

Pirro Ligorio e l'architettura della Casina di Pio IV

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

PAOLO IV (1555-1559) E PIRRO LIGORIO (1513-1583)

La Casina di Pio IV rappresenta una delle ville più raffinate e seducenti di tutto il Rinascimento. Spicca nel verde dei giardini vaticani, soprattutto dopo essere tornata, agli inizi del nuovo millennio, al bianco splendore originario. Quando l'ottantunenne Paolo IV incaricò nel 1557 Pirro Ligorio di costruirla, non esistevano ancora i corridoi occidentali dai quali gli odierni visitatori dei Musei Vaticani la ammirano e il cortile del Belvedere era solo limitatamente praticabile.

Gian Pietro Carafa, nato il 28 giugno 1476, apparteneva a una delle famiglie più nobili di Napoli¹. Seguendo l'esempio del grande zio, il Cardinale Oliviero Carafa, egli entrò diciottenne nell'ordine dei Domenicani e si trasferì a Roma presso di lui. Da questi non ereditò la passione per le arti visive, ma condivise l'amore particolare dei napoletani per la natura e i giardini: i due Carafa dovettero trascorrere molto tempo nei giardini cardinalizi sul Quirinale, i più fastosi della Roma tardo-quattrocentesca.

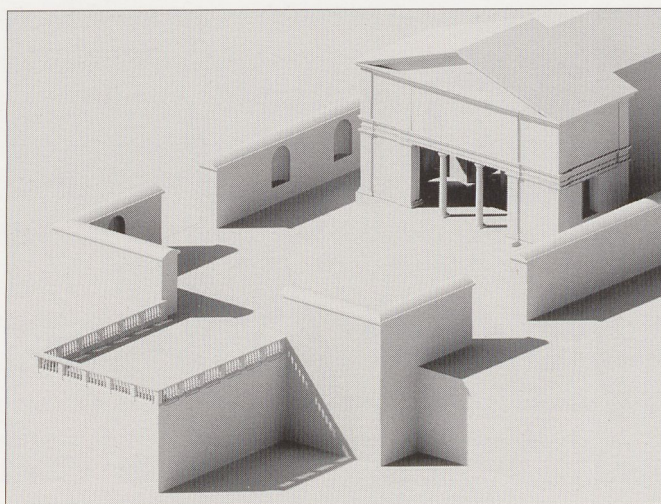
Gian Pietro fu un uomo profondamente religioso e ascetico, con un carattere mutevole, per lo più chiuso, talvolta anche tetro, ostinato e collerico, ma sempre consapevole della propria dignità: un uomo completamente diverso da quel monaco domenicano di umili origini che sarà Pio V. Era ferma intenzione del Carafa riformare il sacerdozio decadente e a questo scopo decise di fondare nel 1524, insieme a Gaetano da Thiene, l'ordine dei Teatini. Egli scelse di erigere la sede dell'ordine sul terreno della futura Villa Medici al Pincio e verso il 1526 incaricò Baldassarre Peruzzi di realizzare un progetto per l'oratorio, una delle sue rare committenze architettoniche, benché sembra che non sia stata compiuta². Dopo l'elezione al soglio pontificio nel 1555 col nome di Paolo IV, si trasferì negli appartamenti del suo predecessore Giulio III, collocati nell'angolo sud-orientale del terzo piano del cortile del Belvedere, attiguo alle Stanze di Giulio II e Leone X³. Allora Michelangelo era il primo architetto papale e indiscusso protagonista della vita artistica di Roma e non solo, ma non sembra che il nuovo Papa abbia avuto col maestro un rapporto cordiale. Poco dopo, al più tardi nel febbraio del 1557, nominò Pirro Ligorio architetto-capo del palazzo apostolico concedendogli il cospicuo salario di 25 ducati mensili e antepoendolo sia a Nanni di Baccio Bigio, allievo di Sangallo e architetto del palazzo dal 1552, sia a Sallustio Peruzzi, figlio di Baldassarre il quale era stato architetto del palazzo dal 1555⁴. Ligorio, allievo dello stesso Baldassarre Peruzzi, aveva iniziato la sua attività come pittore e antiquario al servizio del Cardinale Ippolito d'Este, dopo il ritorno di questi dalla Francia nel 1549. Finora non sono state individuate architetture di Ligorio precedenti la sua nomina ad architetto papale, ma come antiquario del Cardinale egli potrebbe aver collaborato con Girolamo da Carpi, architetto di Giulio III e, tra il 1550 e l'estate del 1554, anche del suo conterraneo Ippolito d'Este, per il quale adornò con pergole e capricci i giardini che prima erano di Oliviero Carafa⁵. Dopo la partenza di Girolamo, Ligorio potrebbe addirittura essergli succeduto fino al dicembre del 1555 quando Paolo IV bandì Ippolito da Roma. In ogni caso, quando Paolo IV lo incaricò di costruire il Casino, l'artista napoletano doveva aver sviluppato ormai una certa esperienza di architettura, giardinaggio e idraulica.

Dopo aver vissuto per lungo tempo nel ritiro idilliaco del Pincio, Papa Paolo IV deve essersi sentito oppresso dal buio del vecchio palazzo: nell'aprile del 1558 prese alloggio nelle nuove stanze attigue al Belvedere di Innocenzo VIII e nell'estate dello stesso anno incaricò Ligorio di trasformare addirittura la Sala di Costan-

tino in un giardino pensile, progetto che avrebbe comportato il sacrificio degli affreschi di Raffaello e della sua scuola e che scandalizzò tutti gli amanti dell'arte, ma venne fortunatamente abbandonato all'ultimo momento⁶. Possiamo dunque immaginare la passione con cui Paolo IV seguì il progetto del suo nuovo ritiro nel boschetto dei giardini vaticani.

IL CASINO DI PAOLO IV

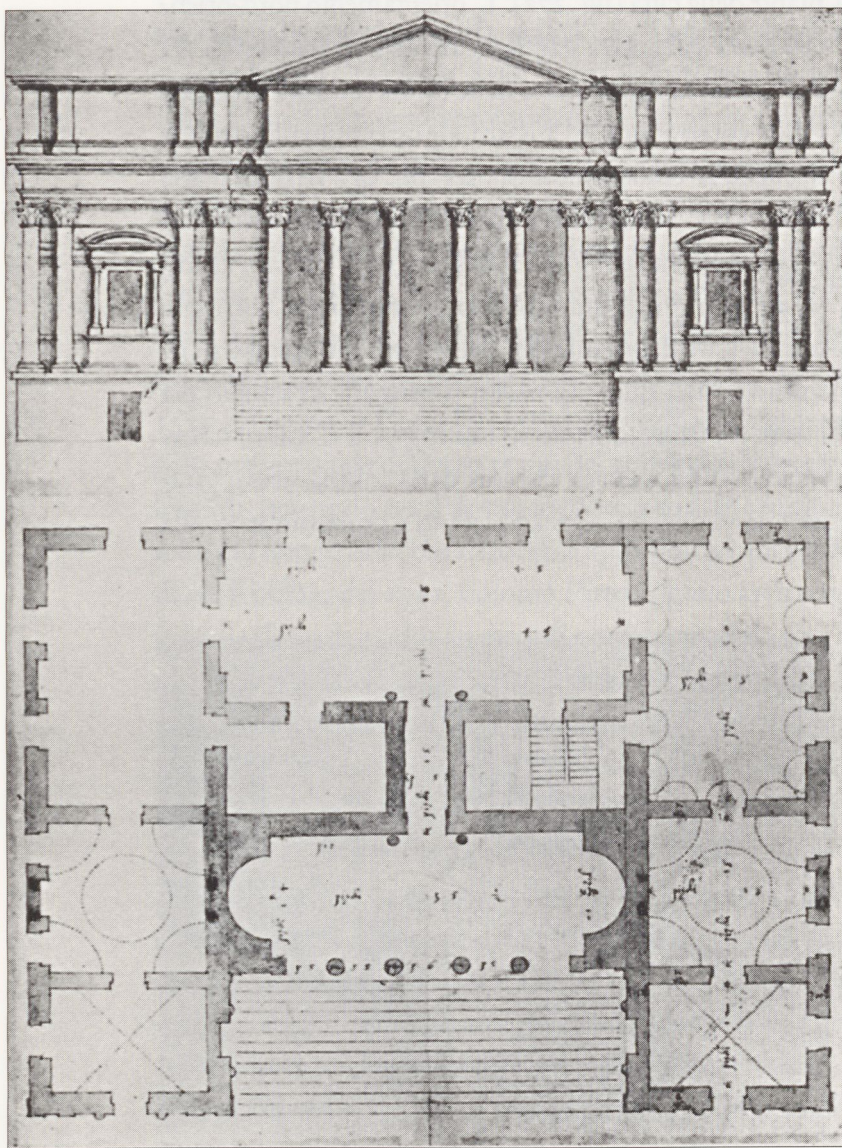
Forse fu Ligorio stesso a proporre al vecchio Papa di costruire in breve tempo un nuovo ritiro nelle immediate vicinanze della sua residenza. Al più tardi nell'estate del 1557 il Papa scelse il sito del Casino nel bosco che scendeva dalla collina a ovest del palazzo vaticano e che lo stesso Ligorio aveva rappresentato sulle sue precedenti piante della città (fig. 27a). L'orientamento nord-orientale della villa, non parallelo ai corridoi del cortile del Belvedere, fu determinato dalla forma scoscesa della collina e corrisponde all'incirca all'orientamento dell'ala del palazzo contenente le Stanze (fig. 44). In linea d'aria il sito del Casino era distante solo 150 metri circa dall'appartamento del Papa e da lì risultava perfino visibile, almeno fino a quando non fu costruito il corridoio occidentale del cortile del Belvedere. Fu necessario rimuovere una quantità molto consistente di terreno per creare un terrazzamento su cui erigere il Casino, schermato a Sud e a Ovest dal sole dalla collina stessa. Grazie alla vicinanza degli acquedotti e probabilmente alla



8a-b. Ricostruzione ipotetica della pianta e dell'alzato del Casino di Paolo IV secondo il progetto del 1557. Disegni di Michela Lucci (Cfr. Fagiolo e Madonna 1972, fig. 4).

presenza di una fontana, nell'area non mancava l'acqua, forse uno dei motivi determinanti per la scelta del sito. Secondo un avviso dell'aprile del 1558, momento in cui i lavori murari erano già in stato avanzato, Paolo IV passava due o tre ore al giorno presso il cantiere e sollecitava gli operai a costruire rapidamente «una fonte con una loggia a canto et alcune camere»⁷. Inoltre, grazie alla testimonianza dell'Ambasciatore fiorentino, sappiamo che poco dopo il Papa iniziò a trascorrere ben «due terzi» del suo tempo nel cantiere del «bosco»: evidentemente la passione per l'architettura si era risvegliata anche in lui⁸. I pagamenti, purtroppo non specificati, si conclusero nell'ottobre del 1558 quando l'edificio doveva risultare praticabile, altrimenti il Papa non avrebbe potuto far incidere la sua iscrizione nel fregio esterno della trabeazione⁹. Il nome «Paolo» si legge anche nell'epigrafe arcaica incisa sul frammento cosmatesco proveniente dal coro medioevale di San Pietro e collocato, probabilmente per espresso volere del devoto Papa, al centro del pavimento del *vestibulum* (tavv. XL-XLI)¹⁰. Il 30 agosto del 1558 il Pontefice sostò nella villa insieme a un Cardinale «fino a sera a cena» e a metà settembre disse di voler «far una bella fabrica da poterci andar alle volte ad habbitare per suo piacere»¹¹.

A quel tempo il Casino di Paolo IV comprendeva solo il *vestibulum* d'ingresso, la sala e la camera adiacente, nonché il Ninfeo sul livello inferiore (fig. 8a). Sia l'altezza della costruzione (circa 9 m), sia l'articolazione architettonica erano simili a quelle della futura Loggetta, eretta successivamente sotto Pio IV (tav. III). A



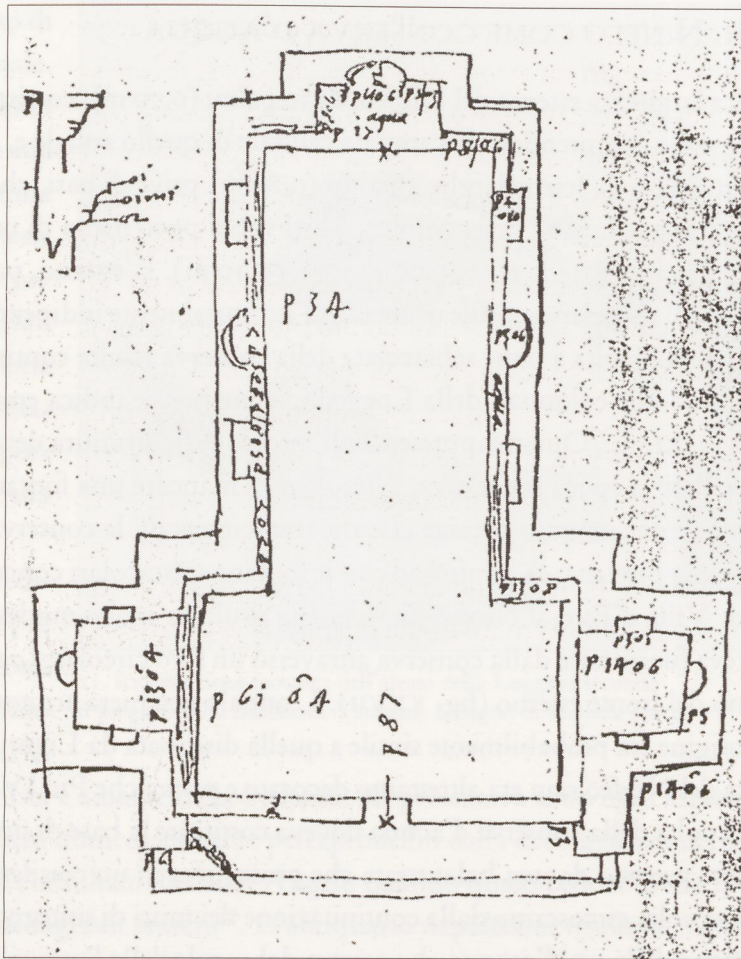
9. ANDREA PALLADIO, «Progetto per la Villa Valmarana a Vigardolo». Londra, RIBA, XVII, 16.

giudicare dal carattere severo del Papa, anche la decorazione dell'edificio (sia esterna che interna) doveva essere piuttosto contenuta¹². Pirro Ligorio, che attingeva a svariate fonti d'ispirazione, potrebbe aver tratto questa tipologia architettonica (classicheggiante, ma semplice ed economica) da un altro appassionato del mondo antico come Andrea Palladio il quale aveva dedicato lunghi soggiorni romani allo studio dell'architettura antica e moderna tra il 1540 e la metà degli anni cinquanta e aveva senz'altro conosciuto personalmente Ligorio¹³. Nel suo progetto per la villa di Vigardolo, risalente ai primi anni quaranta, Palladio aveva offerto la sua ricostruzione della casa antica, caratterizzata da un singolo piano con *vestibulum* colonnato, frontonato e aperto in esedre laterali, conciliandola con i bisogni della vita di campagna dei vicentini (fig. 9)¹⁴. Come Ligorio, anche Palladio sopraelevò il suo *vestibulum* su gradini, nascose la sua volta a botte dietro un alto attico e affiancò campate chiuse al colonnato centrale. Come Palladio, anche Ligorio deve aver interpretato la sala attigua al *vestibulum* come l'*atrium* di una casa antica, benché il particolare contesto topografico e climatico del Casino abbia indotto l'architetto napoletano a determinare, come in nessuna villa precedente, una sequenza lineare di ambienti disposti sull'asse longitudinale. Questa soluzione planimetrica potrebbe derivare in par-

te anche da intenti iconografici, dato che la pianta a forma di «T» del Casino ricorda quella della Fonte Egeria nella valle della Caffarella rilevata da Sallustio Peruzzi in diversi disegni (fig. 10).

Come molti architetti del suo tempo, Ligorio sembra aver iniziato la progettazione del Casino con misure tonde. Dalla pianta di 50 x 100 palmi e l'altezza di 40 palmi, risulta il rapporto di 4:5:10. Non si è discostato neppure dalla prassi rinascimentale nel momento in cui ha conferito al Casino la larghezza di 52 palmi (11,62 m) e la lunghezza all'esterno di 106 palmi (23,68 m): se i rapporti in piccole cifre tonde costituivano il punto di partenza dell'architetto, il punto d'arrivo della sua progettazione era rappresentato dall'armonia visuale dell'edificio.

Nonostante la sua erudizione d'antiquario, Ligorio fu un vitruviano molto meno rigoroso di Palladio dal quale si distingue soprattutto per l'interpretazione più libera dell'ordine: un dorico che il napoletano priva sia degli anelli dei capitelli, sia del fregio a triglifi (tavv. I, XIII). Nel Casino le colonne cir-



10. SALLUSTIO PERUZZI, «Pianta della Fonte Egeria a Via Appia». Firenze, GDSU 655 A.

colari e le paraste laterali esibiscono un rapporto di 1:9 che è più snello di quello vitruviano, mentre le colonne quadrangolari che rinforzano gli angoli del colonnato e dell'esterno del *vestibulum* presentano un rapporto di 1:4,5 e risultano quindi molto più tozze. Queste continuano le pareti portanti di tutto il Casino e corrispondono in tal modo ancor più direttamente, rispetto al progetto di Palladio, alla definizione albertiana di colonna, secondo cui la colonna stessa deve rappresentare al tempo stesso un frammento strutturale del muro e il suo più nobile ornamento¹⁵.

Dai pagamenti del 1561 risulta che due delle quattro colonne del portico furono ivi installate solo sotto Pio IV¹⁶. Originariamente i due intercolumni laterali erano quasi equivalenti a quelli delle campate laterali, l'intercolumnio centrale era leggermente più largo, mentre già allora la trabeazione aggettava sopra tutto il colonnato aperto. Il ritmo orizzontale (misurato in palmi romani) era ancora più semplice di quello attuale e corrispondeva a 3 / 7 / 3 / 7 / 1,5 / 8 / 1,5 / 7 / 3 / 7 / 3. Con i suoi 25 x 50 palmi (5,59 x 11,17 m), la pianta della sala non stabiliva un rapporto numerico con la sua altezza di 28 palmi (6,26 m), alla quale invece corrisponde approssimativamente la profondità di 30 palmi della camera.

Le finestre del *vestibulum*, che oggi penetrano infelicitemente nella trabeazione dei fronti laterali, erano probabilmente di minori dimensioni e le bocche di lupo della cantina non erano state ancora aperte. L'esterno della sala e della camera non era ancora articolato dal bugnato liscio laddove il muro di sostegno - chiamato «fosso» nei documenti - accompagnava lo sviluppo dell'edificio più regolarmente e non era ancora provvisto di nicchie¹⁷.

IL NINFEO COME CONSERVA D'ACQUA

La larghezza esterna del Ninfeo, di 30 palmi (6,70 m), corrispondeva a quella della sala¹⁸. Il suo fronte verso valle comprendeva la campata centrale di quello attuale e, come oggi, era alto circa 12 palmi (2,70 m) e articolato da lesene larghe 4 palmi (0,89 m) prive di basi, che presentavano un rapporto proporzionale di 1:5 e aggettavano nella cornice. Muri spessi poco meno di un metro circondavano una conserva d'acqua larga circa 21,5 x 31,75 palmi (4,80 x 7,10 m). L'esterno, pari a circa 40 palmi (8,94 m), si estendeva fin sotto il successivo cortile ovale ed era strutturalmente indipendente dalla successiva Loggetta e dai suoi giardini. La volta a botte schiacciata della conserva risulta continua e non viene rinforzata da archi trasversali sotto i due colonnati della Loggetta, come invece indica erroneamente il rilievo di Letarouilly (figg. XII, XIII, XIX)¹⁹. Questi rappresenta all'interno della struttura dei condotti dell'acqua che devono essere stati installati in epoca successiva. Non doveva mancare una fontana, come conferma la menzione di Paolo IV ma, come nel caso di tante cisterne rinascimentali, la conserva potrebbe anche essere servita per raccogliere acqua piovana. A confronto con le fontane spettacolari concepite da Ligorio per i giardini del Quirinale e di Villa d'Este, il Ninfeo di Villa Pia risultava molto modesto. In tempi di sovrabbondanza, l'acqua poteva fuoriuscire dalla conserva attraverso un foro circolare (oggi murato) aperto sotto la volta del lato interno del fronte esterno (fig. XXVII). L'attuale peschiera arrotondata è frutto di restauri successivi, mentre in origine era probabilmente simile a quella disegnata da Ligorio nel suo seguente progetto (fig. VIII). Il fronte del Ninfeo non era altrettanto decorato e prima che Pio IV facesse costruire la Loggetta sopra al Ninfeo, la volta della conserva d'acqua doveva costituire la base di un terrazzo di 30 x 40 palmi. Questo doveva essere protetto da una balaustrata che proseguiva in un cortiletto di circa 65 x 78 palmi (14,5 x 17,42 m), a sua volta circoscritto dalla continuazione dei muri di sostegno dell'edificio (fig. 8a e b). Già allora l'ultimo tratto della via d'accesso che partiva dal cortile della Sentinella del vecchio palazzo vaticano potrebbe aver trovato continuazione nell'asse trasversale del cortile del Casino e nella via lunga circa 90 metri che lo separa dall'angolo sud-occidentale del giardino segreto di Paolo III²⁰.

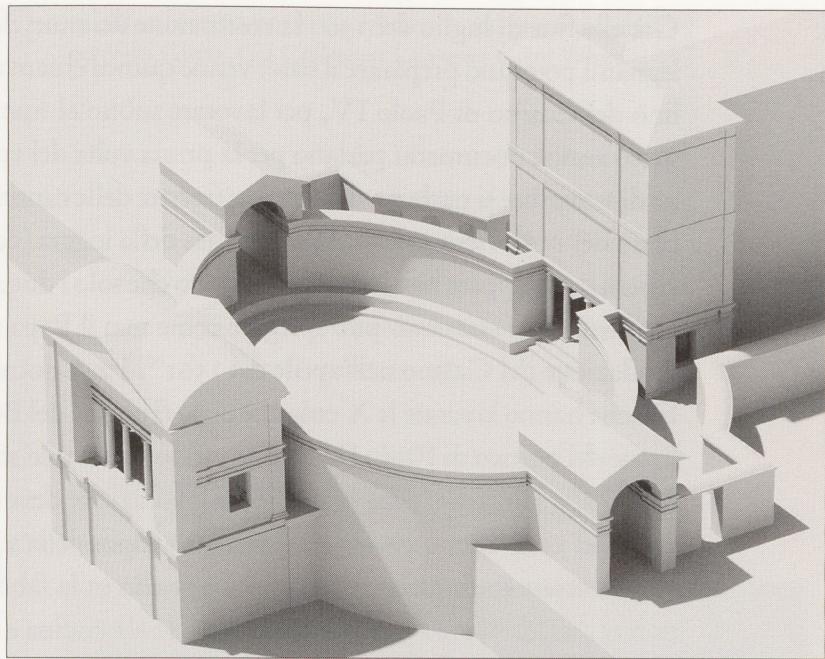
Il vecchio Papa Carafa amava passeggiare nel boschetto vaticano in solitaria meditazione o in compagnia di pochi intimi e certo non ebbe mai intenzione di decorare la nuova villa, come fece il suo successore, con statue antiche e immagini pagane o di organizzarvi grandi feste. Nel suo ritiro, adatto anche come abitazione, egli poteva desinare a cielo aperto, oppure nel *vestibulum* o anche nella sala o nel *cubiculum* in fondo all'edificio, probabilmente l'unico ambiente provvisto originariamente di un camino e di un letto. Il Casino rappresenta la più piccola abitazione costruita da un Pontefice del Rinascimento, ma anche una delle ville papali più idilliache e classicheggianti. Purtroppo non disponiamo di testimonianze sul giardino e non è neppure certo che Paolo IV abbia fatto abbattere molti alberi del boschetto preesistente.

IL CASINO DI PIO IV (1559-65)

Gian Angelo de' Medici, successore di Paolo IV col nome di Pio IV, era di origine settentrionale e di una generazione più giovane del predecessore²¹. Nato a Milano nel 1499, egli doveva la sua ascesa alla massima carica soprattutto al fratello maggiore Gian Giacomo, condottiero ambizioso e assetato di potere che, dopo vari tentativi di fondare un proprio feudo, divenne Marchese di Marignano e Generale di Carlo V. Gian Battista de' Medici, fratello minore di Gian Angelo, aveva acquistato il castello di Frascarolo (vicino Varese), che divenne dimora di famiglia e luogo di soggiorno preferito da Gian Angelo stesso. Lì Gian Giacomo sposò nell'ottobre del 1545 Marzia, figlia di Lodovico Orsini, conte di Pitigliano e sorella di Gerolamo, moglie di Pier Luigi Farnese, figlio di Paolo III (1534-1549). Grazie a questo rapporto di parentela con i Farnese, Gian Angelo, che già per lungo tempo aveva ricoperto la carica di alto funzionario della Curia, fu

nominato Arcivescovo di Ragusa, Vicelegato di Bologna e nell'aprile del 1549 anche Cardinale. Pur non essendo Gian Angelo imparentato con i Medici di Firenze, Cosimo I lo accolse nella sua famiglia e gli permise di servirsi del suo stemma araldico nella speranza che Gian Angelo potesse aiutarlo a realizzare i suoi ambiziosi progetti politici. Cosimo sostenne la candidatura di Gian Angelo nel conclave del 1559 solo dopo la morte del fratello Gian Giacomo, il che suscitò voci malfiziose secondo cui Gian Angelo doveva la porpora al matrimonio del fratello e la tiara alla sua morte.

Il Cardinale Medici fu un eccellente esperto del diritto canonico e un grande diplomatico, ma era più interessato alla mondanità che alla teologia. Aveva assistito al fratello nelle imprese militari e dinamiche ed era soprannominato «medichino» poiché



11. Ricostruzione ipotetica dell'alzato della Loggetta secondo il progetto della Biblioteca Vaticana. Disegno di Michela Lucci.

non era ritenuto un potente Cardinale. Edonista e amante della bellezza, rappresentava sotto ogni aspetto l'esatto contrario del Papa Carafa, una differenza immediatamente percepibile fin dalla decorazione esterna del Casino vaticano. Già nel 1554 Ligorio fu consultato da Gian Angelo quando questi cedette la sua biblioteca al nipote e quando acquistò alcuni medaglioni antichi²². L'antiquario napoletano risultava molto più affine al nuovo Papa che non al predecessore e, infatti, fu presto confermato architetto del palazzo vaticano e, dopo la morte di Michelangelo agli inizi del 1564, fu addirittura nominato architetto di San Pietro. Appena eletto Papa col nome di Pio IV alla fine del dicembre 1559, il Medici deve essersi interessato ai luoghi di piacere offerti dal Vaticano e dalla città. La sua prima impresa architettonica fu il completamento di Villa Giulia, evidentemente uno dei suoi luoghi preferiti²³. A questo scopo spese ingenti somme di denaro e fece addirittura aggiungere da Ligorio all'ingresso della villa sulla via Flaminia una palazzina progettata con due residenze gemelle, destinata ai nipoti prediletti Carlo e Federico Borromeo, da cui l'attuale denominazione dell'edificio, Palazzo Borromeo. Il palazzo ospita dal 1929 l'Ambasciata d'Italia presso la Santa Sede²⁴. Presto deve aver parlato con Ligorio anche dell'ampliamento e dell'arricchimento del piccolo Casino, benché i primi pagamenti per la «fabbrica nova in nemore viridarii» risalgano solo agli inizi di maggio del 1560²⁵. Di fronte a un vescovo portoghese, Pio IV giustificò gli enormi costi delle sue costruzioni profane sostenendo di non essere il vero committente, ma solo il continuatore di fabbriche che i suoi predecessori avevano lasciato incomplete, pur confessando al tempo stesso di non aver altro passatempo²⁶. Tuttavia, mentre a Villa Giulia mancano iscrizioni e stemmi dedicati a Pio IV, nel Casino vaticano è il nome di Paolo IV a non comparire mai. Perfino l'epigrafe del fregio esterno del *vestibulum* in cui si leggeva originariamente il nome del Papa Carafa, fu emendata da Pio IV affinché egli apparisse come unico committente della villa²⁷. Le evasive argomentazioni del Papa Medici non implicano però necessariamente che Paolo IV avesse lasciato davvero il Casino incompleto.

Come il Carafa, anche il Medici divenne un appassionato committente d'architettura solo dopo la sua elezione al soglio pontificio e in pochi anni riuscì addirittura a erigere monumenti più grandiosi e più prestigiosi della maggior parte dei suoi predecessori più longevi. Il desiderio di immortalare la propria memoria nella pietra non fu attenuata neppure dalle enormi spese necessarie, le quali aumentarono ulteriormente i debiti già molto ingenti della Curia²⁸.

Già alla fine di luglio del 1560 la costruzione dei muri del piano superiore era in stato così avanzato che i falegnami potevano preparare il tetto: venne quindi chiamato il celebre Domenico de' Rossi, già primo scarpellino del Casino di Paolo IV, per lavorare subito al nuovo ornamento della villa²⁹. Alla fine d'agosto dello stesso anno i documenti parlano per la prima volta del «pavimento di mischio [...] nella piazza» e verso la fine di settembre si parla sia delle scale e finestre delle cantine, sia delle porte e finestre delle camere. Solo nel febbraio del 1561 viene iniziata la stuccatura della loggia (costruita nei nove mesi precedenti), mentre il Ninfeo-cisterna non appare nei documenti. Il fatto che solo i due annessi laterali del Casino e della Loggetta siano stati costruiti *ex fundamentis* può spiegare come mai il Papa riuscisse a preparare la prima pietra e le medaglie di fondazione del Casino nell'aprile del 1561³⁰. I 248 ducati corrisposti il 28 gennaio 1562 a trentasei «scarpellini che hanno lavorate le X colonne della fabbrica del Boschetto di ornato numidico» confermano che le colonne del portico di Paolo IV furono raddoppiate solo sotto Pio IV, mentre le otto colonne restanti erano destinate alla Loggetta³¹. La loro faticosa lavorazione deve essere iniziata già nella primavera del 1560. Nell'ottobre del 1561 furono avviati i lavori di rimozione della terra dall'area della cantina e nel maggio del 1562 vennero sborsati 40 ducati per la «cucina e tinello in la fabbrica del bosco», probabilmente la cantina che però non era suddivisa³². Non si tratta quindi de «la cucina e tinello» della servitù, per i quali furono sborsati 200 ducati il 3 luglio 1562 e che erano collocati «presso le stalle» situate circa 50 metri a sud del Casino. Nell'ottobre del 1562 i lavori di muratura erano ormai giunti al termine, mentre i lavori pertinenti alla decorazione (pittorica, scultorea e a stucco) proseguirono per tutto il pontificato di Pio IV e ripresero sotto Gregorio XIII³³.

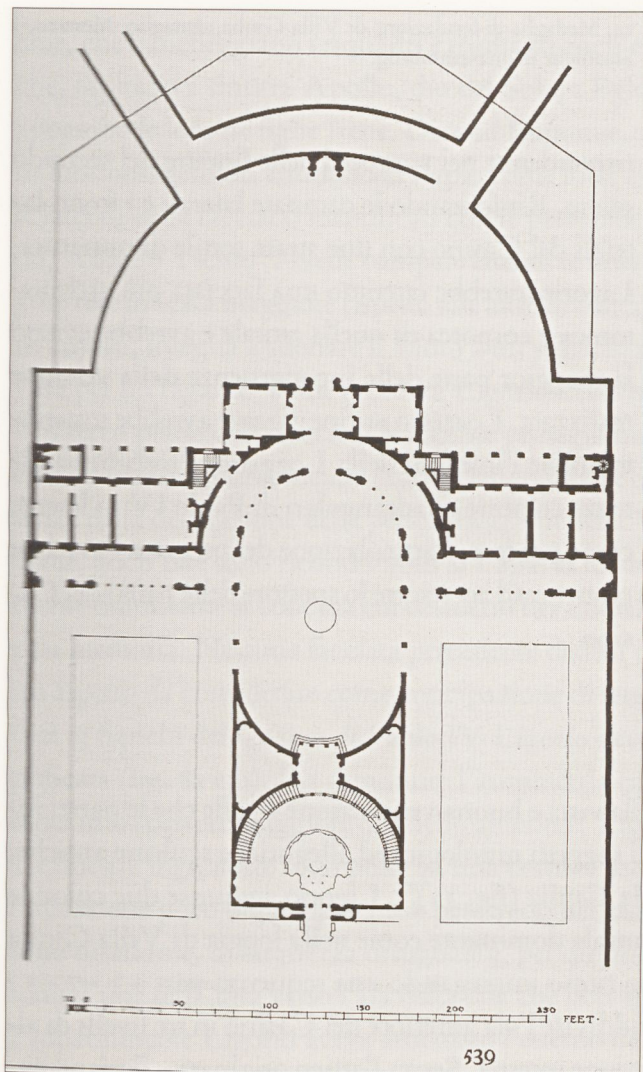
IL PROGETTO PER PIO IV CONSERVATO NELLA BIBLIOTECA VATICANA

Diversamente dal suo predecessore, Pio IV desiderava una vera villa, più simile a Villa Giulia, con una bellissima vista e provvista di cucina e svariati ambienti adatti alle varie stagioni dell'anno: una delizia dove riposare e dedicarsi alla poesia, alla musica e alle «cose d'erudizione»³⁴; un luogo ideale per feste sfarzose, ma anche un *musaeum* nel quale collocare le antiche sculture e le epigrafi romane che Pirro Ligorio stava collezionando per il Papa.

Già nel presumibile progetto della Biblioteca Vaticana sia il cortile ovale con i suoi propilei sia la Loggetta sopra al Ninfeo, aperta su entrambi i lati, sia gli avancorpi laterali del Casino con scala e belvedere ricordano analoghe soluzioni di Villa Giulia (figg. VIII; 12-13)³⁵. Il progetto si distingue però ancora in tanti versi dall'architettura realizzata. Entrambi gli avancorpi laterali del Casino risultano di dimensioni inferiori e con essi anche la scala che rappresenta l'unico ingresso di servizio e scende alla cucina nella cantina e sale al nuovo piano superiore. La piccola camera dell'avancorpo sinistro è servita da una scala a chiocciola fin dal pianterreno ed è illuminata da tre finestre. La camera di Paolo IV è trasformata in un'anticamera, unico ambiente provvisto di un camino. La sala è illuminata da tre finestre su entrambi i lati, il muro di sostegno è più regolare.

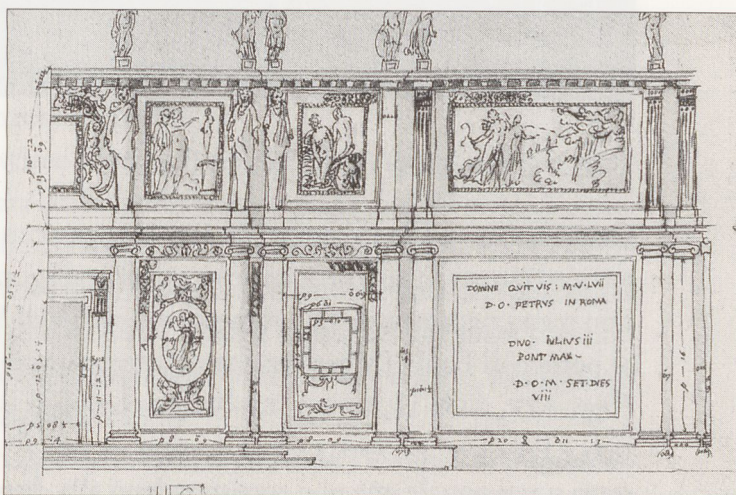
Le differenze nell'articolazione delle facciate principali e del cortile risultano ancora più rilevanti. Il cortile è più piccolo dell'attuale; mentre i profili curvi dei suoi lati lunghi risultano più regolari. Il muro che lo circonda nasce dalle interne paraste quadrangolari del Casino e della Loggetta. Il suo spessore è quasi doppio di quello attuale e risulta addirittura maggiore, anche se di poco, di quello del muro di sostegno. Questo sembra alto quanto il pianterreno, tanto che avrebbe celato le campate laterali della Loggetta, non articolate.

Osservando ancora il progetto notiamo che il secondo gradino del cortile ovale corrisponde ai tre scalini del *vestibulum* e della Loggetta e quindi all'altezza del banco. Sono assenti dalla pianta gli scalini dei propilei, i quali sembrano già coperti a volta, benché non ancora articolati. Lo scarto di solo 50 centimetri circa tra il livello della Loggetta e quello del cortile avrebbe costretto Ligorio ad assottigliare rischiosamente lo spessore della volta del Ninfeo.



12. GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA (?), primo progetto per Villa Giulia. Già Collezione Lawrence Grant White.

13. Anonimo disegnatore, alzato e fronte posteriore del cortile di Villa Giulia, 1560 circa. Stoccolma, Nationalmuseum, Cronstedt CC1380.



È probabile che il Casino di Paolo IV fosse stato protetto da una recinzione alta circa 20 palmi (4,45 m) e che Ligorio e il Papa avessero originariamente pensato a una recinzione simile per assimilare il cortile a un piccolo anfiteatro. Infatti, nel progetto non è ancora prevista la fontana centrale che avrebbe ostacolato eventuali rappresentazioni teatrali. Già nei cortili dei palazzi e delle ville del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento si allestivano spettacoli teatrali, tanto che Raffaello e Sangallo avevano addirittura proposto di ricavare nella collina sopra il cortile di Villa Madama un teatro vitruviano³⁶.

Come le pareti laterali del cortile di Villa Giulia, anche il muro ovale del cortile di Villa Pia doveva essere decorato riccamente e forse perfino articolato dalla continuazione dell'ordine dorico (fig. 12). L'ovale sarebbe sfociato, come acqua risucchiata da un vortice, nel profondo asse longitudinale che collega il Casino con la Loggetta. Analogamente alla loggetta di Villa Giulia (fig. 14), i colonnati del Casino e di entrambi i fronti della Loggetta rientrano nel progetto dietro le colonne quadrangolari i cui lati rivolti verso il colonnato sono quindi visibili. Analogamente alla loggia di Villa Giulia, le colonne circolari dei portici sono raddoppiate e quelle esterne addossate alle paraste che ora le raccordano con la parete interna dei portici - un dinamismo crescente che anticipa tendenze seicentesche e che differenzia sempre di più Ligorio da Palladio. L'intercolunnio centrale della pianta presenta una larghezza maggiore rispetto a quella attuale e trova nella parete posteriore del *vestibulum* corrispondenza in una nicchia fiancheggiata da due porte simmetriche.

Anche nell'alzato del progetto Ligorio si era ispirato forse al cortile di Villa Giulia e aveva previsto per le colonne quadrangolari un'altezza maggiore e più normativa (fig. 13). In questo caso l'ordine gigante del pianterreno del Casino sarebbe proseguito in un secondo ordine più basso i cui piedestalli avrebbero trovato cor-



14. Medaglia di fondazione di Villa Giulia, dettaglio. Monaco, Staatliche Münzsammlung.

rispondenza nei parapetti delle finestre del secondo piano. Rinforzando le campate laterali e i fronti laterali del Casino con uno strato sottile di muratura, Ligorio avrebbe ottenuto una facciata più architettonica e corporea di quella attuale e avrebbe evitato la maggior parte delle incongruenze della versione realizzata. Lo stesso ordine gigante avrebbe sostenuto anche i frontoni della Loggetta. Proseguendo le tozze colonne quadrangolari di Paolo IV in lesene, come poi fece, l'articolazione del progetto l'avrebbe costretto ad accrescere lo spessore delle pareti del Casino.

L'ESTERNO DEL CASINO DI PIO IV

Evidentemente, Pio IV preferì un cortile aperto con bella vista e buona ventilazione e volle che le pareti interne ed esterne fossero decorate con stucchi raffiguranti soggetti mitologici ed allegorici e sculture antiche, non meno riccamente e fastosamente del cortile di Villa Giulia (fig. 13)³⁷. Ligorio aggiunse due colonne al portico di Paolo IV per renderne l'intercolunnio centrale dominante come nella loggia di Villa Giulia (figg. XIV, XIX; 14; tavv. I, XII-XIII) e complicò il suo ritmo impiegando una sequenza pari a $3 \cdot 7 \cdot 3 \cdot 0,75 \cdot 1,5 \cdot 5 \cdot 1,5 \cdot 7 \cdot 1,5 \cdot 5 \cdot 1,5 \cdot 0,75 \cdot 3 \cdot 7 \cdot 3$ ³⁸. Suddivise l'ala anteriore del Casino in tre livelli di altezza quasi uguale, ma non corrispondenti alla disposizione interna. Senza l'attico originario, il pianterreno del Casino appare ancor più tozzo di quello di Palazzo Massimo alle Colonne di Peruzzi. Nei piani superiori le tre campate interne, non più suddivise da colonne, rinforzano ulteriormente il carattere dominante del centro. Il piano intermedio nasconde la volta a botte del *vestibulum*, un vuoto sopra a questa (che nella veduta di Santi di Tito è illuminato da finestre laterali; tav. VI) e la zona dei parapetti del terzo piano. Lesene prive di basi e capitelli, più strette e non esattamente allineate, proseguono le colonne quadrangolari del pianterreno. Le trabeazioni ridotte a fregi ornamentali aggettano sopra il settore centrale. Quella superiore è decorata da ghirlande d'acanto, mentre la greca di quella inferiore ricorda gli stucchi sfarzosi del cortile di Palazzo Marino a Milano³⁹. Tommaso Marino, uno dei banchieri del Papa, aveva iniziato la costruzione del suo palazzo nel 1557-1558 e il suo architetto, Galeazzo Alessi, famoso soprattutto per le sue ville genovesi, si era formato nella Roma degli anni quaranta. Il milanese Gian Angelo de' Medici deve aver conosciuto questo spettacolare palazzo milanese e Ligorio potrebbe aver osservato rilievi o vedute che lo rappresentavano.

Il settore centrale del piano intermedio, simile a una decorazione effimera, è interamente dedicato alla glorificazione del Papa (tav. V). Nell'epigrafe ivi leggibile, Pio IV dichiara di aver costruito la villa per se stesso e per i suoi successori: AREAM PORTICVM FONTEM AEDIFICIVMQVE CONSTITVIT VSVIQQVE SVO ET SVCCEDENTIVM SIBI PONTIFICVM⁴⁰. Dal riquadro centrale, caratterizzato da una prospettiva profondità come fosse una finestra, spiccano il volo due angeli che, come a Palazzo Borromeo in via Flaminia e presso altre committenze di Pio IV, alludono al suo secondo nome di battesimo. Lo stemma maggiore è ovviamente quello papale, mentre gli stemmi più piccoli, allineati in basso, appartengono ai suoi «parenti» religiosi e secolari, per i quali Pio IV diede nel Casino delle feste e che sono quindi riconducibili all'uso suo. Le nic-

chie, che fiancheggiano i riquadri e risultano anch'esse sviluppate prospetticamente fino a sembrare cilindriche, ospitano a sinistra Apollo, dio del Sole, e Egle, «lo splendore e la bellezza della luce», mentre a destra appaiono le loro tre figlie Irene, Dice ed Eunomie, rappresentanti del buongoverno del Papa⁴¹. Anche i loro luminosi genitori alludono al Papa, come forse anche le divinità fluviali collocate nei clipei delle campate laterali della facciata, identificati con le personificazioni del fiume romano Tevere e di un fiume lombardo, Adige o Ticino⁴². Nelle campate laterali le finte finestre a orecchio si aprono prospetticamente su due figure rese in scala maggiore rispetto alle altre divinità. Pan, raffigurato a sinistra in stato di evidente eccitazione erotica, insegna a suonare il flauto a un seducente giovane, posto a destra: antico esempio di passione divina per un ragazzo, come racconta Ligorio stesso nei suoi manoscritti⁴³.

Nel terzo piano della facciata le nicchie proseguono in vere finestre e le tre finestre della galleria in vere nicchie scavate nel muro, mentre i campi rettangolari e ovali fingono l'esistenza di un mezzanino. Benché la presenza nella decorazione delle personificazioni della Vittoria e della Fama nei medaglioni ovali sia meno evidente, anch'esse sono riconducibili al Papa: la tendenza di Ligorio a rendere il centro della facciata formalmente dominante si concilia col desiderio del Pontefice di celebrare la propria persona e immortalare la propria memoria. Nessuna facciata precedente dedica così tanto spazio alla glorificazione del committente, altro aspetto da considerare come anticipazione di tendenze seicentesche.

Già ai fianchi del Casino di Paolo IV Ligorio deve aver continuato il sistema del *vestibulum* in forma semplificata (fig. 8a e b). Per diminuire l'asimmetria causata dal fatto che il muro posteriore del *vestibulum* presenta uno spessore maggiore di quello anteriore, Ligorio ora raddoppia le paraste (figg. XXIII, XXIV-XXV). Le finestre ingrandite sono poste su una cornice liscia che taglia la parte inferiore delle paraste, spezzano la trabeazione poco organicamente e penetrano nel piano intermedio. Le lesene binate dei due piani superiori sono disadorne, di larghezza disuguale e, per diminuire la posizione asimmetrica delle finestre, sono più distanti l'una dall'altra verso l'ala della sala che non agli angoli anteriori.

Probabilmente Ligorio aveva articolato l'esterno della sala e della camera di Paolo IV solo con il ritmo regolare delle finestre (fig. 8a e b). Neppure aggiungendo il piano superiore e gli annessi laterali Ligorio prosegue gli ordini del corpo del *vestibulum*. Egli fa giungere il piano inferiore fin sotto le finestre del piano superiore e limita la sua articolazione a un bugnato liscio di stucco bianco simile a quello che stava impiegando nella contemporanea ristrutturazione del Cortile delle Statue in Vaticano. L'*opus isodomum* con bugne alte 1,5 palmi e lunghe 4 palmi ricorda quello della Curia imitato già da Giulio Romano, Peruzzi e altri. Le ventuno file del pianterreno e la cornice liscia alta quasi quanto una bugna stabilivano un rapporto di circa 1:2 con le undici file del bugnato superiore e con le altrettante file del belvedere. Come nel cortile delle Statue, le bugne radiali sopra le finestre fingono archi di scarico. Sopra le finestre circolari della scala le bugne sono curvilinee e nelle chiavi radiali delle finestre sono piegate come nei palazzi di Raffaello. Il loro rapporto parzialmente irregolare con le finestre dimostra però quanto fosse difficile integrare un bugnato regolare nel precedente sistema del Casino di Paolo IV.

L'INTERNO DEL CASINO

La nuova decorazione determinò anche la trasformazione degli ambienti interni del Casino. Infatti, essendo forse cambiata la funzione originaria del *vestibulum*, Ligorio si sentì libero di assimilarlo attraverso l'ornamentazione a un antro marino, così da richiamare l'antica interpretazione del *lymphaeum* come grotta⁴⁴. Per giungere a questo esito, la superficie parietale del *vestibulum* fu rivestita di mosaico policromo, benché i soggetti allegorici e mitologici del registro inferiore fossero concepiti in apparente contrasto con le rappresentazioni bibliche della volta. Solo la sala e l'anticamera del pianterreno furono provviste di camini che permettevano di sostare anche nelle serate più fresche o nelle stagioni meno miti. Nella villa non era stata prevista una cappel-



15. Villa Giulia, alzato del cortile, dettaglio.

la e inoltre sulle volte degli altri ambienti compaiono scene religiose così minuscole e decorative e stucchi così predominanti da far prevalere ovunque l'impressione di un luogo di piacere.

Le rampe alternate, di tre e quattro gradini ognuna, della scala a chiocciola, conclusa secondo l'iscrizione già nel 1560, terminano in un vano largo come tutto l'avancorpo e illuminato abbondantemente da grandi finestre ad arcata⁴⁵. Questa scala scende anche nella cantina, un vano unico che ancora agli inizi dell'Ottocento era attrezzato per essere impiegato come cucina. Con l'aggiunta dei quattro vani del piano superiore la cui pianta corrisponde a quella del pianterreno, l'appartamento fu raddoppiato. Sopra il *vestibulum* è collocata la galleria, tipologia francese introdotta a Roma poco prima e unico ambiente a volta del piano superiore a essere decorato nello stesso stile di quelli dei piani inferiori⁴⁶. Con le sue cinque finestre, la galleria gode di una vista privilegiata, tanto che il Papa fece aggiungere un belvedere con grandi finestre ad arcata sulla sommità della struttura annessa al fianco sinistro del Casino, dimostrando così di essere particolarmente entusiasta del panorama e della ventilazione nei giorni caldi.

IL NINFEO E LA LOGGETTA

Il pianterreno del Casino trova corrispondenza nella Loggetta che sembra sia stata realizzata solo successivamente (figg. XII-XIII, XXII; tavv. III, XVIII-XX). Sfruttando l'occasione di poter migliorarne l'articolazione, Ligorio allarga leggermente le campate laterali al fine di estendere le esedre dell'interno. Nell'attico che nasconde la volta a botte, le colonne quadrangolari proseguono ora in lesene esattamente allineate e dello stesso spessore (tav. III). Le lesene angolari e quelle dei prospetti laterali svaniscono dietro cariatidi con capitelli io-

nici che, seguendo il principio della sovrapposizione degli ordini, rappresentano la naturale evoluzione del sottostante dorico. Le due campate laterali e quella centrale dell'attico sono distinte da edicole con colonne a spirale e frontoni spezzati. Tutta la composizione culmina nella campata centrale, che presenta la larghezza maggiore ed è occupata da Calliope (o Mnemosine) e dallo stemma papale, mentre l'Aurora posta nel timpano davanti al carro del Sole personifica l'alba del nuovo pontificato. Non solo questi stucchi ma anche quelli della volta della Loggetta risultano più classicheggianti, più originali e più spiccatamente architettonici di quelli della facciata e della volta del *vestibulum* che risentono ancora dell'influsso della Cappella del Monte in San Pietro in Montorio⁴⁷. La trabeazione interna corrisponde ora a quella esterna, il fregio è molto più basso, la volta è sopraelevata e i piedistalli delle edicole che decorano i lati della volta sono tettonicamente sostenuti da una serie di mensole.

Il fronte del Ninfeo fu esteso alla larghezza di cinque campate e articolato in un ritmo trionfale (tav. XXI). Alle sue quattro lesene furono anteposte statue di satiri che non proseguono però in colonne quadrangolari come previsto dal progetto e come ancora rappresentato sulla veduta di Santi di Tito (tav. VI). La rientranza della Loggetta, il cui fronte verso valle è orientato a nord-est ed è esposto solo al primo sole mattutino, fu ampliata fino a raggiungere la profondità di 5,75 palmi (1,28 m), così da permettere al Papa di sostarvi anche con una compagnia numerosa. Di conseguenza, Ligorio conferì ai pilastri angolari di questo fronte la stessa larghezza di 4 palmi delle lesene del Ninfeo, li privò ugualmente di basi e capitelli e li fece aggettare nella cornice preferendo però il rapporto tuscanico-dorico di 1:7. Sui loro lati interni addossò più basse colonne quadrangolari, anch'esse prive di basi e capitelli, poi accresciute per ragioni statiche sotto Leone XII⁴⁸. Per via della loro trabeazione tripartita, tali colonne rappresentano un ordine più completo dei pilastri angolari, ma non sono allineate con gli intercolunni del sottostante Ninfeo. Ligorio aveva appreso l'astrazione da Giulio Romano e da Baldassarre Peruzzi e nel contemporaneo Nicchione del Belvedere aveva testualmente imitato le paraste di Villa Trivulzio, ridotte a semplici fasce⁴⁹.

Il colonnato centrale del fronte verso valle corrisponde al colonnato del fronte opposto della Loggetta: dietro l'attico si nasconde ugualmente la volta a botte. Al posto di una decorazione a stucco, l'attico presenta invece una lunga iscrizione risalente al 1561, nella quale Pio IV descrive la Loggetta come PORTICVM APSIDATAM CVM COLVMNIS NVMDICIS FONTIBVS LYMPHÆO IMMINENTEM E REGIONE AREA⁵⁰. Sostituendo il termine *constituit* dell'epigrafe leggibile sulla facciata del Casino con *extruxit*, il Papa dichiara di aver costruito *ex novo* il portico bi-absidato, ovvero la Loggetta, sottolineando sia il valore delle sue colonne di granito africano, sia l'importanza del Ninfeo nella contesto della villa, sia la sua posizione pensile sopra la fontana.

La facciata esterna della Loggetta presenta la combinazione di tre ordini di altezza, spessore e completezza diversi. Solo il più piccolo prosegue il sistema del fronte rivolto al cortile ed è provvisto dell'intera sintassi vitruviana. Non c'è nessun rapporto assiale tra le lesene del Ninfeo e le colonne circolari, incongruenza ulteriormente evidenziata dai pilastrini della balaustrata che seguono il ritmo di quest'ultime. Il carattere astratto del piano superiore contrasta con la ricca decorazione del piano inferiore e la sua nuda voluminosità ricorda addirittura il classicismo della Scuola di Vienna del primo Novecento. Grazie al suo talento mercuriale e alle invenzioni non convenzionali apprese da Giulio Romano e Peruzzi, Ligorio riuscì a risolvere, almeno parzialmente, problemi pressoché irrisolvibili.

Sui fronti laterali della Loggetta, le colonne quadrangolari non sono raddoppiate come sui lati del *vestibulum* e sulla veduta di Santi di Tito i grossi pilastri del fronte verso valle non trovano un contrappeso in corrispondenza degli angoli opposti (tavv. VI, XXVII-XXIX). Inoltre, le finestre sono ancora meno centrate rispetto a quelle del progetto: asimmetria sottolineata ulteriormente dal frontone spezzato e derivante probabilmente da un cambio di progetto all'ultimo momento. Ligorio poteva legittimare anche quest'ultima asimmetria con opere di Giulio Romano come Palazzo Stati-Maccarani e Palazzo Te⁵¹. I tanti capricci audaci dei tre lati

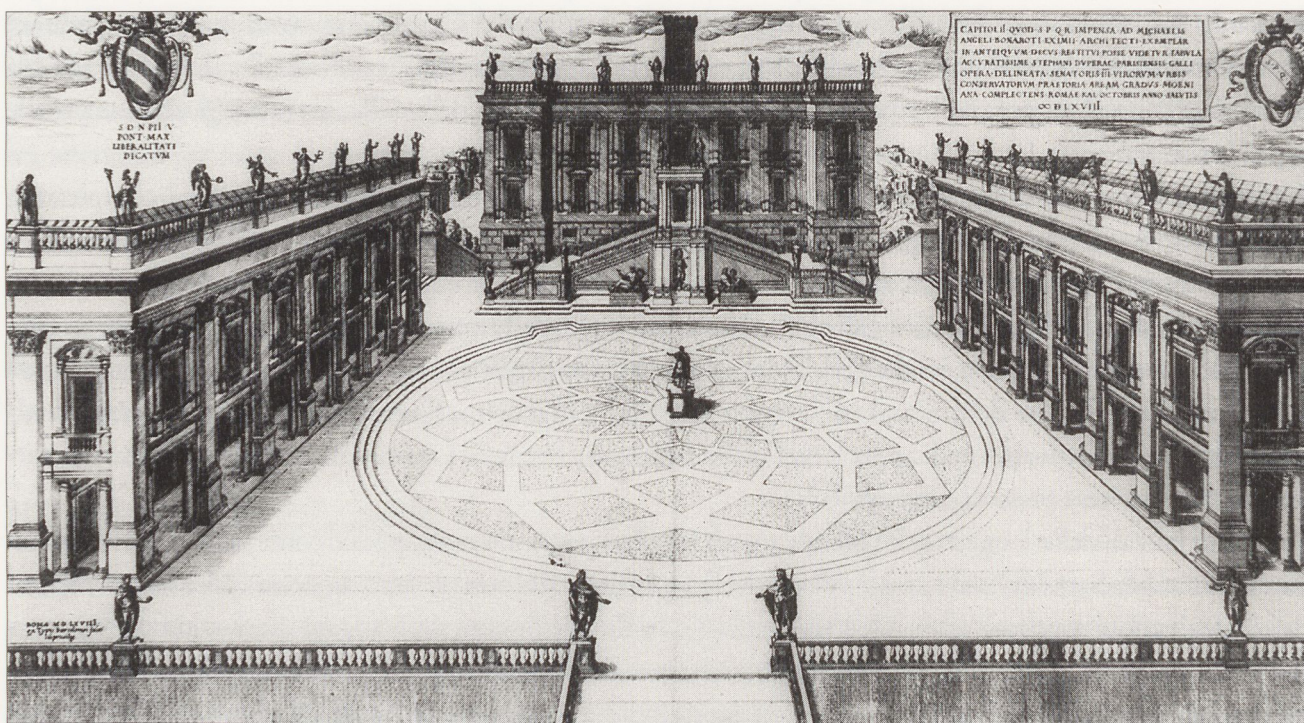
esterni della Loggetta, i primi visibili al visitatore che si avvicina da sud-est, devono aver turbato non solo i vitruviani più ortodossi, ma anche lo stesso Michelangelo: non è un caso che le facciate rivolte al cortile, ovvero le più esposte allo sguardo del Papa e dei suoi ospiti, ne siano prive. Del resto, la Loggetta è forse il primo edificio postantico a essere contraddistinto da frontoni su tutti e quattro i lati e dimostra ulteriormente il senso eminentemente tridimensionale di Pirro Ligorio.

IL CORTILE OVALE

La forma ovale risulta perfetta per un cortile armonioso, di poca profondità e discreta larghezza, e sembra essere ispirata non solo al progetto di Peruzzi per il giardino di Villa Trivulzio al Salone, ma anche al primo progetto di Vignola per il cortile di Villa Giulia, destinato anch'esso a feste e spettacoli all'aperto (figg. X, XI-XIX; 13; tavv. XIV, XVI-XVII)⁵². Benché a Villa Giulia si tratti solo di uno pseudoovale che segue l'asse longitudinale, anch'esso doveva essere fiancheggiato dal portico del palazzo su un lato e dalla loggia sul lato opposto e il suo asse trasversale avrebbe dovuto aprirsi in propilei laterali. Non è invece certo che la piazza ovale del Campidoglio michelangiolesco, inserita anch'essa tra due portici e anch'essa contrassegnata al centro da un'opera di forma concentrica, fosse già nota nella primavera del 1560 poiché le prime notizie relative all'esecuzione del Palazzo del Conservatori risalgono solo all'aprile del 1561 (fig. 16)⁵³. Non è quindi escluso che sia stato proprio il Buonarroti a ispirarsi ai progetti di Ligorio e Vignola.

La profondità del cortile ovale, pari a 72,5 palmi, era stabilita approssimativamente dalle strutture preesistenti e il livello del cortile stesso non poteva essere ulteriormente abbassato senza danneggiare la volta del Ninfeo. Le estremità laterali risultavano invece meno problematiche, cosicché Ligorio poté conferire al cortile una lunghezza di 118 palmi e prolungare attraverso i due propilei l'asse trasversale fino a raggiungere addirittura i 170 palmi, un notevole sviluppo rispetto al progetto della Biblioteca Vaticana.

È importante precisare che il cortile non è costituito da un'ellisse, ma da un ovale, ottenuto componendo quattro segmenti di cerchio. I raggi corti contano circa 30 palmi e i loro centri si trovano sull'asse trasversale. Cerchi costruiti con questi raggi si toccherebbero nel punto d'incontro dei due assi principali dell'ovale. Ligo-



16. ÉTIENNE DUPÉRAC, «Piazza del Campidoglio», secondo il progetto di Michelangelo, 1568.

rio allungò l'ovale fino al massimo possibile per evitare conflitti con i gradini rettilinei dei portici. Conferendo ai raggi lunghi una lunghezza di circa 90 palmi, egli doveva spostare i loro centri nella parte posteriore delle due logge: costruzione geometrica dell'ovale che non corrisponde a nessuno dei metodi proposti nel primo libro del trattato di Serlio⁵⁴. Il sedile che corre intorno all'ovale del cortile è interrotto sull'asse longitudinale dagli accessi ai due portici e sull'asse trasversale dai propilei. Ognuno dei quattro settori dell'ovale offre posto per dieci persone e i posti a sedere sono poco profondi e contrassegnati dai tartari scuri dello schienale e dalle mensole che sostengono la panca. Il Papa poteva quindi invitare quaranta ospiti per assistere a un'interpretazione teatrale o uno spettacolo, occasione nella quale la sua sedia sarebbe stata collocata nell'intercolunnio centrale del colonnato del *vestibulum*, direttamente al di sotto degli stemmi medicei e della grande targa iscritta. A differenza del progetto michelangiolesco per il Campidoglio, il disegno del pavimento del cortile ligoriano non presenta uno schema stellare né radiale, ma assiale. Solo l'ottagono centrale della fontana è pavimentato con marmi mischi, mentre i percorsi assiali sono tracciati con peperino grigio-verde nel chiaro travertino e perfino l'ultimo gradino delle logge riecheggia nella forma poligonale nel pavimento. Sotto il profilo funzionale, il cortile di Villa Pia rappresenta quindi una sorta di *odeion* in forma di anfiteatro, ma la sua splendida vista e lo stretto rapporto con i giardini circostanti e il boschetto lo rendevano un seducente luogo di piacere anche in tante altre occasioni.

Parte essenziale dell'ovale è il suo muro esterno, sul quale il bugnato liscio del Casino, della Loggetta e dei propilei prosegue organicamente così da suscitare l'impressione di una struttura omogenea e continua. Da un punto di vista esterno e ribassato, la parete ovale del cortile appare come un elemento corporeo che contribuisce a rafforzare il carattere eminentemente tridimensionale dell'insieme.

I PROPILEI

L'ultimo e più progredito contributo di Ligorio alla villa è rappresentato dai due propilei provvisti di nicchie per statue che ricordano gli androni di Raffaello e Sangallo (tavv. XXX-XXXVI). I loro fronti sono caratterizzati da edicole che li rendono simili a tempietti e le loro dimensioni sono strettamente dipendenti dal muro di sostegno che accompagna la metà posteriore dell'ovale. Questo arriva ad angolo retto presso i propilei permettendo così alla servitù di accedere discretamente, da entrambi i lati, all'ingresso secondario della villa (tav. VI). Tale parete, sorta per proteggere il cortile da eventuali intrusi, risulta visibile dietro le spalliere del banco e presenta varie nicchie che hanno un ritmo più serrato rispetto a quello dei lati del Casino e dovevano accogliere alcune delle numerose statue del Papa (tavv. XVI-XVII).

Come la loggia del progetto vignettesco per Villa Giulia, le edicole dei propilei di Villa Pia e perfino i loro frontoni seguono l'andamento curvilineo del cortile ovale. Con i loro 2,5 palmi, le paraste dell'ordine dorico dei propilei risultano più larghe delle colonne circolari, ma più strette delle colonne quadrangolari del Casino e della Loggetta. Neppure la loro altezza corrisponde a nessuno degli altri ordini: ulteriore indizio del metodo progettuale di Ligorio, il quale procedeva similmente a uno scenografo e in modo meno sistematico rispetto a Sangallo e Vignola. I capitelli delle paraste sono gli unici a presentare i tre anelli del dorico vitruviano e anche l'architrave a tre fasce corrisponde alla norma. La cornice inferiore del frontone è poi ridotta al minimo e aggetta sopra le paraste. Il fregio è invece insolitamente alto per permettere alla volta a botte schiacciata di penetrare nel fregio stesso. Gli archi delle volte sono nascosti da grandi conchiglie che recano un'iscrizione di Pio IV e sono fiancheggiate da figure allegoriche: un'invenzione senza precedenti e degna di Borromini (tav. XXXIV)⁵⁵. Anche la decorazione interna dei propilei supera, come anche nel caso della Loggetta, la qualità di quella del Casino, riuscendo al tempo stesso a collegare virtuosamente il sistema tettonico delle nicchie a edicola con la raffinata ornamentazione dei mosaici classicheggianti.

Grazie all'introduzione di quattro strutture che circoscrivono il cortile ovale su tutti i lati l'architetto napoletano riuscì a trasmettere la percezione di uno spazio al tempo stesso aperto e isolato. Osservando il Casino da lontano si riceve l'impressione che i propilei si uniscano alla palazzina e alla Loggetta in una composizione non solo eminentemente tridimensionale, ma anche deliziosamente pittoresca poiché il rapporto tra i singoli elementi architettonici varia naturalmente man mano che il visitatore si avvicina. Questa impressione doveva risultare ancor più grandiosa all'epoca in cui gli originari giardini vaticani circondavano il complesso su tre lati. Sulle vedute di Santi di Tito e del Dupérac del 1577 la villa sembra ancora circondata dagli alberi del boschetto, mentre sulla veduta di Cartari del 1574 i viali del giardino tra le aiuole rettangolari del giardino sono paralleli ai due assi principali della villa (figg. III, 51, tav. VI). Infatti, grazie ai giardini e all'acqua, la regia spaziale di Ligorio era capace di trasformare anche la contemporanea villa sul Quirinale e la successiva Villa d'Este in opere d'arte totale in cui confluivano non solo architettura, scultura, pitture e le decorazioni di stucco, ma anche i suoni e profumi dei giardini.

CONCLUSIONE

Come nel caso di tanti capolavori del Rinascimento romano, anche il Casino di Pio IV non è il frutto d'un improvviso colpo d'ingegno o di una brillante concezione unitaria. Nel corso di circa quattro anni la villa crebbe da modesta, ma elegante e classicheggiante dimora dell'ascetico Papa Carafa, fino a diventare la raffinata e lussuosa delizia dell'edonista Papa Medici. Le tante incongruenze emerse sui lati secondari del Casino furono legittimate da Ligorio, benché non sempre in maniera convincente, attraverso l'esempio dei capricci di Giulio Romano. Ligorio avrebbe forse preferito una tipologia architettonica ancor più classicheggiante rispetto a quella definitiva e con un vero anfiteatro, oltre a essere difficilmente rimasto soddisfatto della facciata del Casino e delle tante incongruenze e incoerenze. Queste ci danno però un'idea dei problemi sorti durante le fasi progettuali e costruttive dalle idee e dai desideri mutevoli di Pio IV. Certamente Ligorio avrebbe anche preferito proseguire il programma iconografico a soggetto allegorico e paganeggiante negli ambienti interni, come nella maggior parte delle ville precedenti, ma il capo della Cristianità volle manifestare a Villa Pia anche la sua religiosità, come se avesse avuto due anime: una ancora rinascimentale un'altra con tendenze già riconducibili alle linee del Concilio di Trento.

Solo questa genesi complessa può spiegare il ruolo eccentrico del Casino di Pio IV nella storia della villa rinascimentale⁵⁶. Nel suo stato definitivo quest'architettura non è paragonabile alle ville antiche né a quelle di Sangallo, Bramante, Raffaello, Peruzzi, Genga, Alessi e Palladio, né è stata mai imitata direttamente⁵⁷. Il confronto con i cortili, i portici, le logge e il ricco apparato ornamentale di colonne, statue e stucchi dimostra invece che Villa Pia ha subito fortemente l'influenza di Villa Giulia. Per il suo Casino, Pio IV non scelse però nessuno dei due architetti di Villa Giulia: né Ammannati né Vignola. Ammannati, che aveva aggiunto la sua raffinata decorazione a Villa Giulia, era tornato ormai a Firenze, mentre Vignola, figura che influenzò più di chiunque altra l'opera architettonica di Ligorio, era forse un architetto troppo puro. Egli non si occupava tanto di statue, stucchi, fontane e giardini, quanto di ordini architettonici e di grandiosi tracciati assiali; inoltre non era un artista erudito e universale come Ligorio, né aveva un carattere altrettanto cortigiano. Vignola avrebbe trasformato il Casino di Paolo IV in una struttura più coerente e priva di incongruenze, ma difficilmente così splendida e paganeggiante. Solo attraverso lo stretto dialogo con Pio IV, uomo dallo spirito affine a Ligorio sotto molti profili, questi riuscì a creare quella che fu forse la sua opera più felice e originale; opera che rappresenta il canto del cigno del Rinascimento, ormai giunto con la morte di Pio IV nel 1565 alla sua definitiva conclusione.

Ringrazio Claudio Castelletti per la scrupolosa revisione del mio testo in italiano, Michela Lucci per le ricostruzioni grafiche (figg. 8a e b, 11), Lorenzo Rumori per le fotografie della cisterna (fig. XXVII) e per la gentile collaborazione.

¹ Pastor 1886-1933, vol. 4, pp. 594-609.

² Per la «capella p(er) il vescovo teatino in monte pincio», cfr. Wurm 1984, p. 164.

³ Ackerman 1954, pp. 83-86.

⁴ *Ibid.*, pp. 76, 86, 167, 169, 172. Per i compensi ricevuti da Ligorio, cfr. Losito, *Regesto*, II, 1.

⁵ Frommel 1999, pp. 28-29. Per l'attribuzione di Palazzo Torres-Lancelotti a Piazza Navona, cfr. Frommel, in corso di stampa (c).

⁶ Per la documentazione sulla presenza di Paolo IV nei palazzi apostolici, cfr. Losito, *Regesto*, I, 1.

⁷ *Ibid.*, I, 1.

⁸ *Ibid.*, I, 2.

⁹ La scoperta del palinsesto nella iscrizione della facciata del Casino (fig. XXIV) spetta a Fagiolo e Madonna 1972a, p. 237 e fig. 4.

¹⁰ Al proposito cfr. Occhipinti, in questo volume.

¹¹ Losito, *Regesto*, I, 4 e I, 8.

¹² Fagiolo e Madonna 1972a; Losito 2000.

¹³ Coffin 2004, pp. 18-19.

¹⁴ Lewis 1981, pp. 80-81; Frommel 2008b, pp. 56-67.

¹⁵ Frommel, in corso di stampa (b).

¹⁶ Losito, *Regesto*, II, 2.

¹⁷ *Ibid.*, V, 1.

¹⁸ La funzione di conserva d'acqua assolta dal Ninfeo è stata individuata da Castelletti, in questo volume.

¹⁹ Figg. XII-XIII. Si noti che i rilievi di Letarouilly e di Carunchio (1993, tav. XI) risultano solo parzialmente corretti.

²⁰ Al proposito, cfr. Campitelli, in questo volume.

²¹ Pastor 1886-1933, vol. 7, pp. 58-70; Borghese 2008, pp. 20-27.

²² Coffin 2004, p. 19.

²³ Su Villa Giulia, cfr. Coffin 1979, pp. 150-179; Frommel 2002, pp. 163 e sgg.; Id. 2008a, pp. 61-76.

²⁴ Al proposito: Borghese 2008.

²⁵ Losito, *Regesto*, II, 4.

²⁶ *Ibid.*, I, 11.

²⁷ Fig. XXIV. Al proposito cfr. la nota 9.

²⁸ Per la politica urbanistica di Pio IV: Fagiolo e Madonna 1972b; Id. 1973.

²⁹ Losito, *Regesto*, II, 2.

³⁰ *Ibid.*, I, 10.

³¹ *Ibid.*, II, 2.

³² *Ibid.*, II, 2.

³³ *Ibid.*, V, 16.

³⁴ *Ibid.*, IV, 15.

³⁵ Il disegno, dimensionato 30 x 40 cm, sembra una copia del primo Seicento di un progetto di Ligorio non ancora elaborato in ogni dettaglio.

³⁶ Frommel 1984, pp. 311 e sgg.

³⁷ Id. 2002, pp. 52, 166; cfr. le schede nn. 53-62 di Keller e Schelbert in Adorni, Frommel, Thoenes e Tuttle 2002, pp. 171-180.

³⁸ Le misure approssimative non corrispondono esattamente a quelle attuali.

³⁹ Per Palazzo Marino, cfr. Houghton Brown 1982.

⁴⁰ Castelletti, *Regesto*, VIII, 13.

⁴¹ Per il programma iconografico, cfr. Fagiolo e Madonna 1972a e Smith 1977; nonché i contributi di Fagiolo, Madonna e Volpi nel presente volume.

⁴² Smith 1977, p. 35.

⁴³ Ligorio, Napoli, vol. 3, c. 222v (p. 438). Cfr. Smith 1977, p. 36. Forse però questa figura non rappresenta Cipariso, come è stato proposto, ma Dafni, celebre autore mitologico di poesia bucolica, di cui il Papa era appassionato.

⁴⁴ Al proposito cfr. Castelletti, in questo volume.

⁴⁵ Per l'iscrizione cfr. Castelletti, *Regesto*, VIII, 16.

⁴⁶ Frommel, in corso di stampa (a).

⁴⁷ Cantatore 2007, pp. 115-117 (con bibliografia) e fig. 29.

⁴⁸ Cfr. l'alzato settecentesco del Riba in Coffin 2004, fig. 25.

⁴⁹ Frommel 2009a, pp. 203, 238.

⁵⁰ Castelletti, *Regesto*, VIII, 4.

⁵¹ Frommel 2009a, pp. 200-213.

⁵² Coffin 1979, pp. 265-267; Frommel 2002, pp. 166-167.

⁵³ Argan e Contardi 1990, pp. 255-266.

⁵⁴ Serlio 1545, pp. 17-20.

⁵⁵ Per il trapiantamento ottico dell'iscrizione cfr. Fagiolo e Madonna 1972a, nonché il capitolo degli stessi nel volume.

⁵⁶ Sulla tipologia della villa romana del Rinascimento, cfr. Coffin 1979; Frommel 2005, pp. 17-29.

⁵⁷ Si noti che nella pianta della Roma antica di Dupérac, risalente al 1577, l'autore presenta una ricostruzione della villa di Rustio sulla collina del Vaticano ispirata al Casino di Pio IV: Ranaldi 2001, pp. 115-116 e fig. 107.