

GIULIO ROMANO E LA PROGETTAZIONE DI VILLA LANTE

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Tra i numerosi lavori su Villa Lante manca fino ad ora un esame del metodo di progettazione, come ricostruibile dalle misure dell'edificio ben conservato. Solo una ricerca dettagliata consente appunto di avvicinarsi ai motivi che potrebbero aver indotto Giulio Romano alle note dissonanze e inconvenienti, soprattutto nella parte esterna. Ci si domanderà inoltre fino a che punto Giulio si differenziasse – già in questi suoi primi passi – dal procedimento di progettazione dei suoi maestri Bramante e Raffaello.¹

Come è noto, ancora intorno al 1518-19 Turini aveva pensato di farsi costruire da Sangallo un palazzo urbano del tipo e della grandezza più o meno di Palazzo Baldassini su Piazza Nicosia, da poco ripianificata, e nelle immediate vicinanze di altri dignitari pontifici.² Se poi abbandonò questo piano e due o tre anni dopo incaricò invece Giulio Romano di realizzare un casino sulle pendici del Gianicolo, è probabile che ciò fosse dovuto anche ad un avvenimento artistico determinante: la costruzione di Villa Madama.³

Anche Leone X, dopo la sua elezione nel marzo del 1513, aveva pensato, in un primo momento, a farsi costruire un palazzo a Piazza Navona, affidando anch'egli l'ampliamento della sua sede cardinalizia ad Antonio da Sangallo il Giovane.⁴ Dal 1516 in poi improvvisamente questa idea venne sostituita dalla progettazione di una nuova villa sulle pendici di Monte Mario, ed è probabile che in ciò venisse ispirato non da ultimo dallo stesso Raffaello. Mentre settantacinque anni prima i Medici avevano dato priorità assoluta alla costruzione del loro palazzo fiorentino e solo più tardi avevano fatto costruire nei dintorni di Firenze le loro ville molto più piccole, qui per la prima volta la villa acquistò priorità assoluta, anche perché essa consentiva di realizzare, in modo ancora più concreto e sontuoso, l'ideale del Rinascimento di condurre una vita sullo stile degli antichi.⁵

¹ Per la realizzazione dei disegni e i necessari controlli sulla costruzione ringrazio Sabine Gress, mentre per la traduzione del testo ringrazio Elisabetta Pastore. Per Villa Turini Lante, vedi da ultimo Lilius, *Villa Lante*, con bibliografia; C.L. Frommel, in *Giulio Romano* (Cat.), 112-117, 292-293; C.L. Frommel, 'Villa Lante e Giulio Romano artista universale', in *Giulio Romano. Atti*, 127-153.

² Frommel, *cit.* n. 1 (1991), 130.

³ C.L. Frommel, in C.L. Frommel et al., *Raffaello architetto*, Roma 1984, 311-356; Frommel, *cit.* n. 1 (1989), 98-103.

⁴ C.L. Frommel, 'Raffaello und Antonio da Sangallo der Jüngere', in *Raffaello a Roma. Atti del Convegno*, Roma 1983, Roma 1986, 273.

⁵ C.L. Frommel, 'La Villa Médicis et la typologie italienne à la Renaissance', in A. Chastel (ed.), *La Villa Médicis*, Rome 1991, 322 ss.; C.L. Frommel, 'Abitare all'antica. Il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bra-

Dopo due anni di progettazione i lavori di Villa Madama iniziarono nell'estate del 1518 e sembra che fin dall'inizio avesse un ruolo dominante, sia nella progettazione che nella realizzazione, il miglior allievo di Raffaello, l'allora diciannovenne Giulio Romano, come riferisce appunto Vasari.

Se si paragonano tuttavia i progetti per Villa Madama con le piante di Villa Lante, a prima vista le analogie sono minime (figg. 1-3). La villa del Datario è di gran lunga più piccola e semplice di quella pontificia con le due grandi logge, il cortile centrale, la sala a cupola, il teatro e le terme, dietae, cenationes e giardini. Di tutto ciò, come si sa, venne costruito solo meno di un quarto che, ad eccezione del piano delle cantine e della loggia sul giardino, fu eseguito attorno al 1520-21 sotto la guida di Giulio Romano.

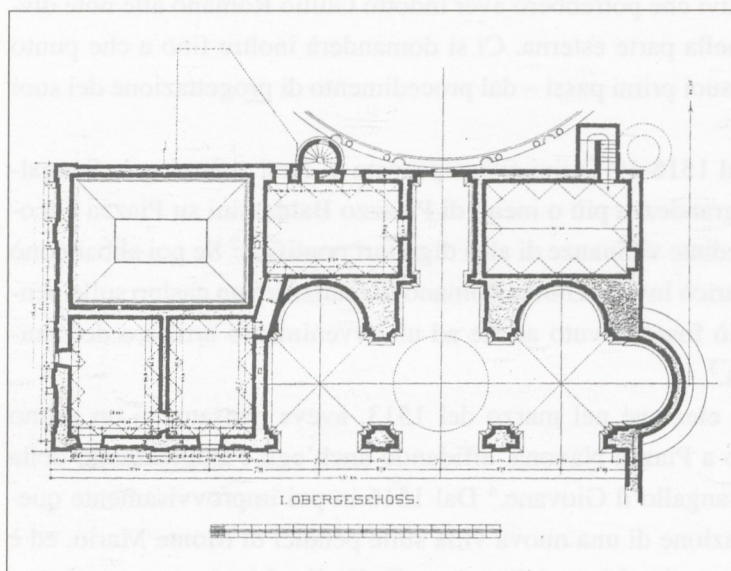


Fig. 1 - Villa Madama, pianta del piano nobile (da T. Hofmann, *Raffaël in seiner Bedeutung als Architekt I*, Leipzig 1900).

Questo frammento realizzato è più facilmente confrontabile al progetto spaziale di Villa Lante: l'andito è ugualmente fiancheggiato sui due lati da camere e sfocia nella grande loggia. Ci sono inoltre ancora due camere, una sala e delle piccole scale che conducono alla cucina e alla dispensa poste nel piano dello zoccolo, e alle camere per gli ospiti e i domestici, situate nei due mezzanini sopra le volte.

Siamo quasi sicuri che un «famigliare» del papa e amico di Raffaello quale Turini era, si trattenesse spesso a Villa Madama, e le molte analogie della distribuzione interna avvalorano l'ipotesi secondo cui a dare l'impulso alla progettazione della sua villa sarebbe stata proprio la bellezza e la funzionalità di questo frammento. Villa Madama aveva cambiato di colpo il parametro dell'architettura all'antica, mentre prima del 1518 erano stati i Palazzi Caprini, Farnese e Baldassini a rappresentare la quintessenza della costruzione all'antica.

Immaginando i colloqui preliminari tra Turini e Giulio, accanto ad una vicinanza di modelli antichi paragonabili a Villa Madama, accanto a funzioni analoghe, nonché ad una simile vista e

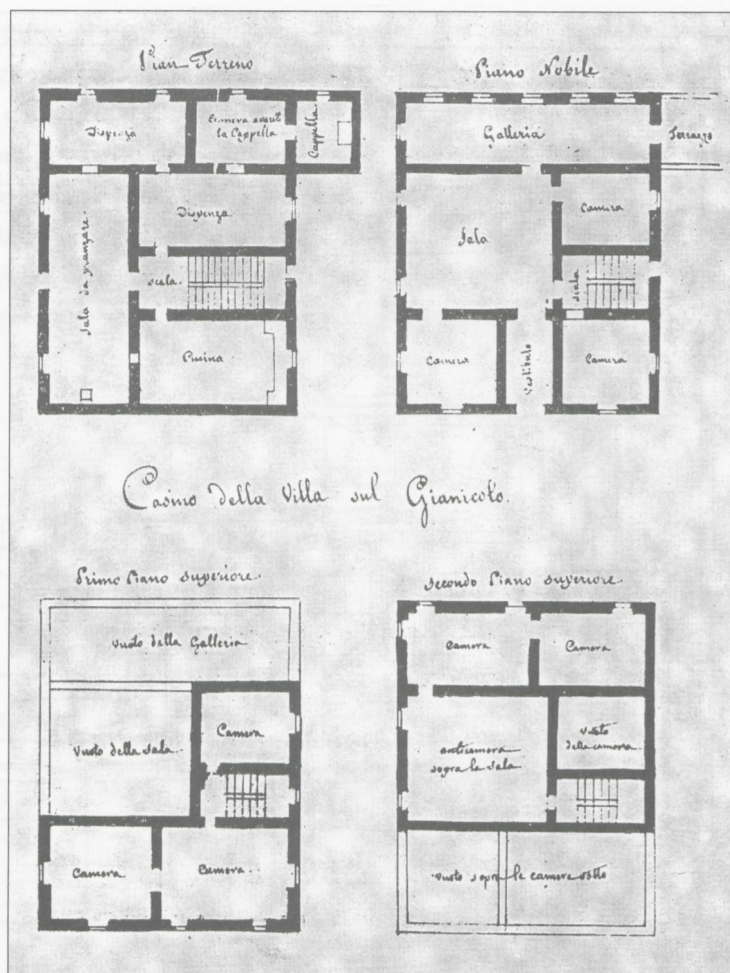


Fig. 2 - Piante di Villa Lante, di G. Valadier (?). Palazzo Borghese, Roma (da Lilius, *Villa Lante*, tav. 6).

ad una simile protezione dalla calura, dovette avere un ruolo importante specialmente la diminuzione delle dimensioni e dei costi. È vero che Turini era insolitamente ricco e, come Datario pontificio, ricopriva un posto particolarmente redditizio,⁶ ma naturalmente non aveva a disposizione i mezzi del papa e non poteva ricorrere all'aiuto della Fabbrica di San Pietro; soprattutto però doveva presentarsi in modo molto più modesto. Progettò così il suo casino più piccolo della maggior parte delle ville o palazzetti dei decenni antecedenti ed esteriorizzò la stessa modestia anche nell'altezza dei piani di rispettivamente poco più di 5 m. e nei materiali semplici, cioè soprattutto mattoni, peperino, stucco di marmo e poco travertino, con il quale furono realizzati i conci di Villa Madama. A Villa Lante il marmo venne utilizzato esclusivamente per le colonne della loggia. Si tratta di una modestia analoga a quella che quindici anni prima aveva indotto Agostino Chigi a non rivestire il suo palazzo suburbano, la futura Farnesina alla Lungara, di travertino, come per esempio la Cancelleria, cosa che ad un banchiere come Chigi non sarebbe stata certo difficile.

⁶ G. Stenius, 'Baldassarre Turini e le sue case romane sulla base dei documenti', *OpIRF* 1 (1981), 71-82; C. Conforti, 'Architettura e culto della memoria. La committenza di Baldassarre Turini datario di Leone X', in *Baldassarre Peruzzi*, 603-628; A. Belluzzi, 'Gli esordi architettonici di Giulio Romano', *ibid.*, 629.

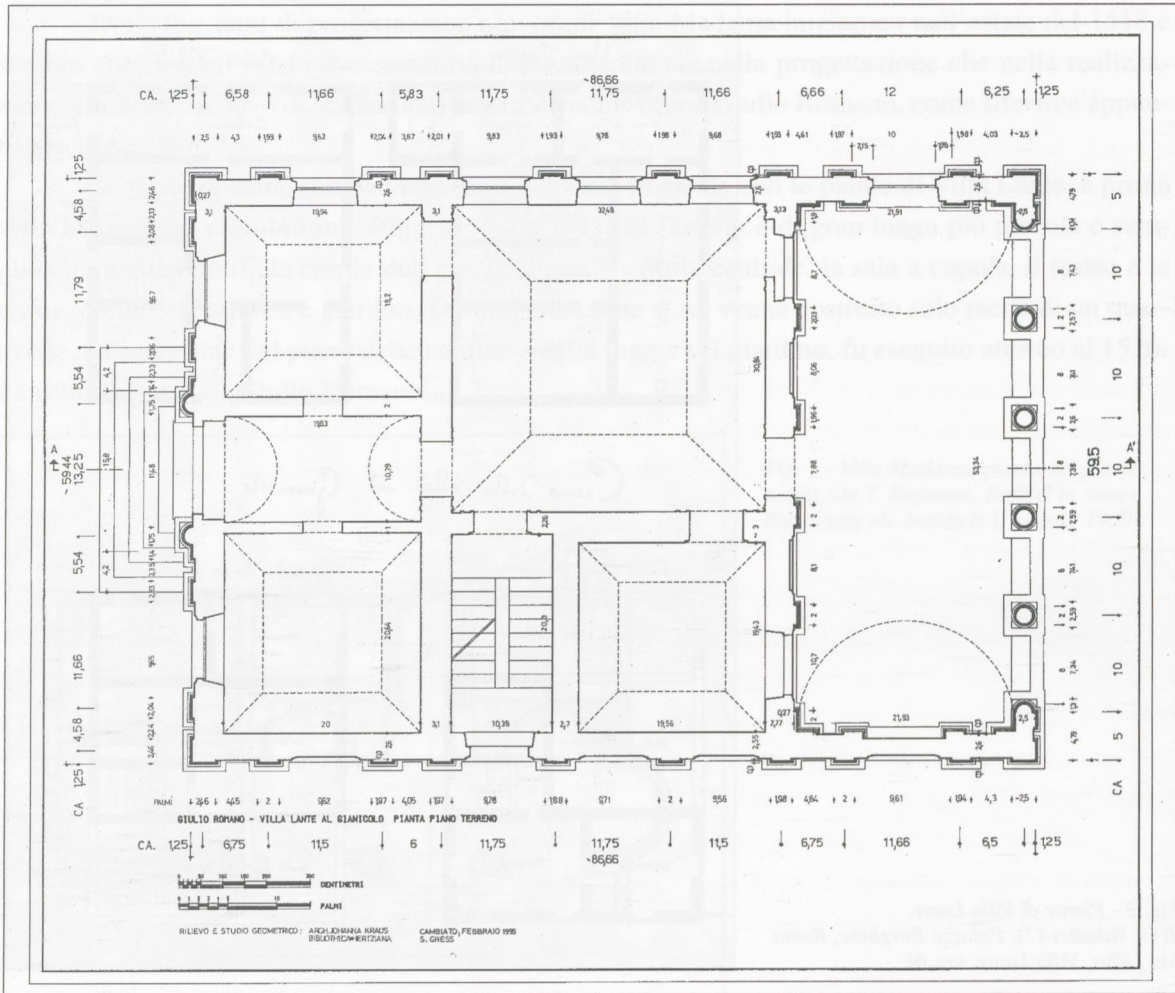


Fig. 3 - Pianta del piano nobile di Villa Lante, con misure in palmi romani (= 0.2234 m.). Disegno di S. Gress (Bibliotheca Hertziana, Roma).

Senz'altro Turini prese parte attiva al processo di progettazione, tanto più che qui non si trattava solo delle funzioni della residenza e della costruzione materiale, ma anche della bellezza delle proporzioni, della ricchezza della decorazione e la concordanza del vocabolario antico, vale a dire soprattutto degli ordini vitruviani. Questo gioco combinato degli aspetti più vari nel processo di progettazione è seguibile e ricostruibile particolarmente bene proprio a Villa Lante.

I punti di partenza di Giulio Romano furono da un lato il terreno relativamente limitato sulle pendici del Gianicolo e dall'altro un programma spaziale modesto, completamente tagliato sulle esigenze legate ai soggiorni estivi del committente. Comprende un piano nobile al pianterreno con andito, sala, loggia, tre camere e scala, un seminterrato con bagno, cucina, tinello e cantina e, sopra le volte, le stanze del mezzanino per gli ospiti e la servitù (fig. 2). La loggia doveva trovarsi ad est già per il fatto che da lì si godeva una vista unica su Roma. La sala e una camera, forse la camera da letto estiva di Turini, erano orientate invece verso nord, vale a dire con vista sul Vaticano, e sul panorama pittoresco del Borgo. Le altre due camere del piano nobile davano verso sudovest e verso sud, ed è probabile che fossero destinate per le stagioni più fredde. Poiché Turini

dovette ricevere i propri ospiti soprattutto al pianterreno, poté accontentarsi di una scala relativamente stretta, destinata in primo luogo ai «famigliari» e ai domestici.

Anche la sala, la loggia e le camere avevano dimensioni molto più piccole rispetto – per esempio – a Villa Madama o alla maggior parte dei palazzi romani. Non solo il programma spaziale, ma anche tutto il processo di progettazione si basarono evidentemente sulle esperienze e sulle misure raccolte da Bramante e Raffaello nella costruzione di piccoli palazzetti, come – per esempio – i palazzi Caprini, Jacopo da Brescia o Branconio dell'Aquila,⁷ mentre la combinazione su un unico piano di stanze più grandi e più piccole con soffitti a volta presupponeva di nuovo Villa Madama.

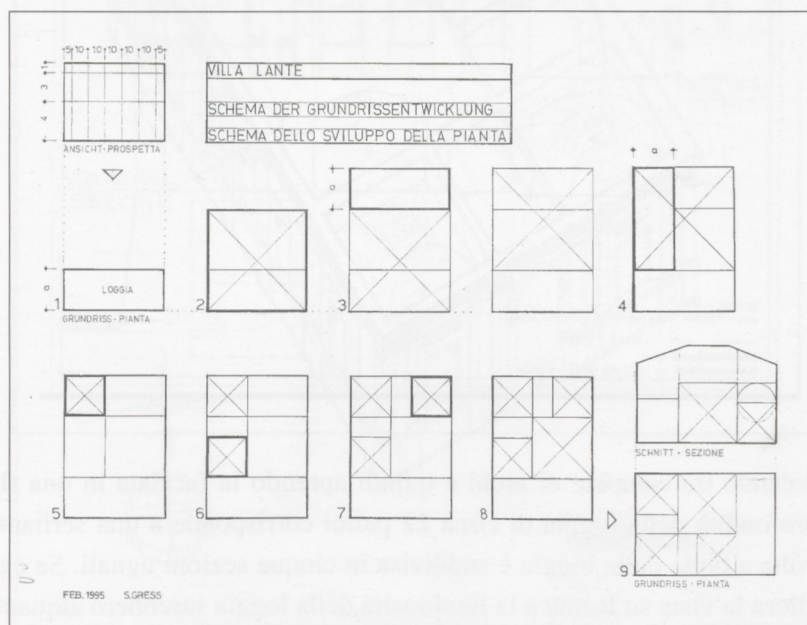


Fig. 4 - Fasi di progettazione di Villa Lante. Disegno di S. Gress (Bibliotheca Hertziana, Roma).

La larghezza dell'edificio di esattamente 60 palmi romani fu condizionata tanto da resti antichi preesistenti quanto dal sistema proporzionale e modulare della villa.⁸ Analogamente a Raffaello nei suoi progetti per ville del 1516 circa, anche Giulio Romano potrebbe essere partito da un quadrato, per fissare prima di tutto il rapporto tra la sala e la loggia (figg. 3-5). Anzi è probabile che al toscano Turini aleggiasse davanti agli occhi addirittura un edificio come la Villa Medici di Fiesole, che aveva già influenzato la progettazione di Villa Madama, ma alla cui forma cubica, alla cui loggia orientale e ai cui rapporti modesti si avvicina di più Villa Lante.

Simili logge panoramiche, reperibili in ville antecedenti, si aprivano per lo più in tre o cinque arcate. Di solito la campata del sistema triassiale corrispondeva al quadrato, mentre quella del sistema pentassiale a rettangoli più stretti. Giulio unì i due tipi suddividendo sì la parete larga 60 palmi in cinque campate ognuna di 20 palmi e due pilastri d'angolo ognuno di 5 palmi, ma anche

⁷ C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance II*, Tübingen 1973, 13-22, 45-52, 80-87.

⁸ Lilius, *Villa Lante I*, 43-45.

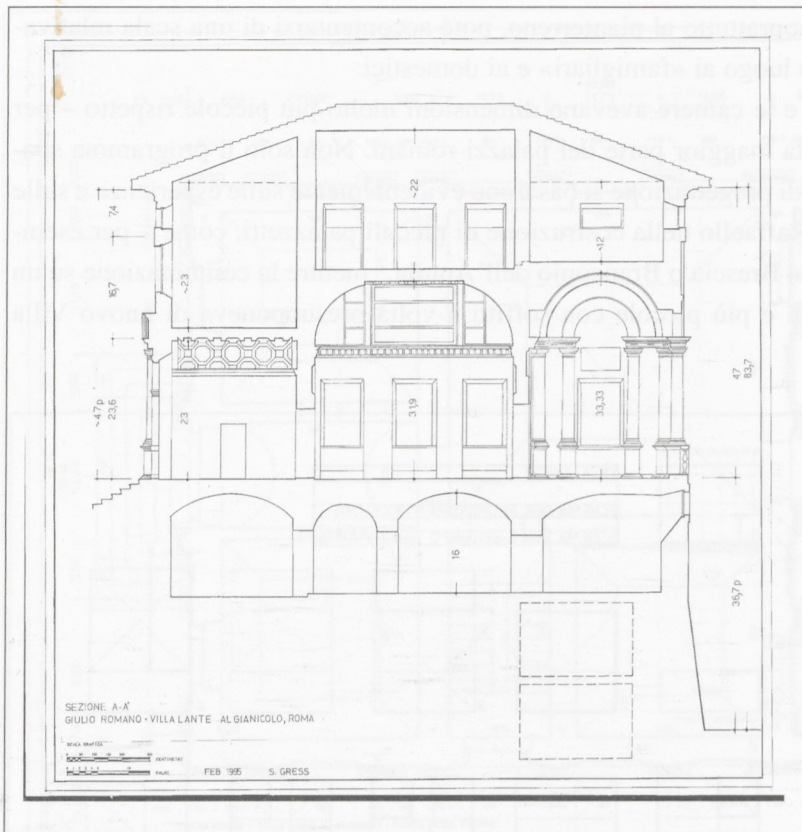


Fig. 5 - Sezione Nord-Sud di Villa Lante, di S. Gress (Bibliotheca Hertziana).

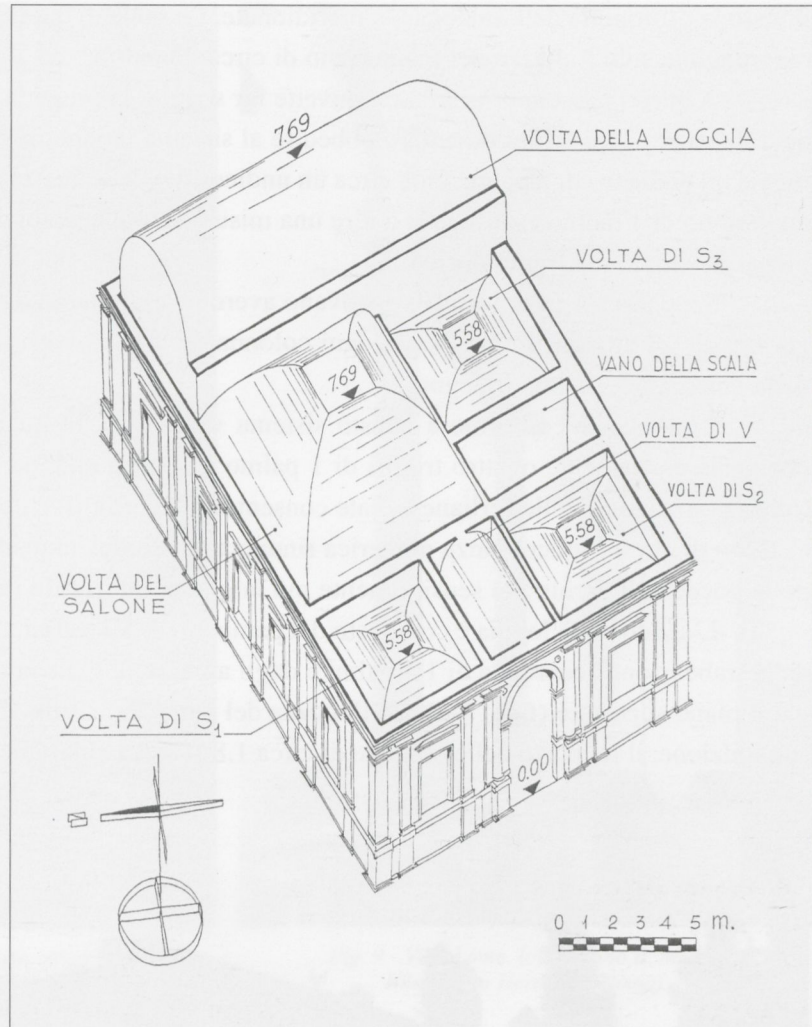
dotando tre campate di archi e quindi aprendo la facciata in una fila di tre serliane. In effetti la profondità della loggia di circa 22 palmi corrisponde a una serliana con paraste d'angolo, ma la volta a botte della loggia è suddivisa in cinque sezioni uguali. Se egli avesse rinunciato agli archi allora la vista su Roma e la luminosità della loggia sarebbero alquanto diminuite.⁹ Questo collegamento di arcate e ordine completo, invenzione dell'impero romano, venne a sostituire l'arcata quattrocentesca che, a partire dal vitruvianesimo albertiano, era stata sempre malvista. Anche le serliane in serie risalivano ad architetture imperiali, come l'Euripo di Villa Adriana, ed erano già state riprese verso il 1508 da Bramante nel «Ninfeo» di Genazzano e verso il 1516 da Raffaello nel suo progetto di villa conservato ad Oxford.¹⁰ Dando però alle arcate una proporzione insolitamente slanciata e comprimendo i loro archi nudi tra le paraste del piano superiore, egli le derubò della loro dignità imperiale, anzi le interpretò prima di tutto come interruzioni della trabeazione.

Evidentemente Giulio procedette fin dall'inizio in modo tridimensionale, orientando l'altezza del pianterreno sulla profondità della loggia, in modo che la sua sezione trasversale stesse con la volta a botte nel rapporto tondo di 2:3 (figg. 5-6). Se la loggia, le sue colonne e la sua parete di fondo richiedevano una profondità di almeno circa 27-28 palmi, rimanevano a disposizione

⁹ Vedi la ricostruzione ipotetica in Frommel, *cit.* n. 1 (1991), fig. 14.

¹⁰ C.L. Frommel, 'Bramantes «Ninfeo» in Genazzano', *RömJbK* 12 (1969), 137-160; J. Shearman, in Frommel et al., *cit.* n. 3, 323-324.

Fig. 6 - Villa Lante, assonometria, di A. Prandi (da Prandi - Steinby, fig. 29).



per la sala e la sua parete di fondo circa 32-33 palmi. In genere la sala grande aveva una forma rettangolare allungata e si trovava nell'ala della facciata. Giulio preferì darle una pianta a forma quadrata e situarla nell'ala settentrionale protetta dai raggi del sole. Con una superficie di circa 1000 palmi quadrati essa corrispondeva ad una campata della loggia sul giardino di Villa Madama ed era pur sempre più grande, per esempio, delle sale dei palazzetti J. da Brescia oppure Regis.¹¹ La sala doveva essere illuminata da almeno tre finestre, e venne situata logicamente al centro del complesso, in modo che la sua finestra centrale determinasse l'asse trasversale. La sua altezza interna di 32 palmi non solo corrisponde ai lati della pianta, ma anche a quella della loggia, dal che si può già rilevare quanto strettamente assieme loggia e sala dovettero essere progettate.

L'asse trasversale determinò poi il passo successivo, cioè l'aggiunta di un'ala d'ingresso a ovest, le cui misure corrispondono a quelle della loggia. La sua suddivisione in stanze quadrate fiancheggianti un andito centrale, fu quasi un obbligo, dopo che sala e loggia avevano già deter-

¹¹ Frommel, *cit.* n. 7, 270-280.

minato la profondità dell'analogo ala meridionale. Le volte di queste piccole stanze a sud e a ovest raggiungono solo l'altezza del pianterreno di circa 23 palmi.

A questi passi approssimativi dovette far seguito la progettazione dettagliata della loggia e delle facciate, i cui ordini dovettero obbedire al sistema modulare. Giulio diede alle colonne della loggia un diametro di 2 palmi, cioè circa un undicesimo dell'altezza del pianterreno, ottenendo così un modulo di 1 palmo esatto, vale a dire una misura semplice e tonda, che facilitava considerevolmente il calcolo del fregio dorico.

Secondo Vitruvio i triglifi dovevano avere una larghezza di 1 modulo e le metope una larghezza di 1.5 moduli. Inoltre sopra ogni colonna doveva trovarsi un triglifo a indicare una trave della costruzione fittizia in legno.

La loggia è conforme a questo sistema vitruviano, in quanto ogni campata di 10 palmi abbraccia esattamente quattro triglifi di 1 palmo e quattro metope di 1.5 palmi, e i 5 palmi delle trabeazioni laterali delle serliane isolate consentono due triglifi e due metope. Giulio diminuì però l'effetto di questa concordanza numerica rinunciando completamente al fregio dorico e sviluppando le gocce dell'architrave sensibilmente più larghe di un triglifo modulare.

L'alzato della loggia è composto dal parapetto di 5.3 palmi, dalle colonne di circa 16 palmi, dalla trabeazione accorciata di 1.8 palmi e dagli archi nudi delle arcate di 4 palmi, che intersecano già il piano superiore (figg. 7-8). Se l'altezza del parapetto risulta determinata prima di tutto dalla sua funzione, il rapporto delle colonne di circa 1.8 si trova chiaramente al di sopra della norma fis-



Fig. 7 - Villa Lante, facciata verso valle (foto Bibliotheca Hertziana, Roma).



Fig. 8 - Villa Lante, facciata verso valle: pilastro d'angolo
(foto Bibliotheca Hertziana, Roma).



Fig. 9 - Villa Lante, loggia (foto B. Malter, Bibliotheca Hertziana, Roma).

sata da Vitruvio e la trabeazione, con i suoi soli 1.8 moduli, chiaramente al di sotto. Con un minimo accorciamento delle colonne e un relativo alzamento della trabeazione Giulio avrebbe potuto sistemare un ordine dorico regolare nella stessa altezza totale. Evidentemente dunque egli cercava rapporti slanciati e verticalizzanti senza un carico eccessivo ad ostacolarli. Un ordine canonico di uguale larghezza di fusto lo avrebbe inoltre costretto a rimpicciolire le finestre delle tre facciate chiuse. Con il loro insolito rapporto di circa 1:2.7 le arcate rappresentano accenti ancora più verticalizzanti, mentre gli intercolumni senza archi, con il loro rapporto di 1:2, rafforzano la coerenza orizzontale.

Quali capricci Giulio si concedesse sulla facciata esterna della loggia, lo rivela soprattutto il pilastro d'angolo (fig. 8). Lì l'arco dell'arcata viene accolto da una semicolonna, che solo grazie alla sua entasi con altezza crescente si emancipa dall'adiacente parete. Benché questa sia larga solo pochi millimetri in più, può essere difficilmente considerata una «colonna quadra», vale a dire un pilastro visibile sia all'interno che all'esterno. Mentre internamente una parasta piena si spinge fino all'angolo, esternamente una parasta ridotta a circa due terzi si allaccia alla semicolonna. Anche la distanza tra questa parasta snella e quella d'angolo è ridotta al minimo necessario per i profili.



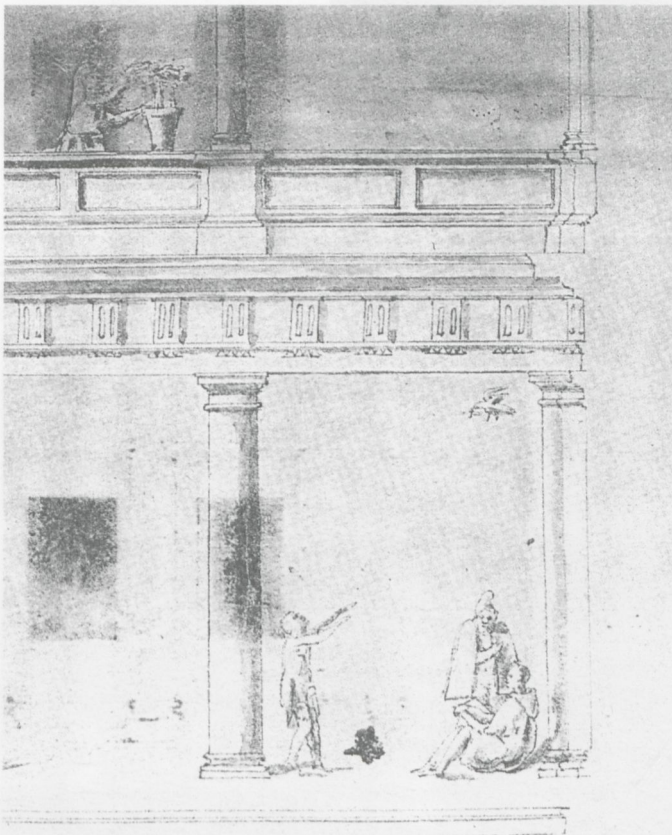
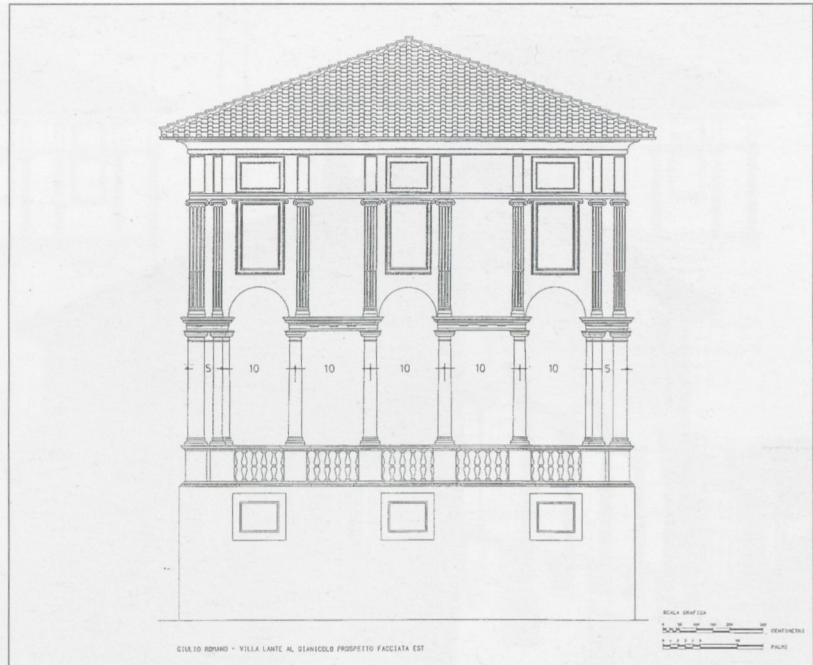
Fig. 10 - Villa Lante, loggia: dettaglio (foto B. Malter, Bibliotheca Hertziana, Roma).

Giulio avrebbe difficilmente accettato queste discordanze, se non avesse avuto a cuore la differenza fondamentale tra colonna e parete. Di questa però ne fece a meno nella zona della trabeazione, che avrebbe richiesto un leggero oggetto sulle paraste d'angolo spostate in avanti di un sottile strato. Giulio rinunciò significativamente anche alla proiezione della semicolonna sulla parete di fondo della loggia e allungò invece le due campate laterali – un'inconseguenza tettonica a mala pena percepita dall'occhio. Tutti questi conflitti non erano ancora presenti nel corrispondente angolo della loggia del cortile di Palazzo Branconio, alla cui progettazione aveva certamente partecipato Giulio stesso circa due anni prima (fig. 12).¹² Qui dunque egli cercò il conflitto, la dissonanza, il contrasto scioccante tra la parasta troppo larga e quella troppo sottile, per offrire all'occhio del pubblico viziato nuovi stimoli.

Ma come procedette Giulio nel proporzionare le due facciate laterali, le cui lunghezze appunto non aveva stabilito secondo un sistema modulare? (figg. 13-16). Evidentemente qui egli

¹² Frommel, *cit.* n. 1 (1989), 103.

Fig. 11 - Villa Lante, alzato della facciata orientale. Restituzione grafica G. Valtieri, rilievo J. Kraus (Bibliotheca Hertziana, Roma).



J. Ambrogio nuovo disegno segnato. g.
 ilo cfa'faccio. p. fianco e fangi per el sergo ordine
 anno rimurante o farcelo finire come uno p. fianco

Fig. 12 - Alzato del cortile di Palazzo Branconio dell'Aquila: dettaglio. Disegnatore italiano del 1570 circa (Biblioteca Nazionale, Firenze).



Fig. 13 - Villa Lante, veduta da Nord-Est (foto B. Malter; Bibliotheca Hertziana, Roma).



Fig. 14 - Villa Lante, facciata settentrionale: dettaglio (Bibliotheca Hertziana, Roma).

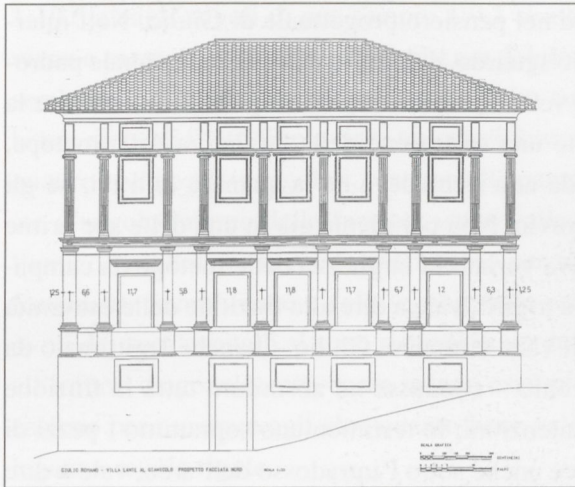


Fig. 15 - Villa Lante, alzato della facciata settentrionale.
Restituzione grafica G. Valtieri, rilievo J. Kraus
(Bibliotheca Hertziana, Roma).

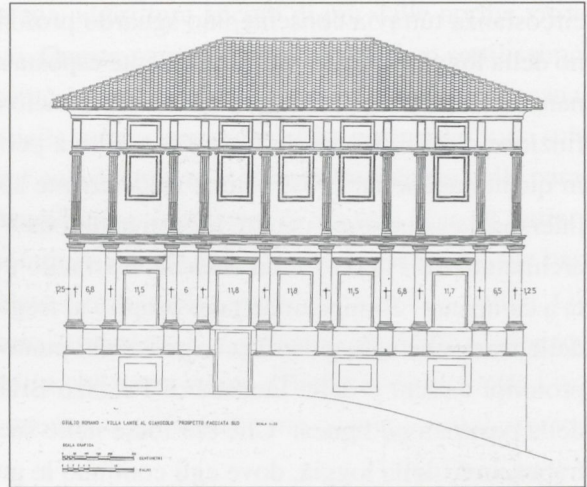


Fig. 16 - Villa Lante, alzato della facciata meridionale.
Restituzione grafica G. Valtieri, rilievo J. Kraus
(Bibliotheca Hertziana, Roma).

parti dalla sala, che illuminò mediante una triade completamente simmetrica di tre finestre di grandi dimensioni. Dalla sua profondità di 32 palmi e due mezzi spessori di muro si ottenevano campate ognuna di 11 palmi e $2/3$ – 11 palmi e $3/4$. Già questa misura poco tonda dimostra che qui egli dovette considerare frazioni del palmo e modificare il sistema modulare. Anche le larghezze dei fusti delle paraste risultano così leggermente ridotte rispetto alla loggia (fig. 3). Solo le finestre, con la loro considerevole ampiezza di 6 palmi e di 7 palmi (le relative cornici incluse), corrispondono a misure completamente tonde.

Della lunghezza complessiva delle pareti laterali di 86 palmi e $2/3$, una volta sottratta la triade centrale, rimanevano quindi circa 51 palmi e $1/2$, che Giulio suddivise in modo disuguale tra le due campate d'angolo, per non dover spostare l'asse trasversale della loggia calcolata accuratamente. Egli aumentò così la distanza tra la finestra della loggia e l'adiacente parasta ad ovest. Poiché la parasta d'angolo orientale, grazie al suo fusto più largo, si avvicinava ancora di più alla parasta adiacente, ne nasceva qui un ritmo dissonante, che balza all'occhio specialmente in contrasto con la corrispondente campata a ovest. Questa dissonanza tuttavia sarebbe stata attenuabile, se si fosse spostato di 0.10 m. ancora più verso est la parasta corrispondente al muro divisorio tra sala e loggia. Sembra però che la simmetria perfetta delle tre finestre centrali avesse avuto priorità assoluta.

Una simile compensazione di incongruenza tra interno ed esterno per mezzo di piccoli spostamenti aveva una lunga tradizione che risaliva alla Cancelleria e più oltre all'architettura romana. Qui però Giulio fu di nuovo provocante, in quanto non mitigò le discordanze, ma le sottolineò, e si liberò inoltre da tutte le costrizioni legate al modulo, non prestando attenzione alle misure normative del fregio dorico nella distribuzione delle gocce, anzi perfino sopprimendole tra le paraste doppie, la cui distanza avrebbe richiesto un ulteriore triglifo.

Tanto più sorprendente rimane il fatto che Giulio – nonostante tutti i problemi – si attenesse al motivo delle gocce, che in un primo momento a malapena balza all'occhio. Proprio questa

circostanza tuttavia consente uno sguardo profondo nel pensiero progettuale di Giulio. Nell'interno della loggia, la parte più direttamente esposta allo sguardo, egli mostrò la sua eccezionale padronanza delle regole vitruviane, anche se rinunciò al vero e proprio fregio a triglifi. Teoricamente la finzione della costruzione lignea consentiva perfino una variazione della larghezza delle metope, in quanto anche una costruzione staticamente solida non richiedeva né la quantità di travi, né gli interspazi esattamente uguali, raccomandati da Vitruvio. Non per niente già in una delle sue prime architetture, il Palazzo J. da Brescia, Raffaello aveva variato la larghezza delle metope da campata a campata.¹³ Rinunciando però proprio al fregio a triglifi, vale a dire alla finzione delle estremità delle travi, che sola giustifica le gocce dal punto di vista tettonico, Giulio – benché legittimato da prototipi antichi e dalla facciata di Palazzo Branconio – condusse ad absurdum tutta la finzione della costruzione lignea. Che ciò fosse nelle sue intenzioni, lo testimoniano soprattutto i pezzi di trabeazione della loggia, dove egli continuò le gocce anche sotto l'intradosso dell'arco, vale a dire in un posto dove non potrebbe apparire nessuna trave trasversale (figg. 9-10). Forse ugualmente per motivi soprattutto estetici esse mancano sui pilastri d'angolo della facciata a valle (fig. 8). Praticamente egli svalorizzò la goccia a un puro ornamento, dando così l'avvio a quel decorativismo e a quella frammentazione del dorico, che già poco più tardi avrebbero portato avanti Michelangelo nei tabernacoli del suo Ricetto e Peruzzi nelle edicole dei Palazzi Fusconi e Massimo.¹⁴

Nell'altezza del piano superiore Giulio seguì il consiglio di Vitruvio per le costruzioni di teatri e fori, di cui si erano già appropriati Bramante nel Cortile del Belvedere e Peruzzi nella Farnesina, e rimpicciolì questo piano di circa un quarto rispetto al pianterreno.¹⁵ Sia nella Farnesina che in Villa Lante questa regola ha una certa logica già per il fatto che il piano superiore non è provvisto di volte.

Un piano superiore talmente basso consentiva tuttavia un secondo piano solo con livelli diversi (figg. 5-6). Giulio chiuse così l'edificio con un mezzanino, che dalla base del tetto fino al di sotto del suo colmo sale da circa 7.4 palmi fino a circa 22 palmi, consentendo così la creazione di stanze anche sopra le volte della loggia e della sala. Il mezzanino terminava con delle mensole sporgenti, su cui poggia il tetto (figg. 17-19). Il suo effetto visivo è quello di un riflesso simmetrico del piedistallo del pianterreno. La costruzione raggiunge così un'altezza di circa 47 palmi oppure, includendo le cantine, di circa 65 palmi. Incluso lo zoccolo la facciata verso valle corrisponde addirittura al lato longitudinale di 86 palmi e $\frac{2}{3}$, sì che essa ha più o meno lo stesso formato della pianta.

In senso vitruviano risulta ridotta a 1.5 palmi, quindi esattamente di un quarto, anche la larghezza del fusto dello ionico rispetto a quella del dorico. Già in considerazione delle arcate della facciata verso valle tale ionico non ha una zona a piedistallo. Con il rapporto della sua parasta di

¹³ Frommel, in Frommel et al., *cit.* n. 3, 157-163.

¹⁴ C.L. Frommel, 'Palazzo Massimo alle Colonne', in *Baldassarre Peruzzi*, 254, fig. 9; C.L. Frommel, 'S. Eligio degli Orefici und die Kuppel der Cappella Medici', in *Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1964 II*, Berlin 1967, 53-54.

¹⁵ C.L. Frommel, 'I progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere', in B. Andreae et al. (a cura di), *Il Cortile del Belvedere. Atti del Convegno, Roma 1992* (in corso di stampa).

1:10.6 e sugli angoli di pur sempre 1:9.1 si allontana addirittura ancora di più dalle norme vitruviane e raggiunge quasi la stessa altezza del dorico. Queste paraste, con il loro rilievo sottilissimo, sembrano solo leggermente stuccate. Giulio aumentò la loro sensibilità alla luce mediante scanalature piene di filetti fino a circa tre ottavi. Invece delle sette o otto scanalature normative sono solo quattro nelle paraste regolari, cinque nelle paraste d'angolo esterne e addirittura solo tre nelle paraste d'angolo interne della facciata verso valle. Anche qui evidentemente gli fece piacere variare l'antico vocabolario in modo capriccioso per sottolineare il contrasto tra luce e ombra. Le sue basi fortemente semplificate e solo leggermente profilate fanno intuire ancora il prototipo antico. Gli ovoli dei suoi capitelli si sono ristretti in un delicato ornamento e le volute sugli angoli si piegano all'infuori diagonalmente, come in tanti esempi dell'architettura antica. Ovunque Giulio colse l'occasione per mostrare agli altri quanto bene egli conoscesse gli antichi, ma quanto poco si sentisse legato a regole rigide.

Lo splendore degli stucchi pompeiani è evocato anche dalle finestre affini, la cui forma a pannelli si spiega non per ultimo con il fatto che per la maggior parte sono chiuse e quindi sono interpretabili anche come una specie di campi ciechi (fig. 7). Con i loro ovoli e cuscinetti i capitelli ionici si distinguono in maniera sofisticata dalle analoghe cornici delle finestre. La delicatezza e la piattezza di questo piano ionico non potrebbe contrastare in modo più stridente con la forza plastica delle sottostanti forme doriche. Ancora una volta Giulio sfruttò l'occasione per creare contrasti esagerati.

Qui il contrasto però risulta così forzato da mettere in pericolo l'unità della costruzione esterna – né più né meno di simili esagerazioni presenti nell'opera figurativa di Giulio. Mentre nei dettagli del pianterreno egli si orientò su modelli antichi e cercò l'effetto particolare, per esempio della trabeazione dorica in piccole e definibili deviazioni dalla regola, nella zona decorativa del piano superiore si prese la massima libertà.

Le finestre del mezzanino, che illuminano le stanze sopra la loggia e la sala, sono divise dalle finestre ioniche solo da un sottile architrave – anche questo un effetto che deve confondere l'osservatore fino a quando non ha conosciuto l'interno e ha notato che è aperta rispettivamente solo una delle due finestre. Qui però sembra che il capriccio sia dovuto anche a vincoli pratici: se Giulio avesse dotato l'ordine ionico di una trabeazione conforme ai canoni, allora avrebbe dovuto rimpicciolire le finestre, poiché non poteva modificare il loro davanzale interno di circa 5 palmi o spostare il mezzanino verso l'alto.

Con i rapporti slanciati di entrambi gli ordini, la riduzione delle loro trabeazioni, la loro continuazione fin sotto il tetto mediante i pannelli astratti dell'attico e le finestre sospese, Giulio raggiunse un orientamento estremamente verticalizzante. Anche questo contrasto tra l'aspetto pesante ed esteso delle tre facciate chiuse e la sua articolazione lineare è una caratteristica degli anni romani di Giulio. Sulla facciata verso valle, a forma di torre e visibile solo da lontano, il verticalismo raggiunge invece un predominio assoluto.

La facciata privilegiata è senz'altro quella d'ingresso e non per niente appariva nella lunetta occidentale della volta della sala (figg. 17-21). Essa richiese una ritmizzazione più analoga a quella verso valle. Con solo tre campate Giulio fu in grado di dilatare le paraste a più di 2 palmi e di porre sui lati di tutte e tre le finestre paraste doppie, anche qui però senza un fisso legame con

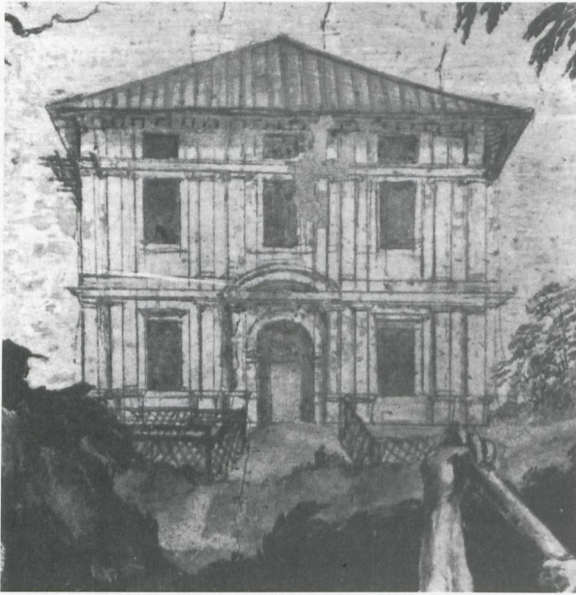


Fig. 17 - Facciata di Villa Lante: dettaglio dal «Ritrovamento dei Libri di Numa Pompilio» di Giulio Romano (Bibliotheca Hertziana, Roma).

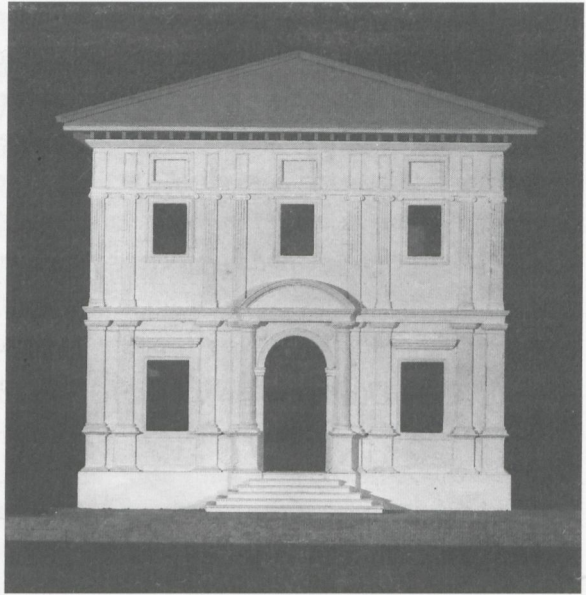


Fig. 18 - Plastico dello stato originale di Villa Lante: facciata occidentale, di Felice Ragazzo (Institutum Romanum Finlandiae, Roma).



Fig. 19 - Villa Lante, facciata occidentale (foto Bibliotheca Hertziana).



Fig. 20 - Villa Lante, facciata occidentale: dettaglio (foto Bibliotheca Hertziana).

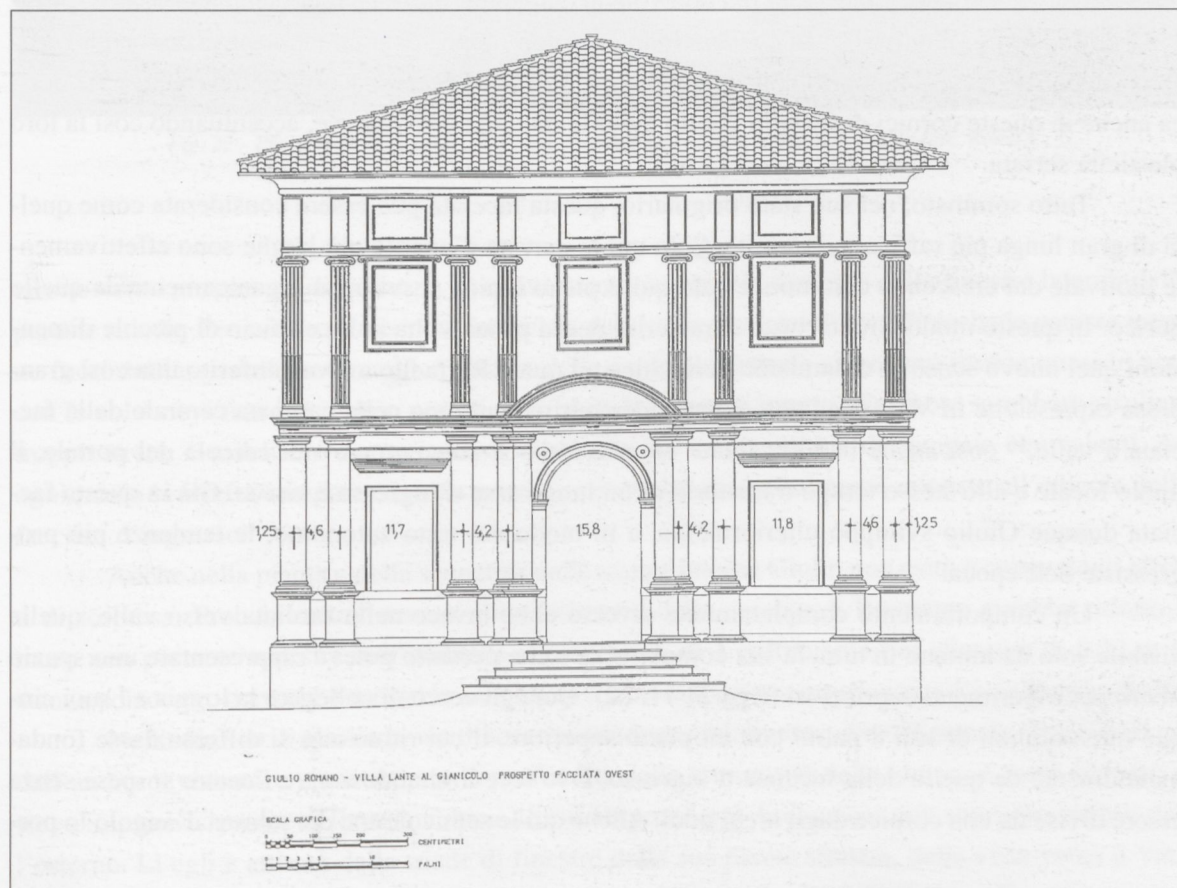


Fig. 21 - Villa Lante, alzato della facciata occidentale. Restituzione grafica G. Valtieri, rilievo J. Kraus (Bibliotheca Hertziana, Roma).

il modulo. Per evitare la monotonia di tre campate uguali egli suggerì un crescendo orizzontale che fece culminare nella campata centrale allo stesso tempo più larga e più densamente articolata. Le campate laterali sono ovviamente subordinate a questa edicola del portale. Alle paraste d'angolo corrispondono verso il centro semiparaste e gli intercolumni leggermente estesi hanno l'effetto di una pausa prima dell'apice. Su queste semiparaste si pongono le semicolonne ridotte a 1 palmo e $\frac{3}{4}$, il cui rapporto slanciato è ulteriormente sottolineato dalla forte entasi. Verso il centro i singoli elementi diventano quindi sempre più esili. Analogamente a quanto avviene nell'edera del Pantheon, in Palazzo J. da Brescia o nel progetto raffaellesco di Oxford, il timpano segmentiforme dell'edicola rappresenta una grappa verso il piano superiore, dove l'allargamento della campata centrale balza all'occhio tanto più chiaramente. Del resto il piano superiore partecipa appena a questa dinamica e ha molto più l'effetto di blando elemento d'accompagnamento.

Per conferire ulteriore forza al crescendo orizzontale del pianterreno e alla plasticità della sua articolazione, Giulio collegò i collarini dei capitelli mediante un collarino e diede alla cornice della finestra la larghezza di tutto l'intercolumnio (fig. 20). La cornice-architrave della finestra, seguendo il modello del Tempio di Bramante, è ridotta a una stretta gola, che retrocede dietro la superficie della parete e con il suo originario stucco chiaro balza ancora meno all'occhio. Il fregio della finestra si limita a un alto pezzo di parete – così come se la cornice si fosse già resa autonoma e mossa verso l'alto. Ciò è tanto più notevole in quanto la finestra è relativamente tozza e sprovvista di un proprio piedistallo. In questo modo essa non rappresenta un elemento veramente verticalizzante, ma ripete il rapporto dell'intercolumnio senza piedistallo. Come nella trabeazione dorica anche in queste cornici di finestra Giulio evitò le modanature concave, accentuando così la loro plasticità serrata.

Tutto sommato, nel suo stato originario, questa facciata può essere considerata come quella di gran lunga più raffinata e riuscita. Solo qui le paraste d'angolo più larghe sono effettivamente motivate dal crescendo continuo, e solo qui il piano ionico si sviluppa organicamente da quello dorico. In questo modo Giulio riuscì a trasferire per la prima volta in un edificio di piccole dimensioni quel nuovo senso di dinamismo gerarchico, al quale Raffaello aveva conferito una così grandiosa espressione in Villa Madama. Come quest'ultima culmina nella campata centrale della facciata a valle,¹⁶ così anche in Villa Lante tutte le forze si concentrano sull'edicola del portale, il punto focale e allo stesso tempo transitorio di un lungo asse d'ingresso e visivo. Già in questa facciata dunque Giulio sviluppò ulteriormente, e in modo del tutto autonomo, le tendenze più progressiste dell'epoca.

Un comportamento completamente diverso ebbe invece nella facciata verso valle, quella visibile solo da lontano in tutta la sua completezza e che pertanto poteva rappresentare uno spazio libero per esperimenti capricciosi (figg. 7, 11, 22). Qui egli cercò di collegare la loggia e i suoi cinque intercolumni di soli 8 palmi con un piano superiore, il cui ritmo non si differenziasse fondamentalmente da quello della facciata d'ingresso. E lo fece limitandosi a tre finestre sospese senza essere divise da una cornice dagli archi nudi. Anche qui le semicolonne dei pilastri d'angolo lo por-

¹⁶ Frommel, in Frommel et al., *cit.* n. 3, 35-36.

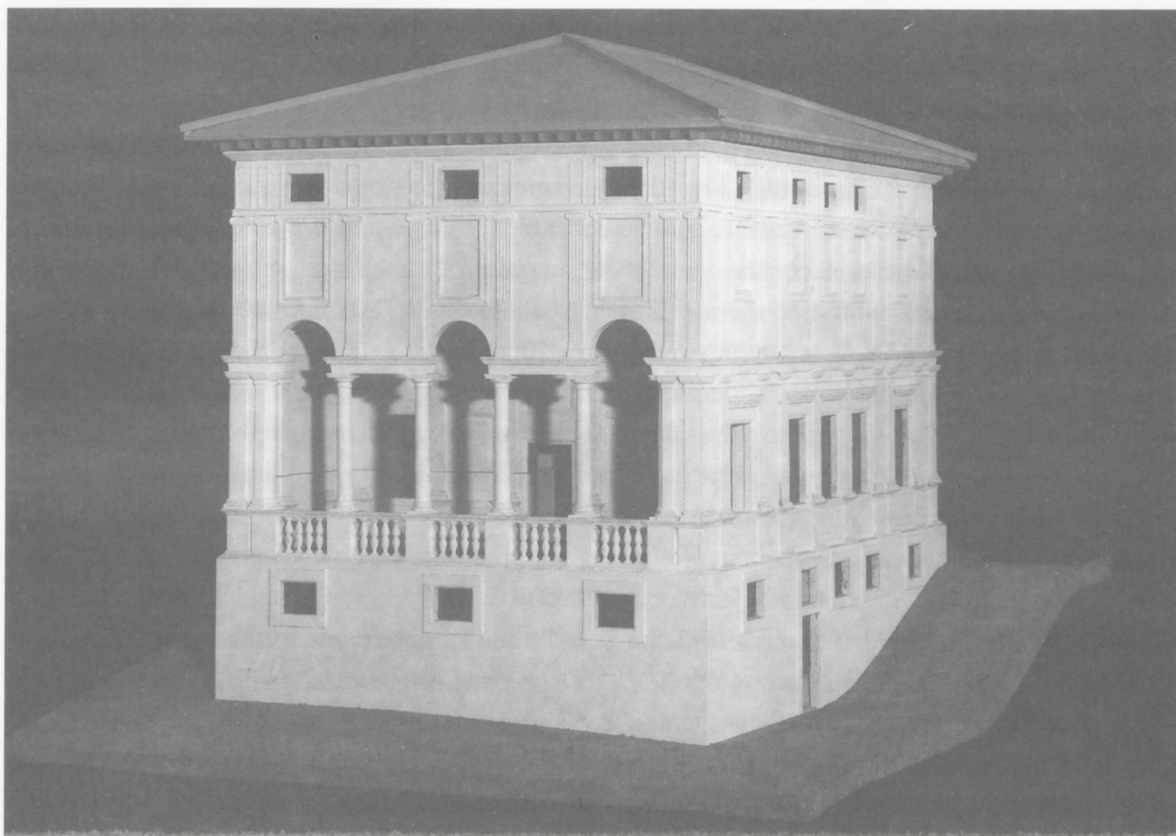


Fig. 22 - Plastico di Villa Lante, di Felice Ragazzo (*Institutum Romanum Finlandiae, Roma*).

tarono verso provocanti dissonanze, in quanto aumentavano le distanze delle finestre laterali dalle paraste ridotte. Per salvare almeno la simmetria delle campate laterali spostò anche le paraste interne fuori dall'asse delle colonne. Le paraste della campata centrale si trovano invece quasi in asse con le colonne – non per ultimo perché altrimenti le campate intermedie vuote sarebbero risultate troppo strette e avrebbero compromesso ulteriormente l'impressione di campate equivalenti. Ad ogni modo la stretta campata centrale produce un effetto diametralmente opposto all'edicola della facciata d'ingresso.

Anche nella pianta e nella sequenza delle stanze interne Giulio non esitò a creare degli effetti di sorpresa. Probabilmente nessun altro architetto della cerchia di Bramante avrebbe ridotto il muro non portante a destra dell'andito a uno spessore di 1 palmo solo per allargare di 0.22 m la stanza adiacente, o avrebbe messo la sala in un simile rapporto eccentrico con l'asse longitudinale.

Nell'affresco di Giulio la via d'accesso conduce assialmente verso il portale (fig. 17). E già dall'andito il visitatore viene attirato in profondità dalla luminosità della loggia. A metà via però si trova improvvisamente nella sala cubica, le cui sorprendenti dimensioni non sono prevedibili dall'esterno. Lì egli è attirato dalla triade di finestre della sua parete sinistra, dalla vista verso il Vaticano, dalle superfici marmorizzate e dal ricco programma di affreschi della volta e interrompe quindi il suo originario impulso a continuare il cammino.

Solo dopo aver soddisfatto la propria curiosità potrà raggiungere la loggia, che in ogni senso rappresenta il culmine del percorso interno. Solo qui l'osservatore si troverà in uno spazio completamente tettonizzato, senza avere il minimo turbamento – forse senza nemmeno sospettare quanto labile proprio questa zona appaia dall'esterno. Probabilmente Giulio aveva marmorizzato le paraste con una superficie analoga a quella delle sontuose colonne appositamente squadrate per questo luogo. E forse verso il 1520-21, quando concepì la villa, non aveva ancora previsto stucchi monocromi per la volta. La decorazione della loggia quindi sarebbe stata più simile a quella dell'adiacente sala. Anche nell'attico c'erano "marmi bianchi e misti" finti, vale a dire materiali preziosi e cromatici, come Giulio potrebbe averli previsti per tutto l'esterno.¹⁷

Solo qui si comprende anche perché Giulio avesse aperto la loggia in serliane e non si fosse accontentato della soluzione molto più semplice ed esternamente meno complicata, di una trabeazione continua. Le arcate slanciate aumentano non solo la luminosità e la vista, ma si inseriscono anche molto abilmente nella volta a botte e si ripetono come elemento cieco nelle pareti laterali. Giulio evitò le lunette tradizionali, come Raffaello le aveva usate ancora nella simile Loggetta Vaticana intorno al 1516, e diede loro la forma più tettonica di una cassetta. Non c'è quindi alcun conflitto con il sistema rettangolare di decorazione della botte e l'arco come forma si mantiene pulito come nella volta del coro bramantesco di S. Pietro.

Sulle pareti strette la serliana viene accompagnata da archi concentrici – è praticamente quel grazioso motivo che Bramante aveva impiegato in S. Maria delle Grazie e a Genazzano, e al quale si sarebbe ispirato anche Sangallo intorno al 1520 nei suoi progetti relativi alle facciate di S. Pietro.¹⁸ Il vano di quest'arcata cieca, originariamente decorato con stucchi e una fontana, ha un effetto ancora più slanciato e insolito delle arcate della loggia con le loro balaustrate inserite.

Benché un processo creativo difficilmente segua un corso completamente razionale, è possibile tuttavia ripercorrere le tappe più importanti della progettazione. Dopo che il committente e l'architetto si furono accordati sul luogo dove costruire, sull'orientamento, sul programma degli spazi, sul tipo e sulla decorazione, Giulio – come tanti architetti prima di lui – si mosse dalla figura più elementare per una pianta, vale a dire dal quadrato (fig. 4). Se egli diede alla sala e alle camere la forma di un cubo e compose la sezione della loggia fondendo un quadrato e un semicerchio, ciò dimostra che il quadrato rimase importante anche per la successiva progettazione, anzi che rappresentò una specie di leitmotiv. Con l'arcata centrale della loggia venne fissato anche l'asse longitudinale e con la finestra centrale della sala quello trasversale. Da queste operazioni e dal fatto che l'ala meridionale aveva la stessa larghezza della loggia nasceva quasi obbligatoriamente il passo successivo, cioè l'inserimento di un'ala d'ingresso analoga e la suddivisione di ambedue in tre stanze cubiche, andito e scala. Nel rimpicciolimento di un quarto del piano superiore rispetto al pianterreno Giulio seguì il consiglio di Vitruvio prevedendo per il mezzanino forse solo l'altezza minima al di sopra delle volte di sala e loggia. Solo dopo aver fissato l'altezza dei piani, gli assi e

¹⁷ J.F. O'Gorman, 'The Villa Lante in Rome. Some Drawings and Some Observations', *BurlMag* 93 (1971), 132-138.

¹⁸ Frommel, in Frommel et al., *cit.* n. 3, figg. a pp. 40, 257, 284.

le aperture per le finestre Giulio poté dedicarsi ai dettagli degli ordini, delle finestre e delle porte.

Anche negli ordini Giulio seguì Vitruvio e i prototipi antichi, partendo da un modulo semplice e facendo seguire lo ionico più slanciato al dorico più tozzo. In tutto ciò egli partì evidentemente dalla loggia con le sue cinque campate ognuna di 10 palmi e le sue colonne ognuna di 2 palmi di larghezza, tanto più che solo qui poteva continuare all'interno l'articolazione esterna.

Che egli progettasse la facciata d'ingresso e le due facciate laterali solo successivamente, si è tentati di evincerlo già dalle misure poco tonde dei fusti delle paraste e da quelle degli assi. Qui Giulio mostrò una flessibilità e una sensibilità come nessun altro architetto di quegli anni. Le larghezze dei fusti oscillano così tra 1.88 palmi (0.42 m.) e 2.33 palmi (0.52 m.), senza che ciò balzi subito all'occhio. Anzi le semicolonne dell'edicola del portale – con i loro 1.75 palmi – sono ancora più slanciate e le paraste d'angolo – con i loro 2.5 palmi – ancora più larghe. In questo modo però cambiano anche i rapporti del dorico da 1:6.6 fino a 1:9.5. A prescindere dalle serliane relativamente regolari della loggia e dalla triade centrale del fronte longitudinale, le misure oscillano quasi da campata a campata, originando quella vibrante inquietudine propria del temperamento di Giulio. Le stesse sette arcate cieche della loggia hanno tre diverse misure d'asse.

Per questi sottili spostamenti Giulio trasse senz'altro profitto dalle esperienze fatte nella bottega del suo maestro, e specialmente nel corso della progettazione di Raffaello per la propria casa, risalente più o meno ad un anno addietro.¹⁹ Sebbene anche Raffaello avesse adattato ognuna delle quattro facciate alle speciali condizioni topografiche e funzionali e avesse variato la larghezza degli assi, si era però attenuto alla stessa larghezza di fusto. Il modello più eminente per la variabilità della larghezza dei fusti rimangono senz'altro la chiocciola del Belvedere, con la diminuzione continua di quasi ogni colonna, e l'abside di S. Pietro, dove Bramante aveva preventivato le paraste doppie 2 palmi meno larghe delle rimanenti paraste.²⁰

Tuttavia mentre anche lì Bramante si attenne a misure tonde, con Giulio il numero sembra perdere il suo significato. Che i ritmi regolari e paratattici per Giulio non fossero importanti, lo dimostrano le paraste d'angolo della facciata a valle, che disturbano sensibilmente il ritmo alternato delle serliane. E mentre Bramante nelle stesse enormi dimensioni dei tre cortili, che si susseguono nel complesso del Cortile del Belvedere, modificò appena la misura dell'asse e anche nella larghezza dei fusti si attenne per lo più a misure tonde, Giulio non esitò a variare la larghezza tanto dell'asse quanto dei fusti. Tali impercettibili spostamenti dovettero trasformare proprio questa fase del processo di progettazione in un lungo e complicato calcolo. Anche nei rapporti di tutta la costruzione i numeri e la geometria persero il loro ruolo oggettivante: in nessuna delle tre facciate principali la larghezza sta all'altezza in un chiaro rapporto numerico o geometrico – al contrario per esempio della Farnesina, il cui corpo ha un effetto poi anche di gran lunga più deciso e definitivo.

Se Giulio avesse dato importanza a chiari rapporti numerici o geometrici, la pianta avreb-

¹⁹ Frommel, *cit.* n. 7, I, 109-111; M. Tafuri, in Frommel et al., *cit.* n. 3, 235-240.

²⁰ Frommel, *cit.* n. 15; Frommel, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, *cit.* n. 5, 608, cat. 293.

be potuto raggiungere un rapporto di 2:3 o di 1:radice di 2. Tuttavia proprio l'allungamento del corpo a 90 palmi o lo scorciamento a 84.6 palmi sono difficilmente conciliabili con il processo di progettazione; e lo stesso vale per i rapporti delle facciate.

Con ciò sembra che Giulio non solo intraprendesse nuove vie utilizzando in modo poco ortodosso il vocabolario antico, ma nel processo di progettazione si liberasse anche di quei principi e tradizioni ancora vincolanti per Bramante, Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane.²¹ I principi di architettura che Wittkower riuscì a dimostrare nelle teorie di Vitruvio, di Alberti e ancora di Palladio,²² con Giulio iniziarono a perdere la loro validità, e con loro i rapporti di piccoli numeri interi, che avevano garantito l'armonia non solo acustica, ma anche visiva. Il piccolo numero intero venne degradato a puro ausilio meccanico, a semplice punto di partenza della progettazione. E questa poteva soprassedere a tutte le regole, fino a che non venissero intaccate *firmitas, utilitas e venustas*. Solo la loggia del giardino presenta misure tonde, ma proprio lì i pilastri d'angolo consentono di capire che anche lo stesso modulo non ha alcunché di vincolante. La massima istanza è rappresentata alla fin fine dalla sensibilità estetica del soggetto artistico. Non per niente questi furono gli anni in cui si misero in discussione anche la vecchia religione e la vecchia concezione del mondo, l'epoca in cui la ragione, l'egocentrismo e il soggettivismo acquistarono sempre più spazio. E tutto ciò è tanto più notevole in quanto difficilmente il ventiduenne Giulio partì da riflessioni filosofico-intellettuali.²³ Egli seguì piuttosto impulsi artistici e utilizzò libertà forse già discusse nella bottega di Raffaello, che presupponevano un'esperienza estetica sempre più raffinata. Questa rinuncia all'ancoraggio della costruzione alle leggi cosmiche, ancora così importante per Bramante, ricorda la perdita dell'aspetto metafisico che si nota nei dipinti religiosi di Giulio.

Quanto queste osservazioni siano valide anche per le successive costruzioni di Giulio e per il Palazzo Adimari-Salviati di poco antecedente, dovrà rimanere oggetto di ulteriori ricerche. Ad ogni modo anche un autore così direttamente obbligato verso Giulio, quale Serlio era, nel suo quarto libro del 1537 sugli ordini, avrebbe prestato sorprendentemente poca attenzione alla proporzione basata sulle misure tonde e sui piccoli numeri interi – certamente perché anch'egli inclinava verso un metodo di progettazione analogamente empirico.²⁴

²¹ Per la progettazione di Palazzo Farnese, v. C.L. Frommel, 'Palazzo Farnese a Roma. L'architetto e il suo committente', *Annali di Architettura* 1996 (in corso di stampa).

²² R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, 101-154.

²³ Sulla cultura di Giulio, v. M. Tafuri, 'Giulio Romano. Linguaggio, mentalità, committente', in *Giulio Romano* (Cat.), 15-63.

²⁴ S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1997 (in corso di stampa).