MOROZZI, *Restauri al Quirinale*, in «Bollettino d'arte», volume speciale, 1999, pp. 31-33.

¹⁷ ID., *La colonna nella teoria e nelle architetture di Alberti*, in A. CALZONA, F. P. FIORE, A. TENENTI e C. VASOLI, *Leon Battista Alberti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, Firenze 2007, pp. 695-725.

¹⁸ W. L. MACDONALD e J. A. PINTO, *Villa Adriana: la costruzione e il mito da Adriano a Louis Kahn*, Milano 1997.

¹⁹ A. BRUSCHI, *Bramante*, Roma 1969, pp. 245-290; ID., *Roma, 1492-1503*, in ID., *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002, pp. 53-55; CH. L. FROMMEL, *The architecture of the Italian Renaissance*, Londra 2007, pp. 99-100.

²⁰ B. CONTARDI, in G. C. ARGAN e B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, pp. 186-209, con bibliografia precedente; FROMMEL, *Vignola architetto del potere* cit., p. 46.

²¹ CONTARDI cit., pp. 252-263, 342-347.

²² FROMMEL, *Vignola architetto del potere* cit., pp. 54-58; F. T. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in ADORNI, FROMMEL, THOENES e TUTTLE, *Jacopo Barozzi* cit., pp. 210-233; CH. L. FROMMEL, *Caterina de' Medici, committente di architettura*, in *Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, a cura di S. Frommel e G. Wolf, atti del convegno (Firenze 2005), Venezia 2008, pp. 369-389.

²³ COFFIN, *Pirro Ligorio: the Renaissance artist* cit., pp. 23-24.

²⁴ CH. 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, Monaco 2008, pp. 83-110.