

## Vignola architetto del potere. Gli esordi e le ville nell'Italia centrale<sup>1</sup>

Christoph Luitpold Frommel

### *Gli inizi*

Con la morte di Antonio da Sangallo il Giovane nel settembre 1546, i Farnese persero un architetto che, come nessun altro, era riuscito a trasformare in “pietra” le ambizioni dinastiche di Paolo III e del suo casato. La lunga serie degli edifici di Sangallo per i Farnese va dalle prime opere, come la rocca di Capodimonte e la chiesetta di Sant'Egidio a Cellere, dai palazzi di famiglia a Roma e Gradoli e dalla frammentaria rocca di Caprarola, fino alla costruzione di Castro, la capitale del ducato, fondata dal papa per il figlio Pier Luigi. Per la politica di questo casato concentrata sull'Alto Lazio, palazzi e castelli furono più importanti di ville o edifici sacri e lo stesso esterno dei palazzi non si contraddistinse tanto per l'eleganza umanistica quanto piuttosto per l'autoritaria espressione di potenza, acquistando con il dominante bugnato un carattere pressoché di fortezza.

Paolo III cominciò a dubitare della superiorità artistica di Sangallo solo durante il suo pontificato, quando poté conoscere da vicino Michelangelo e, nella primavera del 1546, si pronunciò per quest'ultimo, quando era in discussione il cornicione di Palazzo Farnese. Dopo la morte di Sangallo nominò poi Michelangelo suo successore come primo architetto papale. Da allora Michelangelo concentrò sempre di più la sua attività verso l'architettura e in poco tempo trasformò le scene romane: la “setta sangallesca” perse il suo potere monopolistico e il pragmatismo di Sangallo, nonché il suo vitruvianesimo occasionalmente ortodosso, lasciarono gradualmente il passo a un linguaggio più ricco e innovativo. Obbligato solo verso i papi, Michelangelo, dopo la morte di Paolo III, mantenne unicamente la direzione dei lavori a San Pietro. I Farnese dovettero cercarsi un nuovo architetto e già negli anni cinquanta lo trovarono in Vignola.

Vignola era entrato verso il 1520, circa tredicenne, nella bottega di un mediocre pittore bolognese. Le due tavole con scenografie datate 1520 e attribuite a Cotignola, ma più probabilmente attribuibili a Sebastiano Serlio e direttamente influenzate dall'incisione del 1500 di Bramante, danno un'idea di ciò che poté imparare all'epoca (cat. 14). Le finestre delle case sono già visormontate da volute doppie, uno dei motivi poi preferiti da Vignola architetto. Il giovane poi aveva tutte le premesse per poter approfittare del soggiorno di Peruzzi a Bologna tra il luglio 1521 e il luglio 1522<sup>2</sup> e scoprire, non diversamente dal molto più anziano Serlio, il proprio talento per la prospettiva e l'architettura. Probabilmente ancora prima del Sacco, nel maggio 1527, Peruzzi fece venire il giovane Vignola a Roma per farsi aiutare in decorazioni pittoriche di vaste dimensioni<sup>3</sup>. A ogni modo i primi progetti, gli edifici e i trattati di Vignola testimoniano che Peruzzi fu il suo vero maestro.

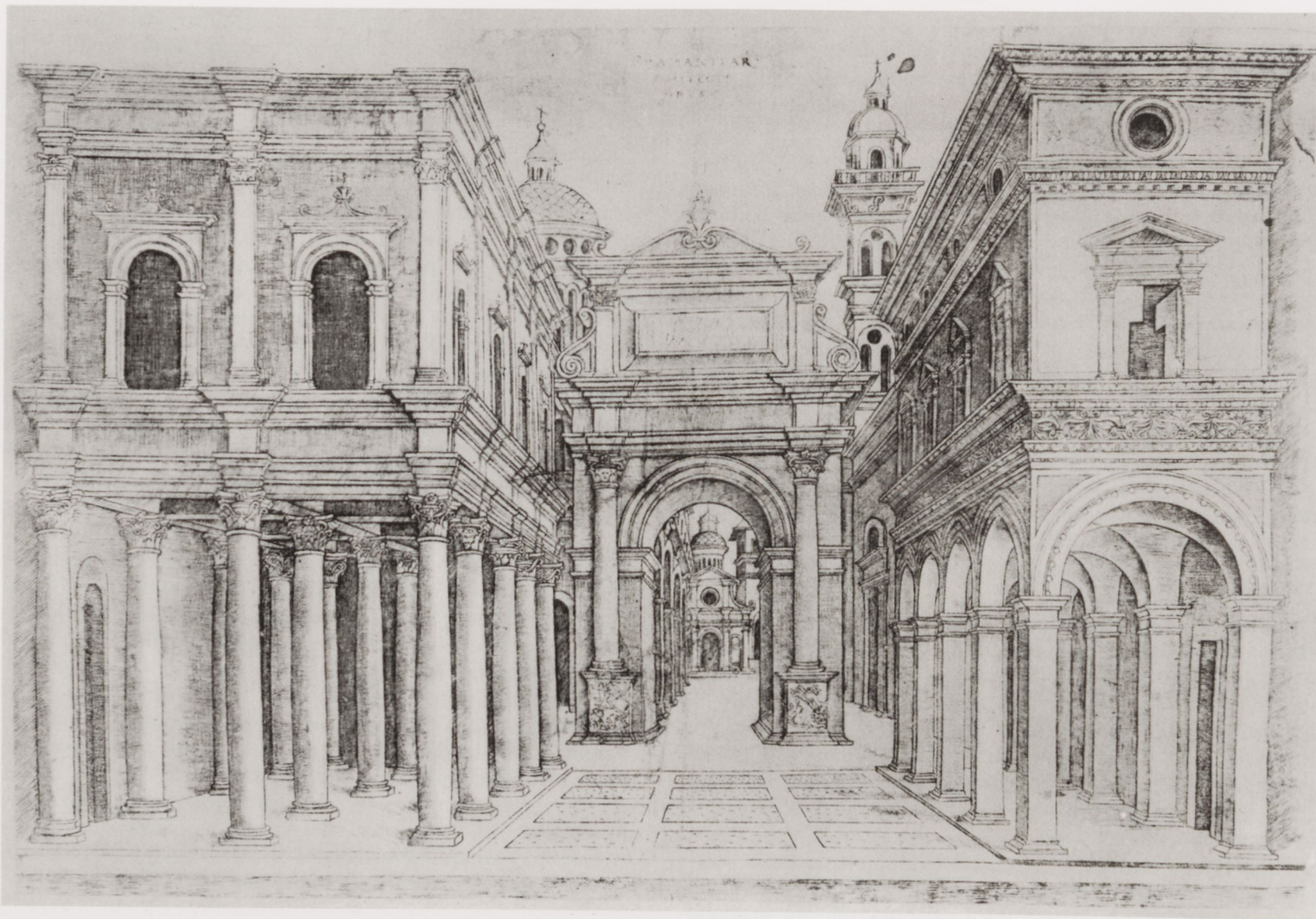
La prima opera finora attribuita con qualche probabilità a Vignola, e cioè il disegno del *Mosè salvato dalle acque*, eseguito per Francesco Guicciardini nel 1534, lo presenta già abbastanza indipendente dal vocabolario peruzzesco<sup>4</sup> (cat. 7a-b). Con i risalti, le scale, le scarpe e le arcate del palazzo o le aiuole del giardino, Vignola suggerisce una profondità spaziale che va oltre tutte le altre tarsie di fra Damiano. Qui dunque si accontentò di semplici motivi, ma li rappresentò con la massima chiarezza e varietà e, sia nella scarpa e nel bugnato d'angolo che nelle porzioni tozze, nell'alto fregio e nell'ornamento, si preannuncia già l'architetto di Palazzo Bocchi.

Tra la fine dell'anno 1538 e la primavera del 1539, circa tre anni dopo la morte di Peruzzi, Vignola viene pagato per la pittura degli sgabelli per la stanza da letto di Paolo III, che fece sotto la direzione di Jacopo Melegghino e per la pittura delle bandiere dei “tromboni” papali, che eseguì assieme a un Pietro da Siena<sup>5</sup>. Forse si trattava dello stesso Pietro da Siena che era stato fratello, nonché stretto collaboratore di Peruzzi<sup>6</sup>. Jacopo Melegghino, a cui Peruzzi aveva lasciato una parte dei suoi disegni e che secondo Vasari aveva tentato di avvelenare per diventarne successore come architetto papale, aveva progettato, probabilmente assieme allo stesso Peruzzi, la Torre Capitolina di Paolo III; e ancora secondo Vasari, sembra che Vignola fu suo assistente come disegnatore in diversi progetti architettonici per il papa Farnese<sup>7</sup>. È probabile che lo stile asciutto, lineare, sintetico e vitruviano, attestato dai pochi edifici attribuibili a Melegghino (accanto alla torre, anche la loggia di Paolo III sul Campidoglio e la villa di questo papa sul Quirinale), avesse notevolmente contribuito alla formazione del giovane Vignola<sup>8</sup>. E Melegghino, intimo familiare del papa già prima della sua elezione, potrebbe averlo introdotto anche nella cerchia del cardinale Alessandro Farnese, alla quale già all'inizio degli anni quaranta dovette la sua ascesa a grande architetto.

### *Il progetto per Villa Cervini*

Comunque, sia le influenze di Peruzzi e di Melegghino, sia lo stretto collegamento con la cerchia di Alessandro Farnese, sono ovvi nei progetti per la villa fortificata che Vignola disegnò verso il 1540 per Marcello Cervini, grande conoscitore di architettura e intimo membro della cerchia del giovane cardinale Alessandro Farnese (cat. 40-48). Da quest'ultimo già alla fine del 1538 i Cervini avevano acquistato un eremitaggio camaldolese a Vivo d'Orcia. E poco dopo la sua nomina a cardinale, Cervini deve aver commissionato ad Antonio da Sangallo il Giovane il progetto di una grande villa. Purtroppo non sappiamo se la stessa richiesta fu avanzata verso il giovane Vignola o se questo proponesse la sua idea per iniziativa propria.

Donato Bramante, scenografia  
(da A.M. Hind, *Early Italian  
Engravings*, 1948,  
pp. 105-106, n. 2b).



Diversamente da Sangallo, Vignola non seguì la tipologia di una villa vera e propria. L'esterno senza ordini e logge, è molto più fortificato e sobrio dell'interno, che ricorda Villa Madama. Ovviamente le esperienze negli anni successivi al Sacco di Roma consigliavano la massima cautela perfino in terra patria. La sequenza di un primo cortile rettangolare e di uno tondo, il cui porticato è formato da arcate con un ordine di semicolonne, ricorda anche il progetto degli Uffizi 456 A di Peruzzi per un palazzo del conte di Pittigliano nelle terme di Agrippa<sup>9</sup>.

Il lungo corpo della villa si presenta come un austero castello a quattro torri, alto circa 13 metri, largo circa 56,60 e lungo circa 82,40 incluse le torri e cioè in proporzioni assai basse e allungate. Le feritoie dei cannoni, caratteristiche di una vera rocca, si limitano però al piano superiore. L'alto piano nobile domina sul piano terreno a scarpa e prosegue in un piano superiore basso, ricordando direttamente l'alzato di Palazzo Pollini di Peruzzi a Siena<sup>10</sup>. Le finestre sono ornate da semplici edicole: finestre sostenute da volute nel piano nobile, finestre ioniche nel piano superiore<sup>11</sup> e finestre bugnate nelle torri d'angolo, cioè motivi adeguati all'asciutto stile fortificatorio del corpo e usati poi da Vignola a Palazzo Bocchi in un contesto molto più eclettico.

Una comoda rampa doveva consentire di raggiungere il disadorno portale anche a cavallo. Solo entrando nel primo cortile con i suoi ordini classicheggianti, ci si sarebbe convinti di stare non in un castello, ma in un palazzo fortificato. Dal livello basso, salendo una scalinata centrale equestre o una delle due scale laterali più ripide, si giunge a un ballatoio alto circa 1,50 metri corrente su tre lati del cortile. Il portale dorico a colonne e con fregio a triglifi continua al piano superiore in un arco trionfale ionico decorato con lo stemma del cardinale e sormontato da un balcone: arco e balcone sporgono turriformi sopra il basso piano superiore, illuminato dalle stesse finestre ioniche dell'esterno. Le quattro ali di questo cortile sono congiunte sia dalla continuazione semplificata della trabeazione dorica del portale che da quella ugualmente semplificata della cornice d'imposta della loggia ionica. Solo le edicole negli angoli smussati e le fontane più larghe poste al centro delle pareti laterali sono di nuovo distinte da un dorico completo. Tutto il sistema è quindi determinato dagli ordini, entrambi con una proporzione di circa 1:8 e forniti di un dettaglio normativo, ma molto più semplice e peruziano che nei successivi progetti di Vignola. Le edicole ricordano direttamente la villa dell'ultimo Peruzzi a Belcaro<sup>12</sup>; l'ordine ionico e le finestre ioniche quelli di Palazzo Massimo.

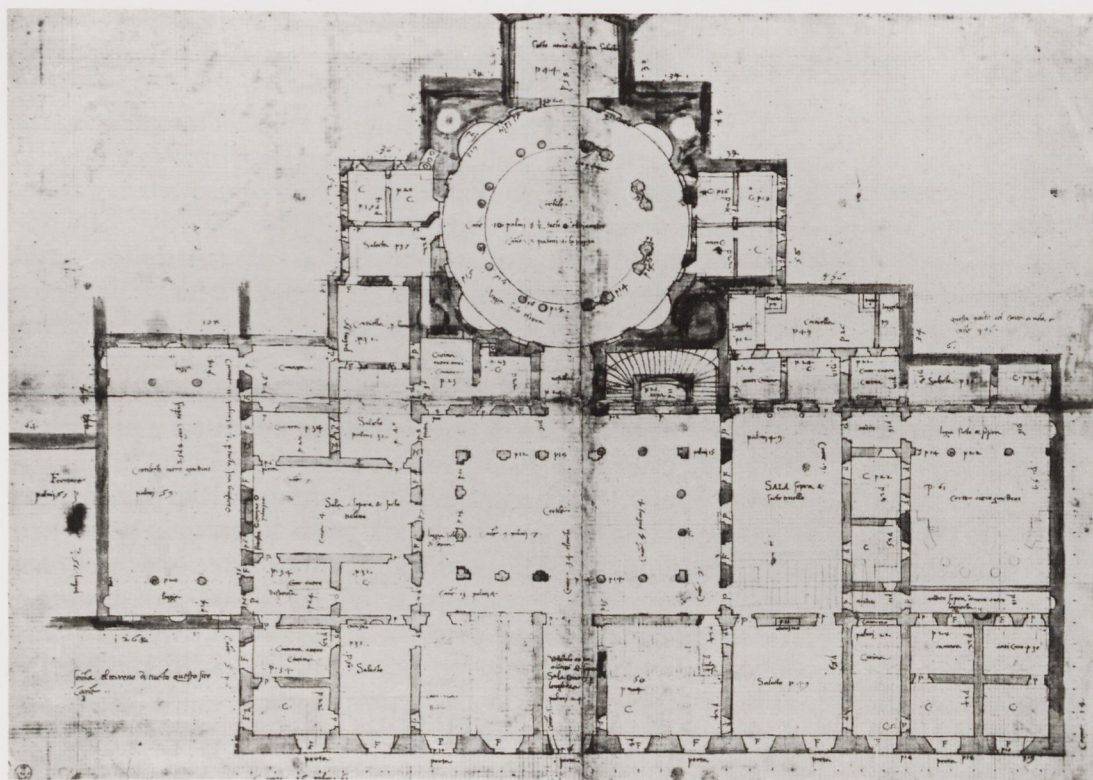
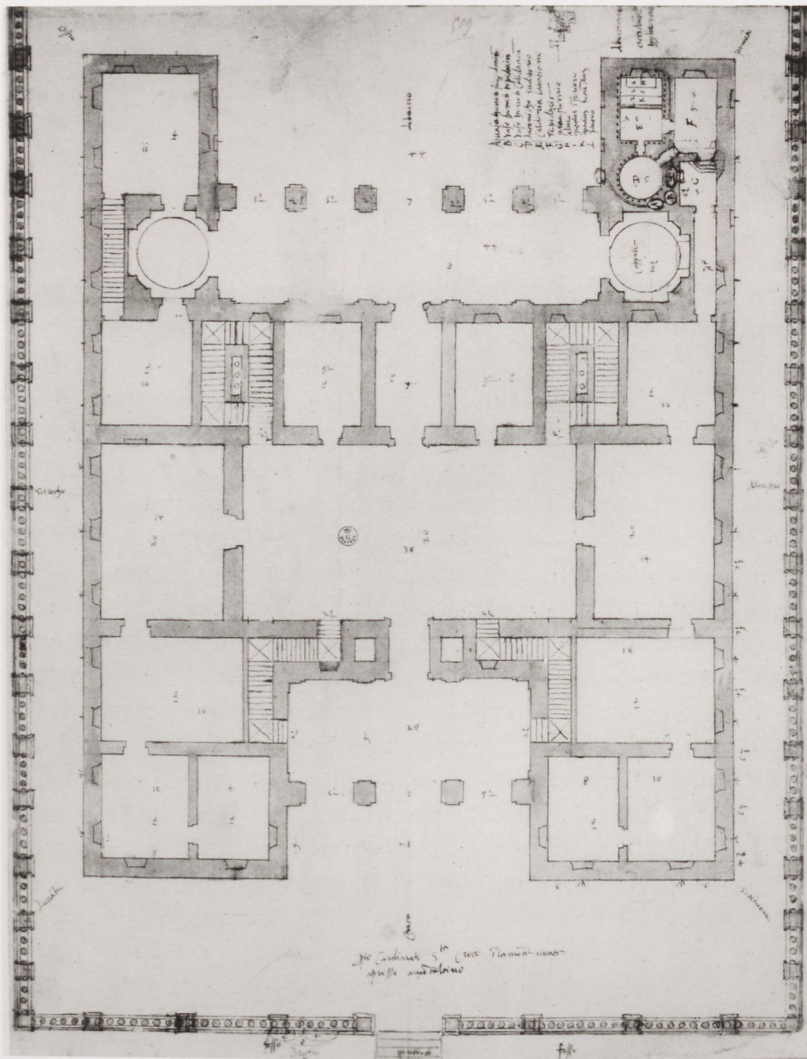
Uno stretto andito avrebbe condotto il visitatore nel cortile circolare. E al più tardi qui l'esperto si sarebbe dovuto ricordare di Villa Madama, la villa più grandiosa del Rinascimento romano, che i due papi medicei avevano cominciato nel 1518 sul pen-

dio di Monte Mario<sup>13</sup>. Anche lì Raffaello e Sangallo volevano continuare assialmente il cortile delle scale in un secondo cortile circolare e questo in un giardino architettonico che sarebbe stato visibile già dal primo cortile. Con un diametro di 18,93 metri il cortile tondo raggiunge poco più della metà di quello di Villa Madama, ma doveva essere circondato da un portico su arcate in due piani. Come nel Pantheon e come poi a Caprarola, la sua altezza complessiva avrebbe corrisposto più o meno alla sua larghezza. Con le sue sedici arcate semplici, il ritmo sarebbe stato più serrato e verticalizzante che a Villa Madama. I suoi ordini probabilmente dovevano corrispondere a quelli del primo cortile. Sulla piattaforma superiore, protetta verso l'esterno da una spalletta, sarebbe stato possibile spostare i cannoni.

L'ala sinistra, probabilmente quella con la vista più bella e le condizioni climatiche ottimali, rimane riservata alle stanze di rappresentanza e all'appartamento del cardinale: il salone (8,67 × 14,45 metri), certamente illuminato da entrambe le file di finestre, è considerevolmente più piccolo di quello di Sangallo che sostituisce il cortile e viene fiancheggiato da salotti. Da lì, l'appartamento del cardinale sarebbe proseguito verso il giardino in stanze sempre più piccole fino alla presunta camera nella torre d'angolo – in maniera simile come nell'ala destra di Sangallo. Nell'ala posteriore sono identificabili, ai due lati dell'andito, una specie di ninfeo con fontana e una cappella con l'altare. Anche l'andito dell'ala destra avrebbe condotto nei giardini, mentre i due appartamenti, più piccoli, erano forse destinati agli ospiti o per altre stagioni. Quattro comode scale triangolari, come quelle in analoghi spazi residui del Pantheon e di Villa Madama, conducono alle cantine e al piano superiore.

Le stanze anteriori del primo cortile, con la loro altezza di soli 2,89 metri, potrebbero essere state destinate alla servitù, mentre quelle orientate sul cortile tondo, con un'altezza di 4,34 metri sarebbero state abbastanza adatte ad accogliere anche ospiti importanti. Per la cucina, i tinelli, le cantine, le dispense e le scuderie c'era spazio sufficiente nel piano-cantina accuratamente progettato e ben illuminato. Le sale a due navate delle cantine potrebbero essere state di nuovo ispirate a Peruzzi e più esattamente alle cantine di Palazzo Ricci a Montepulciano<sup>14</sup>.

Mentre il muro massiccio davanti al primo cortile non sembra articolato da ordini, quello che dà verso il giardino principale rappresenta una variazione della facciata posteriore del primo cortile: il suo piano superiore arriva all'altezza dell'esterno e delle campate laterali del primo cortile. L'ordine ionico quindi continua direttamente quello dorico ed è considerevolmente più basso che non quello del primo cortile, mentre la finestra superiore è più grande e parzialmente chiusa. Questo cambio di sistema in diverse facciate dello stesso piano è in pieno contra-



Antonio da Sangallo il Giovane,  
progetto per Villa Cervini.  
Firenze, Uffizi, Gabinetto  
Disegni e Stampe, 828 A.

Baldassarre Peruzzi, progetto per un  
palazzo del conte di Pittigliano nelle  
terme di Agrippa. Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni e Stampe, 456 A.

Siena, Palazzo Pollini, facciata.

Belcaro (Siena), villa, mostra  
di fontana.

sto con il principio di corrispondenza, che lo stesso Vignola dovette poi difendere nel suo parere su San Petronio, ma anticipa le incongruenze tra l'esterno e il cortile di Villa Giulia<sup>15</sup>.

La sistematicità e la precisione di questi disegni sono rintracciabili in precedenza solo nella Fabbrica di San Pietro e specialmente a partire dal 1539 nella preparazione dell'ultimo modello ligneo di Sangallo, alla quale potrebbe aver partecipato addirittura Vignola<sup>16</sup>. Nella calligrafia delle scritte e delle misure essi si distinguono fundamentalmente da quelli più maturi di Vignola, come quello per il ponte sul Samoggia del 1547 (cat. 37). La calligrafia e le scritte ricordano invece i disegni di Meleghini per il coro di Santa Maria della Pace e per il duomo di Montefiascone (vedi pp. 155-156)<sup>17</sup>, mentre la bellezza grafica fa pensare ai progetti di Peruzzi per il palazzo del conte di Pittigliano o per Palazzo Ricci a Montepulciano. Anche i disegni di Serlio, altro discepolo bolognese di Peruzzi, ricordano quelli per Villa Cervini (cfr. fig. a p. 48)<sup>18</sup>. I progetti per Villa Cervini rappresentano quindi la prima grande *performance* architettonica di Vignola, che riversa in essa tutto quello che aveva imparato dai suoi maestri negli anni precedenti. Non a caso, nel marzo del 1541, Paolo III lo nomina architetto di San Petronio; se non per raccomandazione, sicuramente con il consenso "dell'onnipotente" cardinale Alessandro Farnese.

### *Palazzo Bocchi e gli anni quaranta*

Come il suo maestro Peruzzi, già da allora Vignola deve essere stato un talento universale e non solo nel campo della pittura e prospettiva o dell'architettura sacra, profana e militare, ma anche dell'"ingegneristica", dell'arte e teoria dell'antico o in diverse tecniche come quella della fusione di bronzo. Come maestro di prospettiva aiutò Perin del Vaga durante il carnevale del 1541 a dipingere la scenografia per la *Clizia* di Machiavelli, probabilmente per il grande salone del Palazzo della Cancelleria, residenza del cardinale Alessandro Farnese<sup>19</sup>. E come esperto di sculture in bronzo collaborò negli anni 1541-1542 e 1545 con Primaticcio nei calchi delle più famose statue antiche del Vaticano. Questa collaborazione gli permise di giungere tra la primavera del 1541 e la primavera del 1543 a Fontainebleau, dove incontrò di nuovo Serlio che, verso la fine del 1541, aveva cominciato il suo lavoro come architetto reale. In quest'occasione Vignola deve aver visto i progetti di Serlio, i suoi disegni preparatori per il *Primo, Secondo, Quinto e Sesto Libro* e le sue copie dai disegni di Peruzzi. Anzi, non è da escludere che Serlio accolse il promettente compaesano trentaquattrenne come collaboratore, per farsi aiutare nella progettazione di Ancy-Le-Franc e del Grand Ferrare. E come neoarchitetto di San Petronio, Vignola deve aver osservato con particolare attenzione le chiese gotiche francesi.

A ogni modo è inconfondibile l'influenza di Serlio nel progetto pubblicato nel 1545 per Palazzo Bocchi a Bologna, forse il primo edificio di Vignola a essere realizzato<sup>20</sup>. L'impostazione generale della facciata – con i due piani principali accompagnati da mezzanini, portale a bugne e bugnato d'angolo, edicole collegate da una cornice ridotta e frontoni alternati nel piano nobile – risale probabilmente al Palazzo Naselli-Crispi che Girolamo da Carpi aveva cominciato verso il 1530 nella vicina Ferrara, l'unico palazzo in stile romano che era facilmente raggiungibile da Bologna<sup>21</sup>. Nell'incisione tutta la facciata culmina nella campata centrale che cresce da una scarpa bugnata, come prevista anche da Serlio nel primo progetto per Ancy-Le-Franc<sup>22</sup>. Il portale a bugnato piatto ricorda invece quello peruziano di Palazzo Orsini a Bomarzo<sup>23</sup>. Forse solo poco dopo, quando doveva realizzare il portale, lo assimilò alla grande finestra della casa romana di Giulio Romano, le cui bugne quadre erano più simili a quelle dello zoccolo e delle finestre inferiori<sup>24</sup>.

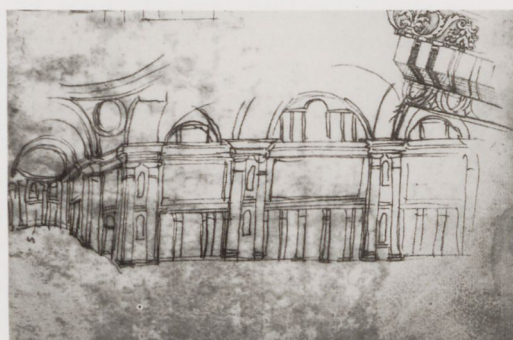
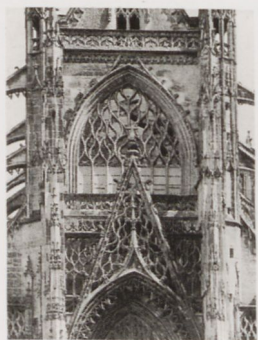
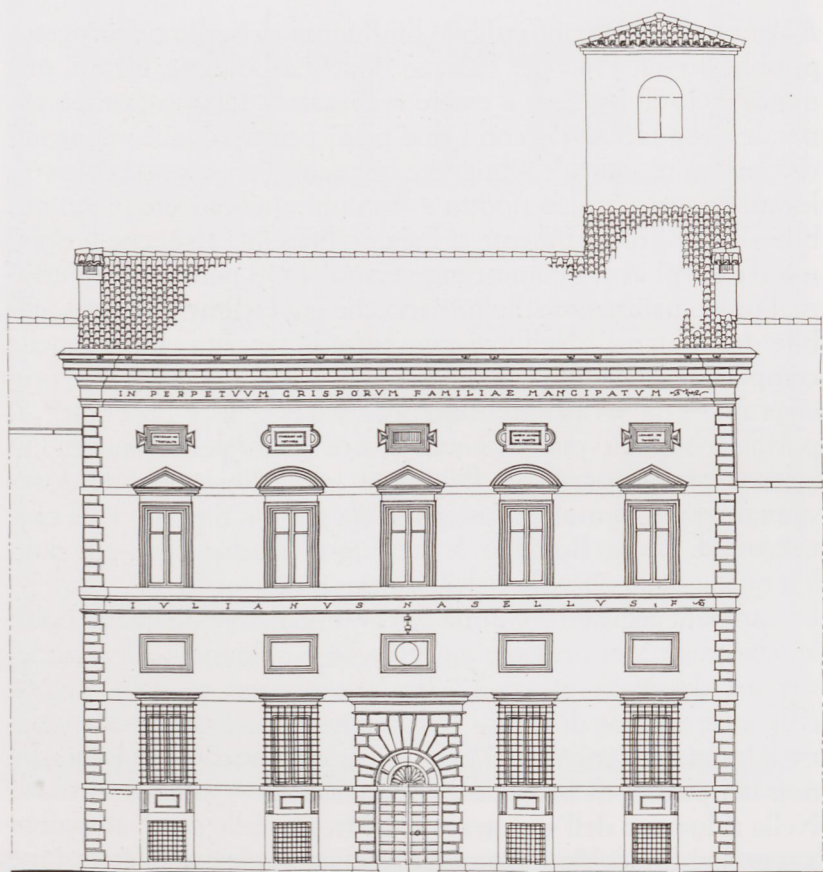
La campata centrale continua poi in un balcone del piano nobile, che poggia su mensole gigantesche e culmina nella sopraelevazione del piano attico. Le finestre inferiori mutuano quelle delle case romane di Giulio Romano e dell'orefice Crivelli, mentre il bugnato d'angolo dei piani superiori è ancora più liscio che non nei palazzi di Sangallo e più vicino allo spirito di Peruzzi. Nella riduzione dell'architrave e del fregio delle due trabeazioni a semplici fasce, Vignola seguì invece la tendenza all'astrazione cominciata da Giulio Romano nella facciata di Palazzo Stati, ripresa subito da Peruzzi nella Villa Trivulzio e poi largamente diffusa e adoperata anche da Sansovino e Serlio nei progetti degli anni quaranta<sup>25</sup>. Anche la continua suddivisione della pianta (dalla sala a destra dell'andito fino al salotto, all'anticamera e alla camera a sinistra) ricorda Peruzzi.

Sopra le finestre appare per la prima volta nell'opera di Vignola il motivo delle volute doppie. Le volute triglifate del cornicione – un'invenzione di Peruzzi che subito ebbe ampio successo<sup>26</sup> – si ergono solo al di sopra della trabeazione tripartita del piano nobile, raddoppiando quindi il cornicione. Esse sono estremamente allungate per permettere un terzo mezzanino – ovvia anticipazione delle volute raddoppiate nei cornicioni delle future opere di Vignola. Motivi di vario carattere, presi prima di tutto da Giulio Romano e Girolamo da Carpi, si mescolano quindi senza essere ancora unificati in un organismo omogeneo. Poiché tuttavia la maggior parte di questi motivi è strettamente legata alle esperienze e preferenze personali di Vignola (e ritorna nelle sue opere successive), la scelta dovrebbe risalire soprattutto a lui stesso; un eclettismo del resto, che anticipa per tanti versi quello di Villa Giulia. "L'umore" del committente potrebbe essersi concentrato sulle iscrizioni, sugli elementi figura-

Ferrara, Palazzo Naselli-Crispi, facciata (da C. Di Francesco [a cura di], *Restauri al Palazzo Naselli-Crispi*, Imola 1987, p. 25).

Vendôme, Sainte Trinité, esterno, particolare (da A. Erlande-Brandenburg, A.-B. Mérel-Brandenburg, *Histoire de l'architecture française du Moyen Age à la Renaissance*, Paris 1995, p. 409).

Baldassarre Peruzzi (copia da), progetto per l'interno di San Pietro. Siena, Biblioteca Comunale, *Taccuino S IV 7, fol. 37r.*



tivi e forse anche sull'aggiunta di un ulteriore piano sopra il cornicione, le cui forme non corrispondono a quelle dei piani inferiori e seguono piuttosto motivi del *Quarto Libro* di Serlio. Nel progetto originale di Vignola la facciata poteva terminare con una balaustrata come a Palazzo Branconio.

Il bugnato del piano terreno manifesta una decisa ostentazione di potere e ricorda il carattere fortificatorio delle facciate di Sangallo, Giulio Romano e Serlio. Già all'epoca la facciata venne interpretata come "tuscanica" e forse addirittura intesa come un omaggio alle origini toscane dei Farnese. L'incisione del 1545 attestata come Achille Bocchi, in qualità di maestro del cardinale Alessandro il Giovane, appartenesse (come Cervini e Melegghino) alla sua cerchia e parteggiasse infatti per Paolo III e per i Farnese<sup>27</sup>.

In modo altrettanto eclettico Vignola, nel progetto per la facciata di San Petronio, tentò di combinare il vitruvianesimo con la conformità al gotico e di sistematizzare maggiormente il più maturo dei diversi progetti peruzzieschi del 1521-1522 (cat. 23-24). Egli l'aveva presentato personalmente al papa nel marzo 1545 e ancora in una lettera di agosto ne parla il cardinale Alessandro<sup>28</sup>. Come nell'alternativa senza campanili del progetto di Peruzzi, la facciata cresce dinamicamente sia in altezza sia in larghezza verso la campata centrale, che segue il ritmo dell'arco trionfale. Rispetto ai progetti di Peruzzi o di Giulio Romano<sup>29</sup>, Vignola limitò però il vocabolario gotico alle cuspidi, alle finestre e alle ghimberghe e si servì, in tutti e tre i piani, di fasci di paraste corinzie in un rapporto di circa 1:9 e con la trabeazione tripartita. Le molteplici cornici legano orizzontalmente i diversi settori della facciata, mentre gli aggetti delle trabeazioni, terminanti in lunghissime e sottili cuspidi, ne intensificano il dinamismo verticale. Ogni parte della parete è articolata da nicchie a conchiglia e campi ciechi – una sistematizzazione di tutta la parete<sup>30</sup> estranea a Peruzzi e Sangallo, ma caratteristica dell'ultimo Raffaello e di Giulio Romano<sup>31</sup> e ripresa poi, poco più tardi, anche da Serlio nel *Quinto Libro* e nel progetto per Saint Eloi des Orfèvres<sup>32</sup>. Diversamente da Peruzzi e Giulio, Vignola aprì i timpani interamente in trafori tardogotici che sembrano ispirati direttamente a prototipi francesi<sup>33</sup> – un influsso del tardogotico d'Oltralpe senza pari nell'architettura italiana della metà del Cinquecento e che testimonia la sensibilità di Vignola per gli idiomi più diversi. Circa tre anni più tardi egli disegnò il tabernacolo dell'altare maggiore della stessa basilica di San Petronio traducendo i pilastri del tabernacolo sangallescico per la chiesa di Santo Spirito a Roma in un vocabolario più peruzzesco con snelle colonne di ordine corinzio provviste di basi ioniche e capitelli classicheggianti (cat. 27)<sup>34</sup>. Non meno classicheggiante è l'ordine dorico del portale del palazzo papale (cat. 8),

Ponte Casale, Villa Garzoni, pianta  
(da M. Morresi, Jacopo Sansovino,  
Milano 2000, p. 245).

Antonio da Sangallo il Giovane,  
progetto per la Villa Del Monte  
a Valle Giulia (?). Firenze, Uffizi,  
Gabinetto Disegni e Stampe, 842 A.

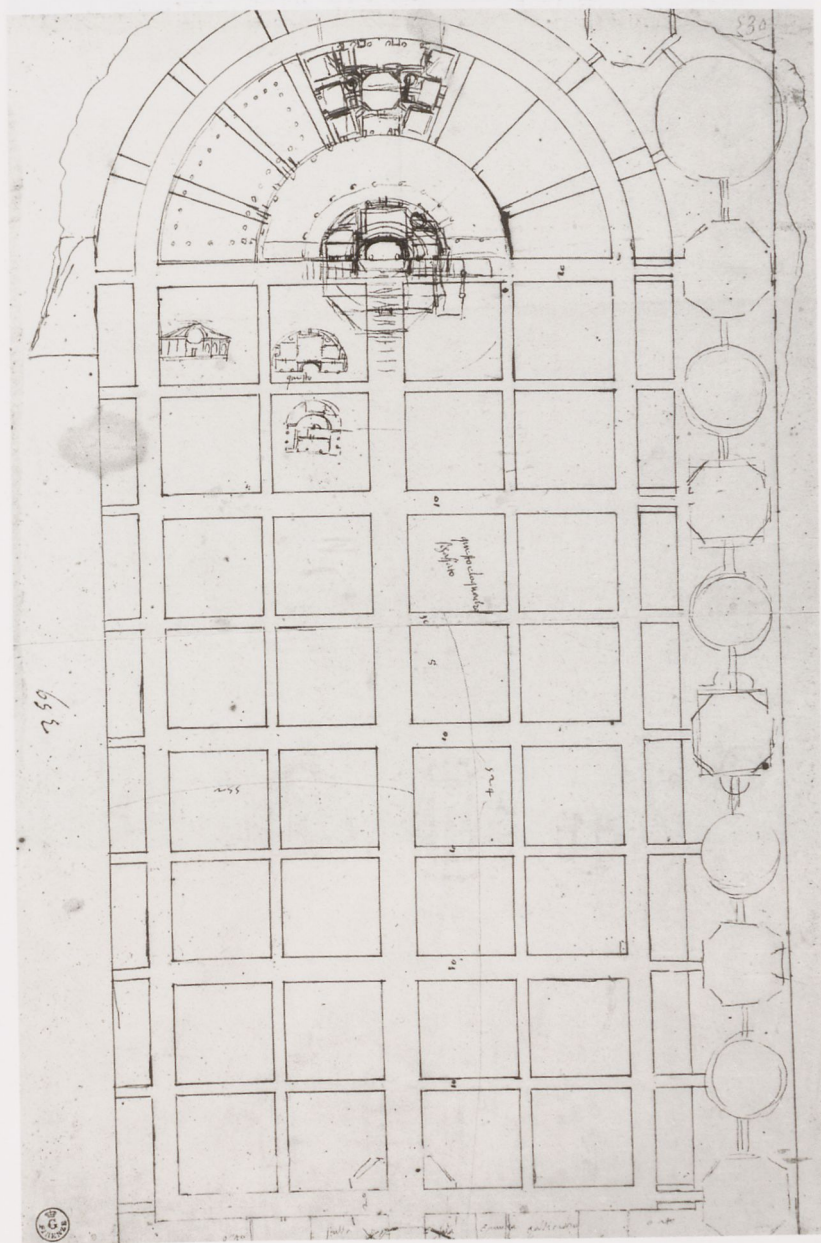
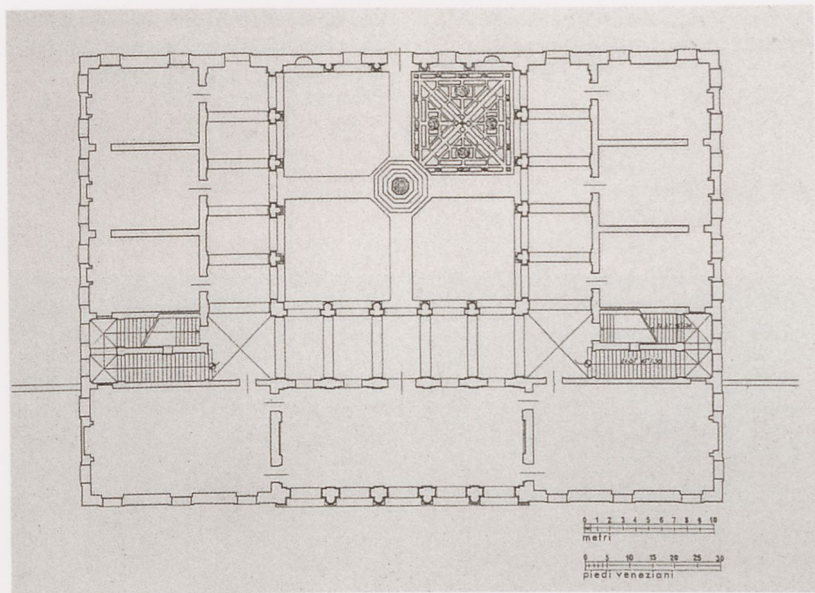
che ricorda i portali del progetto per Villa Cervini (cat. 40-48), benché le proporzioni e le forme siano più pesanti.

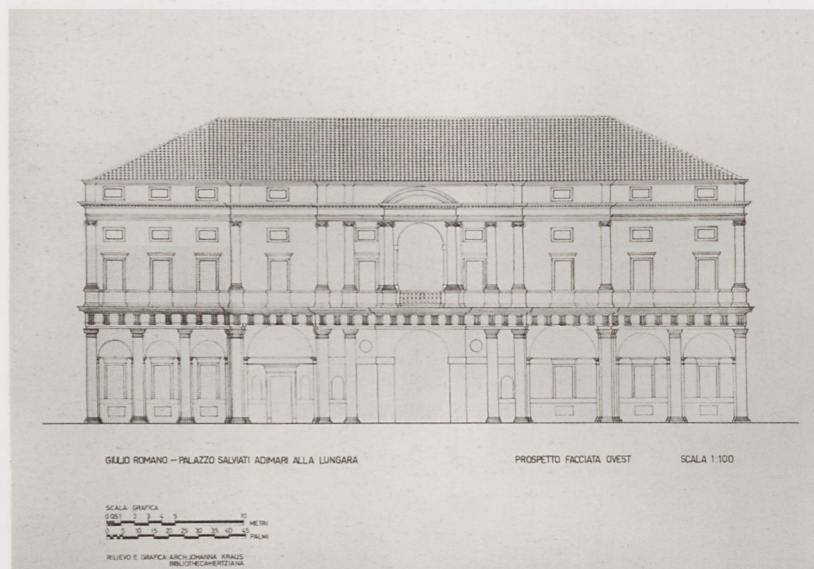
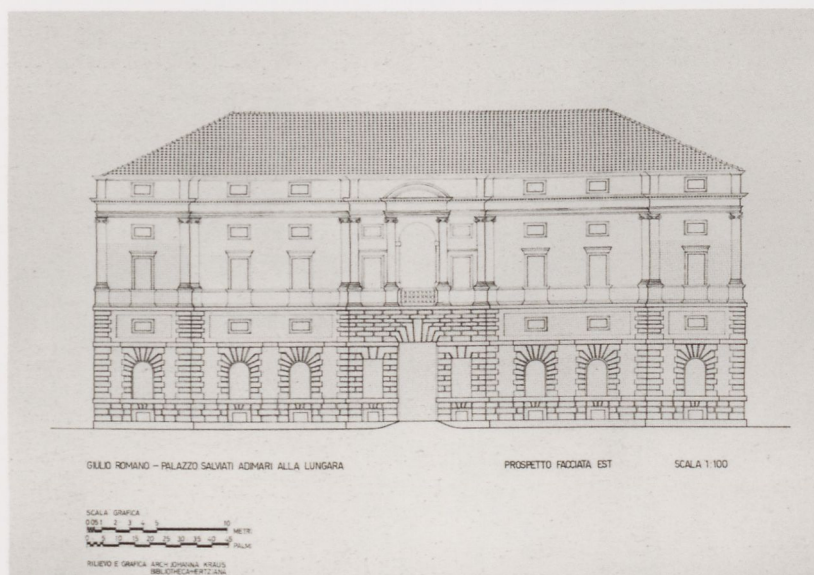
Dopo tanti brevi soggiorni negli anni quaranta, a partire dal 1550 Vignola è di nuovo residente a Roma e ora in qualità di responsabile delle parti architettoniche e della fusione delle parti bronzee della tomba di Paolo III, progettata da Guglielmo della Porta<sup>35</sup>. Poco dopo il suo arrivo a Roma potrebbe aver cominciato un palazzetto che stava a piazza Navona (cat. 88-89). Vignola aveva realizzato solo in modo frammentario l'unico elemento conservatosi e cioè la facciata del cortiletto che, con la sua loggia a serliana, corrisponde alla tipologia del palazzetto romano risalente fino a Raffaello. Addossando ai pilastri snelli le paraste piatte di un dorico con fregio a triglifi, e privandoli di ogni corposità, Vignola segue la tendenza all'astrazione e alla riduzione. Questo dorico dal rapporto di circa 1:8,5 continua in uno ionico dello stesso rapporto con campi ciechi e finestre ioniche sormontate da doppie volute con vasi. Tali finestre ricordano ancora quelle di Palazzo Massimo e del progetto per Villa Cervini (cat. 40-48), mentre il loro ornamento a doppie volute e vasi anticipa in forma meno sviluppata quello di Villa Giulia. E questo vale anche per il cornicione. Le maschere e i festoni del fregio ionico sono ispirati al cortile michelangiotesco di Palazzo Farnese e cioè difficilmente anteriori al 1547. È quindi probabile che Vignola lo abbia disegnato poco prima di Villa Giulia.

All'estate del 1550, quando Giulio III volle trasformare San Giovanni dei Fiorentini in una chiesa sepolcrale per i suoi parenti, sembrano anche riferirsi i progetti di Vignola per questa chiesa (cat. 127-129). Di nuovo partì da un prototipo sangallesco e di nuovo lo combinò in maniera magistrale con elementi peruzzieschi come la pianta ovale o i colonnati con campi ciechi della facciata<sup>36</sup>. Ancora nel cortile di Villa Giulia Vignola seguì questa preferenza per la colonna dell'ultimo periodo del suo maestro, per abbandonarla poi nelle sue opere più mature.

### Villa Giulia

Decisivo per la sua carriera, che lo vide diventare uno dei principali architetti europei, fu tuttavia l'incarico per Villa Giulia (cat. 49-77). Già come capomastro di San Petronio aveva lavorato per il legato pontificio, il cardinale Cocchi del Monte<sup>37</sup>. Circa un anno dopo che questi, nel gennaio 1550, era succeduto a Paolo III con il nome di Giulio III, la progettazione della villa assunse una forma concreta e dopo un periodo di costruzione di soli sei mesi – un periodo quindi insolitamente corto – furono già messi in opera il portone di travertino e le edicole del piano terreno. Ovviamente le tre stanze grandi del piano terreno e il cortile semicircolare erano già stati cominciati da Jacopo Sansovino per lo zio del papa, il cardinale Antonio del Monte,





prima del Sacco di Roma. L'atrio fiancheggiato da due salette di quasi uguale grandezza ricorda infatti l'ala anteriore di Villa Garzoni, l'unica villa conosciuta di Sansovino<sup>38</sup>.

Sembra che anche Antonio da Sangallo il Giovane, che già verso il 1516 aveva allargato il palazzo del cardinal Antonio del Monte a piazza Navona<sup>39</sup>, abbia disegnato prima del Sacco di Roma un progetto alternativo per la villa<sup>40</sup>. Diversamente da Vignola e probabilmente anche dallo stesso Sansovino, Sangallo localizza il Casino nel lato orientale del terreno, in posizione leggermente elevata e come traguardo di un asse profondo circa 180 metri. Prima aveva pensato a un Casino ottagonale con sala centrale (circa 7 metri), vestiboli e due stanze e ne aveva disegnato sul verso due piante e un alzato a tre piani. Poi si decise per un edificio su pianta semicircolare – “questo” – il cui unico piano si apre in una larga esedra fiancheggiata da colonnati. Non è chiaro se l'edificio di grandezza analoga, inserito nel centro della parte curva del giardino, rappresenti un'alternativa o non piuttosto, come fanno credere i colonnati intermedi, un secondo e complementare Casino che si sarebbe alzato dietro il primo. I suoi due vestiboli, l'uno nella parete concava (come poi nelle logge del ninfeo del progetto White) e l'altro in quella convessa (come poi a Palazzo Massimo), si aprono sulla sala ottagonale al centro che è circondata da sei stanze minori. Si tratta quindi di una villa suburbana con un enorme giardino e un'architettura degna dell'architetto della Zecca, ma con poche stanze e modeste dimensioni e adatta per un sito nelle immediate vicinanze di Roma. E non è escluso che i Del Monte avessero fatto visionare il progetto a Vignola. Ville su pianta centralizzata del resto si trovano anche tra i progetti di Giulio Romano, uno dei quali perfino con cortile tondo<sup>41</sup>.

A ogni modo Giulio III, nella progettazione della sua villa non si affidò solamente alle capacità di Vignola, non ancora molto affermate, ma coinvolse anche Vasari, che rivendicò per sé “tutta l'invenzione della vigna”, e senza dubbio discusse anche esattamente il progetto con il tanto ammirato Michelangelo<sup>42</sup>.

La villa di papa Giulio III non segue nessuno dei modelli di villa suburbana fino ad allora conosciuti e non è neanche paragonabile al progetto per Villa Cervini, o a Villa Madama, che doveva essere decisamente più grande e adempiere a tutte le funzioni di un palazzo cardinalizio. Come se il papa avesse voluto nascondere il fasto della villa dietro una quinta di medio rango, l'esterno si avvicina decisamente di più al palazzo suburbano cominciato da Giulio Romano verso il 1520 per il vescovo fiorentino Filippo Adimari tra via della Lungara e il Gianicolo e adiacente alla vigna del cardinale Giovanni Salviati, che poi lo comprò nel giugno 1552<sup>43</sup>. Non a caso il papa nei primi di gennaio 1551, quando Salviati potrebbe averlo già provvisoriamente



te inglobato nella sua vigna, “ivit ad videndam vineam R.mi Cardinalis Salviati in Monte Ianicolo”<sup>44</sup>.

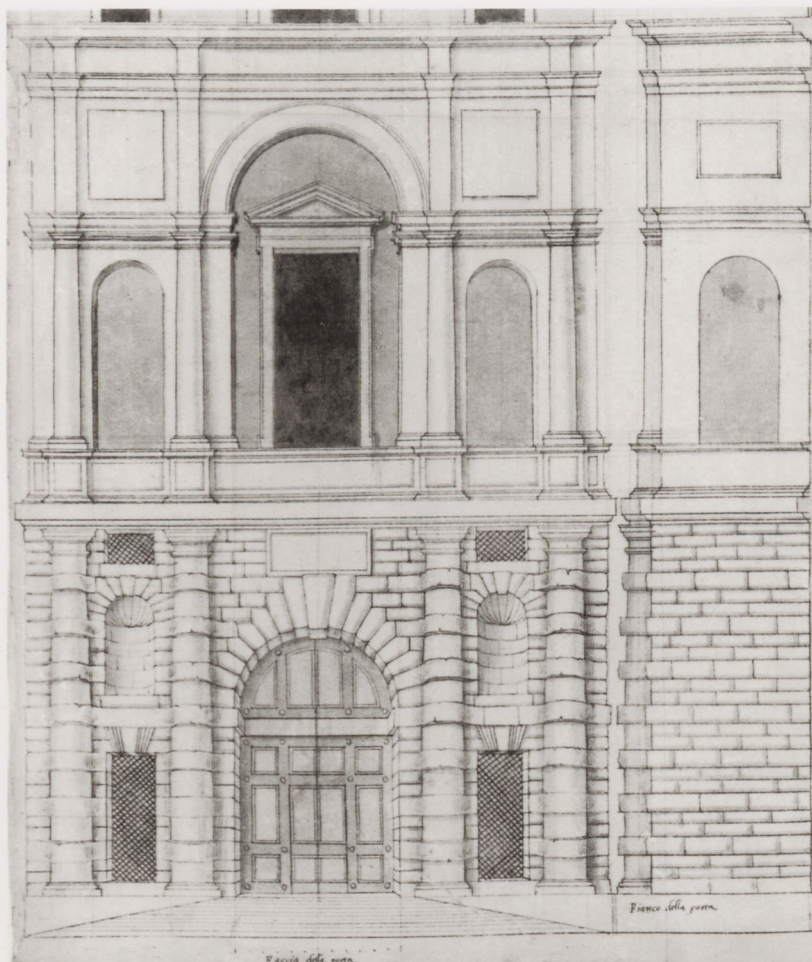
Evidentemente Giulio III desiderava un luogo in cui ritirarsi, raggiungibile velocemente dal Vaticano, con relativamente poche sale di media grandezza (e inizialmente persino senza una vera cucina e dispensa) destinate solo alla vita privata e dove in un ninfeo e con i bagni termali potesse curare i suoi malanni. Già nel gennaio 1551 fece costruire un porto e una strada che da questo conduceva alla villa. E a partire da febbraio acquistò numerosi terreni a ovest della vecchia vigna. Ovviamente voleva continuare la villa assialmente fino alla via Flaminia; e la costruzione della chiesetta di Sant'Andrea non per caso è vicina al punto d'incrocio di via Flaminia con questo asse. Una tale estensione verso ovest avrebbe chiesto un costoso taglio del pendio meridionale dei Monti Parioli che il papa ovviamente rimandò a quando fosse in possesso di tutte le vigne necessarie.

Un disegno, conservato solo in copia, ci dà un'idea del progetto generale dell'inverno 1550-1551<sup>45</sup> (cat. 49). La villa usufruisce anche in larghezza di tutto il terreno disponibile ed è tre volte più larga. Solo due strade sfociano nella piazza semitonda davanti alla facciata. Mentre quella meridionale corrisponde già all'attuale via di Villa Giulia, il percorso di quella settentrionale si avvicina alla via dei Monti Parioli e doveva finire nella vigna Poggio che il papa abitò prima del compimento del palazzo di Villa Giulia e che ancora nel 1555 Ammannati, il grande rivale di Vignola come architetto della villa, descrive come parte integrale dell'insieme (cat. 51).

Questa piazza prepara il *Leitmotiv* di tutta la villa: il semicerchio. Con le sue ali rientranti, l'esterno del palazzo avrebbe raggiunto il rapporto di 1:6 e si sarebbe presentato come un corpo insolitamente lungo e basso. Le ali laterali si aprono in *vestibula* a forma di portico su una cappella e appartamenti con stanze di grandezza decrescente, anch'essi descritte da Ammannati. Sembra quindi che il progetto fosse stato diviso in diverse fasi di costruzione, e che la medaglia del 1552 ne rappresentasse solo la prima e l'unica realizzata (cat. 50), ma che il papa, vivendo più lungamente, avrebbe voluto eseguirne anche le altre. Il progetto ha poco in comune con la maniera di Michelangelo, Vasari o Ammannati, e proprio il virtuosistico gioco con semicerchi e curve, che ricorda il progetto di Sangallo, è un argomento decisivo per l'attribuzione a Vignola, benché senza dubbio avesse approfittato dei consigli degli altri architetti.

Il palazzo attuale è esteso in larghezza per 202 palmi (44,68 metri) e in altezza per 74 palmi (16,53 metri), e cioè solo leggermente più piccolo di Palazzo Adimari (circa 17,70 × 46,50 metri). La sua facciata è ugualmente composta da un piano terreno a bugnato e un piano nobile con ordine, abbraccia sette cam-





pate e culmina nell'arco di trionfo centrale. A Villa Giulia le campate esterne rientrano invece di aggettare, ma sono anch'esse le uniche, accanto all'arco trionfale e agli angoli, a essere incorniciate da paraste (una specie di avancorpi al contrario) senza precedenti, ma ben presto molto imitate. L'arretramento è giustificato dalla costruzione del cortile circolare adiacente all'ala d'ingresso. La rientranza sinistra accoglie la chiocciola che conduce verso il piano superiore e che sarebbe stata illuminata da una delle due cupole previste sulla medaglia. Come nella chiocciola del Belvedere le colonne tuscaniche, originariamente libere, appoggiano solo su un architrave abbreviato. Con queste cupole le rientranze – Ammannati le chiama “risalti” – avrebbero avuto un effetto ancora più autonomo e corporeo. Come gli avancorpi delle ville precedenti, anch'esse contribuiscono in modo decisivo a presentare, già da lontano, l'edificio come un corpo tridimensionale.

Diversamente da Palazzo Adimari, l'arco trionfale di Villa Giulia viene preparato già nel piano terreno; un motivo che sembra direttamente ispirato a Serlio e rispecchia la predilezione di Vignola verso forti accenti verticalizzanti nel centro di una facciata<sup>46</sup>. Immediatamente ispirato a Palazzo Adimari sembra anche il gioco dei diversi materiali, colori e strutture di superficie. Nel piano terreno dell'avancorpo destro, probabilmente ancora realizzato sotto i suoi occhi, Giulio Romano contrappose virtuosisticamente il rustico ruvido delle bugne alle fasce lisce delle cornici, i mattoni fini ai tufelli dell'*opus reticulatum* e pietra e muratura al campo cieco con la finestrina probabilmente stuccata in finto travertino. Il gioco con mattoni rossi, sparsi quasi casualmente nella cortina di mattoni gialli, fu senz'altro ispirato dai giochi arbitrari che i muratori di Sangallo e Michelangelo avevano fatto alla facciata di Palazzo Farnese<sup>47</sup>.

Non è chiaro se un presumibile primo progetto risalente anch'esso ai mesi immediatamente precedenti all'inizio dei lavori doveva continuare in ali lunghe o solo in rientranze come il palazzo poi realizzato (cat. 52). Questo progetto si distingue da quello poi costruito non a caso prima di tutto nel piano superiore. Vignola propone di sormontare l'avancorpo centrale e la loggia papale con un frontone per distinguere in maniera palladiana il *vestibulum* e per sottolineare la comune discendenza sia del tempio che del palazzo dalla originaria casa vitruviana<sup>48</sup>. Vignola era un appassionato di Vitruvio e potrebbe aver conosciuto Palladio, le sue ville e i progetti per Palazzo Thiene proprio nel 1550 a Roma.

Questo frontone, la continuazione dell'ordine rustico del piano terreno in un più basso ordine tuscanico e l'elegante serliana tuscanica, già nell'*Incendio del Borgo* di Raffaello motivo trionfale della loggia papale, rendono la facciata più coerente che non

quella poi realizzata. L'alta imposta della serliana permetteva di fare le nicchie fiancheggianti più snelle. Gli aggetti sopra le colonne rustiche del portale continuano in maniera più organica nel suo frontone, che sporge come nel piano superiore del Pantheon. L'ordine astratto, che nel piano terreno accompagna l'ordine, aggetta nella trabeazione e viene conseguentemente ripetuto nel piano superiore. E benché ancora senza volute superiori, le edicole di ambedue i piani sono ancora più dominanti. Anche quelle superiori sono provviste di un fregio più basso dell'architrave e coronate da frontoni triangolari che arrivano fino alla trabeazione.

Ovviamente lo stile classicheggiante, sobrio e allo stesso tempo innovativo e originale del progetto di Stoccolma, e in particolare del suo piano superiore, non soddisfece le ambizioni del papa. Vignola dovette abbandonare i frontoni, ridurre le edicole e arricchire il piano superiore: la loggia centrale fu allargata e provvista di un balcone con balaustra, resa cioè più adatta alle esibizioni del papa. Probabilmente per le stesse ragioni anche le nicchie laterali, la cui insolita profondità lascia percepire lo spessore del muro, furono rese accessibili dall'interno e protette da parapetti, decorate con conchiglie e marmi finti. L'abbassamento della cornice dell'imposta, che nelle nicchie laterali è più decorata, conferisce alla nicchia centrale un rapporto spiacevolmente tozzo. Ovviamente il papa desiderava un maggiore fasto e perciò anche un ordine composito ed edicole più ricche.

Già nell'ordine rustico del piano terreno Vignola giocò in maniera ambigua con gli ordini vitruviani: continuò infatti l'architrave lungo le colonne e le paraste e su questo il collarino dei capitelli e la fascia delle basi, caratterizzando così queste strisce come frammenti di un ordine ridotto. Con un rapporto di circa 1:8,2 l'ordine tuscanico è molto più snello che non nella *Regola* e la trabeazione più bassa dei 3,5 moduli.

La vicinanza del dettaglio del piano terreno a quello di Palazzo Bocchi è ovvia sia nel bugnato, sia nelle chiavi del portale e delle adiacenti edicole, che si spingono nella trabeazione e sporgono sempre più verso il centro. Conferendo però alle bugne una superficie più finemente granulata e più sensibile alla luce e a quelle del portale una forma tonda, continuando quelle laterali delle edicole ininterrottamente e accorciando le loro chiavi, Vignola conferì loro un'eleganza più urbana. E in maniera più raffinata seppe concatenare il bugnato del portone con l'imposta delle due nicchie fiancheggianti, che continua anche nell'interno della villa. Del resto, il dettaglio rivela con quante nuove impressioni Vignola dovette confrontarsi dopo il suo ritorno a Roma.

Egli sottolineò l'appartenenza delle edicole al mondo del dorico dotandole di mensole triglifate come le aveva già usate nel cornicione di Palazzo Bocchi. Nella *Regola* Vignola le dovette

poi completare addirittura con un fregio dorico a metope quadrate, trasformandole in una – come egli afferma – “mia invenzione”<sup>49</sup>. Ripetendo nel profilo le volute delle edicole di entrambi i piani, egli seguì la tettonica degli ordini: la cornice della parete richiedeva un sostegno autonomo e diverso dalla cornice aggettante. Probabilmente questa invenzione, che sarebbe stata ripresa poi solo dai suoi successori, risaliva ai progetti di Michelangelo del 1546-1549 per le finestre di Palazzo Farnese<sup>50</sup>. Lì a ogni modo, Michelangelo non aveva avuto tanto a cuore la concordanza tettonica quanto piuttosto un'ornamentazione del vocabolario tettonico.

Invece di usufruire di tutta la distanza tra il piedistallo e la trabeazione e di dare al composito il rapporto normativo di circa 1:9, Vignola ripeté quello di circa 1:8,2 dell'ordine rustico e inserì tra il piedistallo e la base un cubetto che ricorda il quarto piano del Colosseo<sup>51</sup>. E invece di una trabeazione proporzionata alle esili paraste, egli allargò il fregio con doppie volute a un cornicione che conclude tutta la facciata. Con le loro foglie nude e poco sporgenti, i capitelli ricordano piuttosto quelli di Sangallo che non quelli della *Regola*.

Le edicole sono variazioni di quelle ioniche in quanto secondo Vitruvio sia il corinzio che il composito rappresentano varianti dello ionico e non dispongono di forme proprie per finestre e portali. Nel *Quarto Libro* del 1537 Serlio aveva però tentato di distinguere tra la porta ionica, come descritta da Vitruvio, e la più ricca porta di Palestrina “di opera Corinthia”<sup>52</sup>, e la stessa linea fu probabilmente seguita da Vignola. Con le tre fasce della cornice, delle quali come nel progetto di Stoccolma solo due formano un orecchio, con le volute appoggiate su listelli e con i loro cuscini che fanno da collegamento con la cornice, le edicole “corinzie” di Villa Giulia rivelano la loro diretta derivazione da quelle di Peruzzi<sup>53</sup>. Il fregio pulvinato delle finestre, sopra al quale una grande gola conduce alla cornice, è ispirato direttamente alla Porta Santa del 1525 e ritorna in tante edicole vignolesche. Vignola si presenta come vero rappresentante dell'era postsangallescica, quando arricchisce con ornamenti le finestre superiori e con esse tutto il piano nobile. Egli non solo riempie la superficie tra le due mensole inferiori con un cartiglio a rotoli di stucco che ricorda Serlio, ma sormonta anche la cornice con due volute simmetriche. Questo motivo risale all'antico e si trova già nelle tavole attribuite a Cotignola (cat. 14), in un camino di Giulio Romano a Palazzo Te o nel cortile del castello di Ancy-Le-Franc di Serlio<sup>54</sup>. Vignola però lo fonde con due vasi laterali e uno più grande al centro in un'unica unità formale, facendola diventare una sua propria caratteristica come nessun altro motivo.

Attraversando il portale bugnato il visitatore si ritrova in uno spazio su pianta trasversale, che Boissardus nel 1559 descrive

come *vestibulum*, ma che nel libro dei conti viene chiamato “atrio”. Benché le sue proporzioni non corrispondano all’*atrium* descritto nel *Sesto Libro* di Vitruvio, le tre travate delle sue pareti fanno pensare piuttosto a un *atrium*<sup>55</sup> e le statue di consoli o senatori antichi, che originariamente riempivano le nicchie<sup>56</sup>, ricordavano le “*imagines maiorum*” descritte da Plinio nell’*atrium*<sup>57</sup>. Esso è articolato da un ordine corinzio la cui trabeazione è ridotta a un architrave che continua l’imposta del portale. Come nella Basilica Emilia, le porte ioniche si sovrappongono alle paraste e la loro cornice continua nell’imposta delle nicchie creando una coerenza su diversi livelli.

Un sottilissimo muretto separa questo atrio dal *peristylum* e cioè dalla loggia semitonda e dal *cavaedium* concentrico: se già la “gran fabbrica” di Sansovino avesse previsto un cortile semitondo o tondo, Vignola avrebbe solo modificato un progetto precedente. Comunque è notevole che nei suoi quattro edifici profani più importanti si decise per cortili circolari o semicircolari, e ovviamente per motivi sia funzionali che formali. L’unica pianta paragonabile è la parte sud-occidentale del frammento realizzato di Villa Madama con il cortile semitondo e i tre ambienti immediatamente attaccati. In Villa Giulia, a Vignola era stata probabilmente commissionata la creazione di un cortile da adibire a teatro, cioè una cornice per manifestazioni di diverso tipo, che dovevano svolgersi nell’area tra il cortile e il ninfeo, e che il papa e i suoi accompagnatori dovevano poter seguire o da questa loggia o dalla galleria semicircolare nel piano superiore. Nella sua lettera del 1555, Bartolomeo Ammannati, uno degli architetti responsabili, paragonò infatti il cortile all’*auditorium* di un “teatro” e la zona attigua a una “scena”<sup>58</sup>. Già nel Quattrocento e nel primo Cinquecento i cortili dei palazzi avevano assolto simili funzioni, ma solo con il cortile del Belvedere di Bramante<sup>59</sup> e soprattutto a partire dalla Villa Madama di Raffaello, l’*auditorium* divenne una componente autonoma dell’organismo di palazzi e ville<sup>60</sup>.

Contemporaneamente anche la parete curva cominciò ad acquistare per Bramante come pure per Sangallo, Peruzzi e Serlio un’importanza sempre maggiore – sia che si tratti dell’“Odeon” dell’*esedra* del cortile del Belvedere, dove i gradini da convessi diventano concavi, o del teatro e del cortile circolare di Villa Madama o ancora delle facciate curve della Zecca e di Palazzo Massimo.

Quando Vignola progettò il cortile circolare, forse conosceva già il progetto per la ristrutturazione dell’*esedra* del cortile del Belvedere, affidata da Giulio III a Michelangelo<sup>61</sup>. È vero che in questo caso l’*esedra* con il suo diametro di circa 11 metri è larga solo la metà, ma, come nel progetto grande di Vignola (cat. 49), anche lì viene fiancheggiata su ambo i lati da due ali dritte

e affacciandosi su un ampio cortile a giardino fiancheggiato da portici a un piano. Anche lì al piano terreno domina il motivo ad arco di trionfo, e anche lì nel piano superiore più basso le arcate e le nicchie vengono sostituite da finestre.

Benché ionico, l’ordine gigante del cortile è di nuovo proporzionato come il tuscanico della facciata, ma essendo le sue paraste leggermente più larghe, sono anche considerevolmente più alte. Né le basi, né i capitelli, né la trabeazione con fregio insolitamente basso corrispondono alla *Regola* e neppure il suo “carattere” ionico al rustico della facciata o lo ionico dell’ordine piccolo al corinzio dell’atrio. E mentre la trabeazione dell’ordine tuscanico termina al livello del piano superiore, quella ionica comprende anche parte del parapetto. Agli angoli orientali del palazzo s’incontrano quindi ordini di diversa altezza<sup>62</sup>. Contrariamente all’esterno, il grande ordine composito del piano superiore del cortile comincia all’altezza delle finestre, cioè circa 40 centimetri più in basso, ed è quindi anche più snello (circa 1:9). Quello piccolo comincia addirittura a un livello ancora più basso. Il parapetto è quindi composto da una parte della trabeazione ionica e da una zona di piedistalli frammentaria e sproporzionatamente schiacciata – come se la sua parte inferiore fosse nascosta all’occhio da una cornice sporgente. E da questo imbarazzo risultavano anche parapetti insolitamente alti verso l’interno.

Queste incongruenze si spiegano forse con la preesistenza sansoviniana del piano terreno, dalla cui altezza Vignola poté liberarsi solo nel cortile. Comunque l’ingrandimento degli ordini contribuisce notevolmente alla monumentalità del cortile e l’eclatante violazione del principio della corrispondenza, che ricorda quella tra il primo cortile e la facciata posteriore del progetto per Villa Cervini, sembra di nuovo ispirata dall’ultimo Peruzzi: per ragioni completamente diverse il dorico del cortile di Palazzo Massimo è notevolmente più basso di quello della facciata<sup>63</sup>. Come nel piano terreno dell’ala posteriore di Palazzo Adimari, l’arco trionfale continua nei portici bassi. Sono però portici non di arcate, ma di colonne il cui architrave continua quello dell’atrio. Sopra di esso campi ciechi, che originariamente erano decorati con scene di guerra, nascondono la volta della loggia, motivo che risale direttamente a un maturo progetto di Peruzzi per San Pietro e ritorna anche nel progetto vignolesco per San Giovanni dei Fiorentini.

L’interno della loggia è la parte di gran lunga più riuscita di tutta la villa, e solo qui si potrebbe supporre una partecipazione di Michelangelo. Il grande ordine ionico è ridotto a lesene basse che si uniscono ai pilastri formando fasci che proseguono in larghi archi di volta. Dietro gli archi di trionfo, queste arcate separano la campata centrale con volta a crociera, dalle relative cam-

Roma, Villa Madama, pianta del piano nobile, particolare (è scoperta la parte corrispondente a Villa Giulia, grafica G. Bonaccorso) (da Hofmann, Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, 4 voll., Zittau 1908-1911).

Città del Vaticano, ricostruzione ipotetica dell'ala settentrionale del cortile della Pigna (disegno S. Gress).

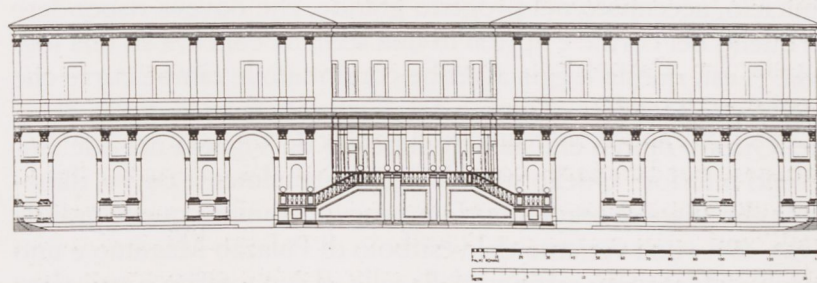
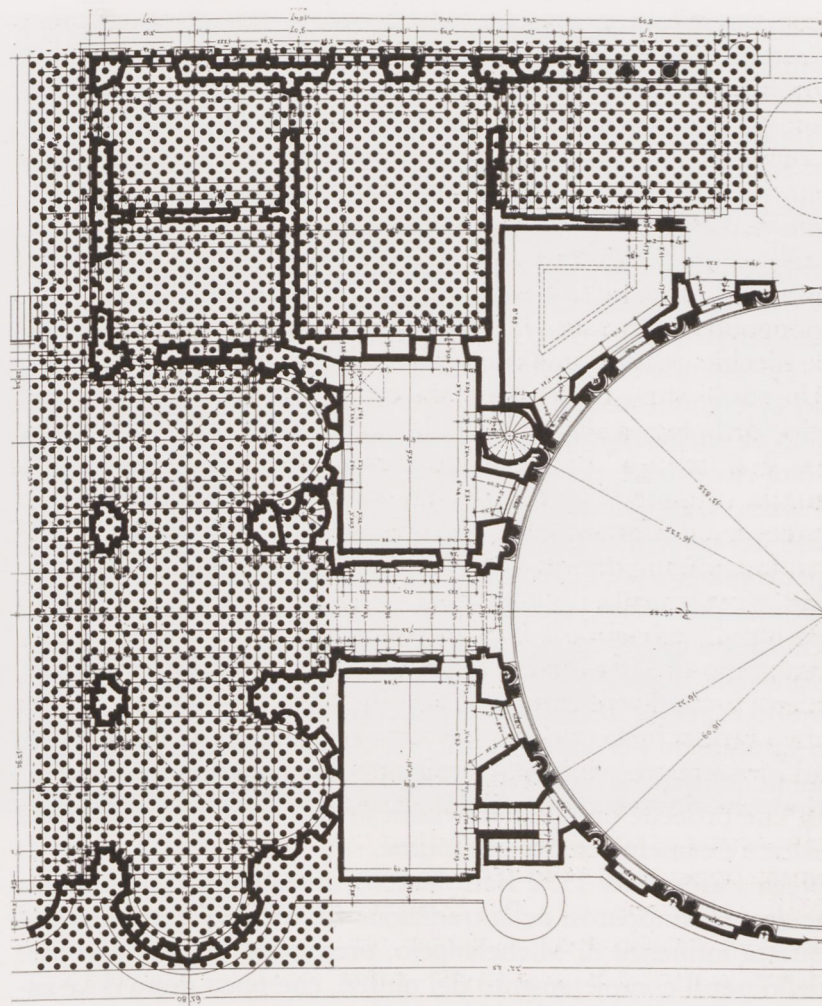
pate laterali e queste dai portici laterali ambedue con volta a botte, creando così un ritmo di compiuta bellezza. La perfezione architettonica viene poi accresciuta anche dagli antichi fusti di granito e verde antico con basi marmoree e capitelli riccamente decorati, proiettati – forse solo in un secondo momento (cfr. pp. 163-166) – sulla parete come paraste lineari e senza basi, nonché dalla decorazione pittorica: il fondo ocra e rosso delle grottesche sulle pareti e il finto pergolato verde della volta, attraverso il quale si vedono putti e uccelli volare nel cielo azzurro.

Sugli angoli del cortile Vignola ripeté l'arco di trionfo senza la relativa campata laterale esterna, cioè in forma frammentata, creando così padiglioni aperti su tre lati. Al contrario dell'esterno, sull'angolo viene alla luce anche il nudo corpo della costruzione – certamente non da ultimo perché per Vignola erano importanti i corti pezzi d'imposta tra le paraste d'angolo.

Si presenta così un secondo tipo di lettura che lega le paraste grandi ai colonnati e li separa dalle tre grandi arcate. Questa lettura sarebbe stata anche valida nel grande progetto dove ciascuna delle due ali continua il ritmo di metà del cortile semitondo. In questi due modi di lettura sovrapposti, Vignola preparò già Borromini, che dovette giocare in maniera ancora più ambigua con i due elementi della travata ritmica.

Il piano superiore del cortile si apre solo nelle finestre di una grande galleria curva: finestre ornate da edicole sopra gli archi di trionfo e nude negli intercolumni delle paraste, che subentrano al posto delle colonne del piano terreno. Mentre nelle paraste e nella parete sopra le grandi arcate del cortile sono incise bugne rettangolari e cuneiformi pensate di finto travertino, al piano superiore segue un *opus reticulatum* ugualmente inciso e cioè di finti tufelli color ocra, anch'esso ispirato a Palazzo Adimari. Come nell'interno della contemporanea chiesa di Sant'Andrea in via Flaminia e forse ancora stimolata da Serlio, la tendenza all'astrazione e alla stratificazione della parete è notevolmente cresciuta rispetto a Palazzo Bocchi.

La zona dei piedistalli era ovviamente troppo bassa per le volute nel profilo. Ovviamente per ragioni economiche le doppie volute sulle finestre degli archi di trionfo erano solo dipinte in finto travertino sul fondo ocra dei finti tufelli. E stranamente le mensole della finestra centrale seguono quelle di Michelangelo nel terzo piano del cortile di Palazzo Farnese e non sono ben legate alla cornice d'imposta. Potrebbero quindi essere state disegnate o da Vignola sotto la stessa breve e immediata impressione michelangiolesca, come le volute in profilo della facciata esterna o, su esplicito desiderio del papa, da Ammannati dopo la Pasqua del 1552<sup>64</sup>. Dall'imposta nasce, come nella tomba di Giulio II a San Pietro in Vincoli del 1542, un "arco quadrato". Le cartelle sotto le finestre laterali hanno un effetto più evolu-



to e più vicino al *Settimo Libro* di Serlio che alla facciata<sup>65</sup>, e quindi sembra che il cortile fosse stato completato un po' più tardi dell'esterno.

Anche l'organismo interno sembra condizionato dalle preesistenze: l'atrio è fiancheggiato da due salette solo leggermente più grandi che continuano verso est in piccole stanzette. Da quelle della metà sinistra o attraverso la loggia semitonda si raggiunge la grande chiocciola che comunica con le cantine e con il piano superiore. Questo rispecchia quasi testualmente il piano terreno e ha perfino la stessa altezza. Sopra la loggia del cortile si estende un corridoio curvo pensato non tanto come mezzo di comunicazione tra le diverse stanze, ma piuttosto come uno dei primi esempi di galleria francese in Italia, che sarebbe stata riccamente decorata come quella di poco antecedente in Palazzo Capodiferro-Spada<sup>66</sup>. Il papa poteva seguire gli spettacoli nel cortile, attraverso la grande finestra centrale con parapetto più basso e i cortigiani attraverso le tante finestre laterali. Questi due piani, ognuno con tre ambienti di quasi uguale grandezza e quattro stanzette molto più piccole, non corrispondono alla tipologia contemporanea e non riflettono in nessun modo la gerarchia caratteristica dei palazzi romani e dei progetti vignoleschi per Villa Cervini, per Palazzo Bocchi, per le ali laterali della stessa Villa Giulia e per Palazzo Farnese a Caprarola, che procede diminuendo ritmicamente dalle sale grandi alle salette e camere sempre più intime.

Nella Pasqua del 1552 Bartolomeo Ammannati, un architetto scultore sviluppatosi nella tradizione fiorentina e sotto una più diretta influenza di Michelangelo, presentò al papa il suo modello per il completamento del ninfeo, che poco dopo deve essere stato accettato. Vignola quindi non poté più realizzare l'emiciclo, accennato nel progetto grande, che doveva rispondere a quello del cortile e aprirsi in una serliana concava su una loggia. A est, questa loggia avrebbe continuato le rampe curve che dovevano scendere al ninfeo e il muro concentrico dietro di esse. Questo ninfeo era stato cominciato da Vignola nei due ambienti inferiori. Quello sotto la loggia, ugualmente curvo, dimostra che Vignola seguì infatti un progetto simile a quello grande (cat. 49) – una variante del vestibolo di Palazzo Massimo e uno degli ambienti più raffinati della villa. Il suo interno è articolato da un ordine “tuscaniccheggiante” di paraste binate e si estende in una rettangolare nicchia centrale e esedre segmentate nei lati corti, mentre la trabeazione abbreviata e la volta schiacciata sembrano realizzate in maniera meno coerente da Ammannati. L'ambiente su pianta quadrata nell'ala orientale del ninfeo, che segue il ritmo dell'arco trionfale ed è articolato dallo stesso ordine di paraste binate, è tuttora fiancheggiato da due chiocciolate che finivano, al livello della loggia, in due torrette ottagonali

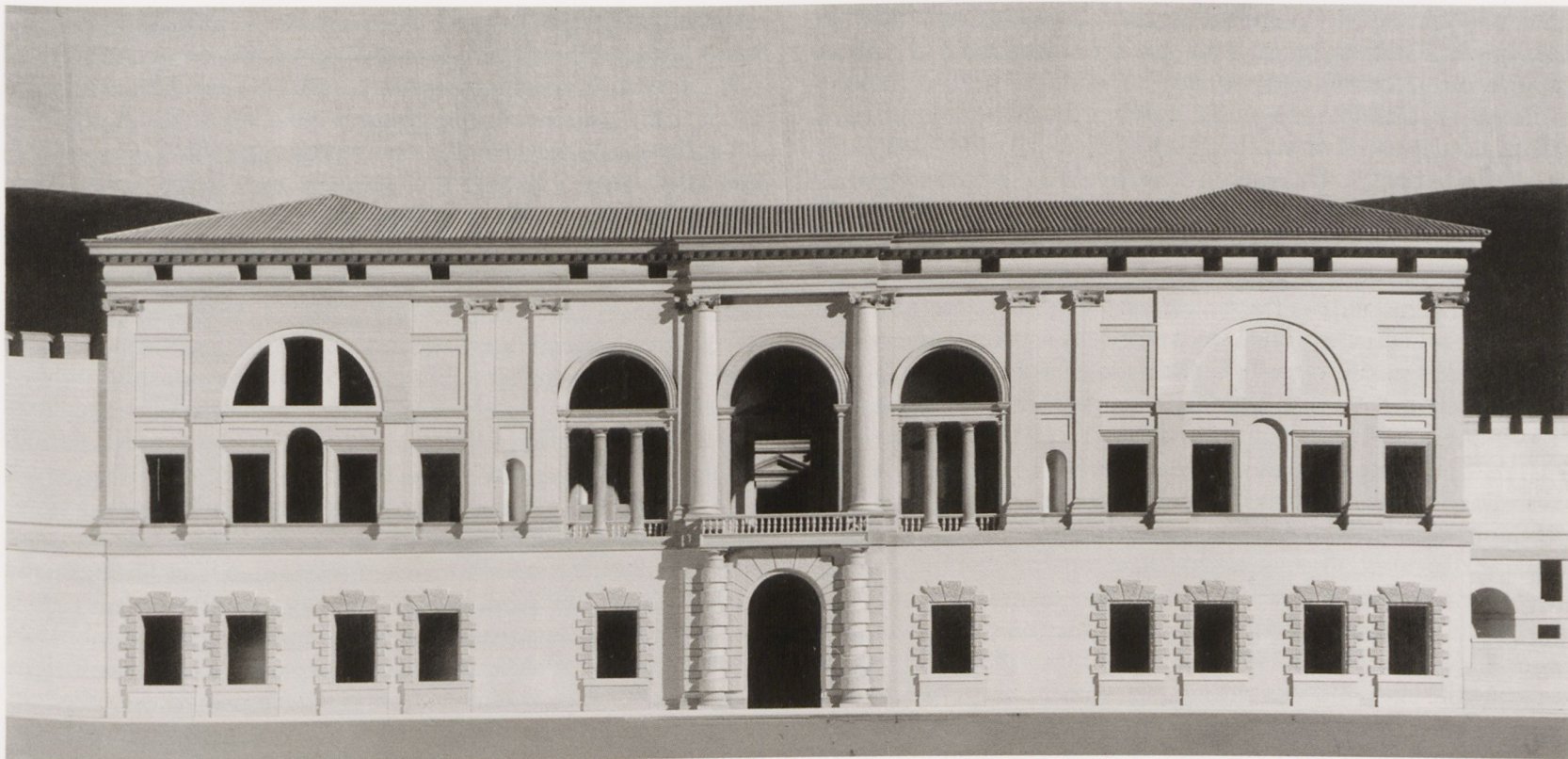
inglobate nel muro di Ammannati (recentemente riscoperte). I contorni della “fontana” dove il papa poteva fare i suoi bagni, e che poi fu realizzata da Ammannati, sono già accennati nel grande progetto e quindi anch'essa risale in buona parte a una invenzione di Vignola (cat. 49).

Anche l'ordine dorico di paraste, con fregio a triglifi, che articola la metà orientale del piano-zoccolo tradisce inequivocabilmente la mano di Vignola. Il sistema parte dall'arco trionfale della sala quadrata, la cui arcata rispecchiava quella concava della sala di fronte. Prosegue su ambedue i lati in triadi più larghe centrate in larghe nicchie rettangolari che sono fiancheggiate da trave più strette con nicchie semicirculari. Questo ritmo dinamico viene sottolineato dalle sovrapposizioni delle paraste e dai loro aggetti e si ispira direttamente a quello della facciata di Villa Madama<sup>67</sup> – ritmo che Vignola dovette ulteriormente sviluppare nelle facciate di Santa Maria dell'Orto e del Gesù (cat. 139-141, 142-164). Ammannati continuò il suo ordine ionico anche nella metà orientale del cortile, senza tener conto del *Leitmotiv* vignolesco dei semicerchi susseguenti. Ovviamente il papa non fu disturbato dal fatto che sia nel cortile sia nel ninfeo si scontravano due mondi in fondo contrari e incoerenti.

Sebbene in modo più magistrale e omogeneo di Palazzo Bocchi, anche Villa Giulia si presenta dunque come un insieme di tipologie e linguaggi diversi, benché tutti in fondo sviluppatisi dalla comune radice della scuola di Bramante. Ma nonostante l'importanza di Bramante, Raffaello, Sangallo, e perfino di Michelangelo e Palladio, Vignola rimane discepolo di Peruzzi e come tale strettamente legato a Serlio. E come Peruzzi e Serlio era profondamente impressionato da Giulio Romano e prima di tutto dalle sue opere romane. Vignola tentò di mantenere viva tutta la ricchezza della tradizione romana e, allo stesso tempo, di superare la stagnazione dell'ultimo Sangallo cercando di aprire nuove strade benché in maniera meno radicale di Michelangelo. Dal suo maestro Peruzzi e da Sangallo aveva capito quanto era essenziale Vitruvio, ma che solo la conoscenza profonda dell'architettura antica e contemporanea lo aiutava a sviluppare tutte le sue forze creative e innovative.

E basta guardare gli ordini di Villa Giulia o le corrispondenze mancanti per vedere che l'effetto dell'insieme gli importava molto di più che non l'osservanza della regola. Il carattere eclettico del vocabolario e delle tipologie di Villa Giulia pesa in fondo molto meno che non il concetto generale, che è determinato dalla successione di emicicli e archi trionfali su un asse longitudinale. Del resto, anche gli umori del papa devono aver contribuito essenzialmente a questo eclettismo. Nella vicina e contemporanea chiesetta di Sant'Andrea, Vignola era ovviamente più libero da preesistenze e da interferenze del committente e di altri archi-

Roma, Villa Madama, plastico  
ricostruttivo (G. Dewez). Roma,  
Ministero degli Esteri.



tetti (cat. 130-133). Come in tanti dei suoi capolavori egli circonda, con il suo eminente senso per la composizione di volumi multiformi, lo spazio curvo o parzialmente curvo di un involucro poligonale. All'esterno egli combina i volumi stereometrici del Pantheon con una facciatella di tipo sangallescò. Nell'interno, Vignola parte delle travate ritmiche della Cappella Paolina, alla cui parte centrale corrispondono le finestre termali tagliate nella volta ovale. Le inserisce invece tra le travate ritmiche e la cupola estendendo le finestre laterali su tutta la parete. E continuando gli aggetti delle paraste direttamente nei quattro ascendenti di ogni finestra, collega le triadi della travate ritmiche con quelle delle finestre termali. Vignola poi ripete l'arco della cappelletta dell'altare e le nicchie fiancheggianti in forma di campi rettangolari e arcate cieche sulle altre tre pareti e raddoppia gli strati del muro anche nelle finestre termali aperte solo parzialmente nel settore centrale. Così arriva a un ambiente fondamentalmente diverso dalla Cappella Paolina: l'ordine corinzio fa parte di grandi arcate scheletriche e verticalizzanti una volta di colore unico che, grazie ai pennacchi, si uniscono nel vano omogeneo e liscio della cupola. Questa struttura verticalizzante di tutta la parete, che ovviamente fu ispirata dalle absidi michelangiolesche di San Pietro, caratterizza anche il cortile di Villa Giulia. A Sant'Andrea la voce di Vignola suona però più coerente, più originale e più pura.

#### *Castello Farnese a Caprarola*

Sembra che il cardinale Alessandro Farnese, il nipote di gran lunga più importante di Paolo III, avesse protetto Vignola, benché in maniera indiretta, già all'inizio degli anni quaranta. Nel 1540 era stato nominato vicecancelliere e come tale padrone del Palazzo della Cancelleria; ma essendo il palazzo in buona parte finito, commissionò a Vignola (per quanto ne sappiamo) soltanto alcuni portali (cat. 85-87). Il portale per l'ingresso principale del palazzo è conosciuto solo dall'incisione nella *Regola*, al cui dorico corrispondono esattamente le colonne e la trabeazione tripartita (cat. 86). Anche il portale ionico di San Lorenzo in Damaso è riprodotto nell'edizione della *Regola* del 1562 e quindi, ancora alla fine della sua vita, corrispondeva alle sue idee di una norma ionica. Questo portale e le porte più piccole nella loggia superiore del cortile, si distinguono dalle edicole ioniche di Villa Giulia e di Caprarola prima di tutto per la cornice sporgente appoggiata su mensole.

Questo portale ricorda la porta della Sala di Ercole a Palazzo Farnese (cat. 80a-b). Sembra che solo verso il 1555 Vignola avesse rilevato la direzione dei lavori di Palazzo Farnese, il cui proprietario era diventato nel frattempo il cardinale Ranuccio Farnese, altro nipote di Paolo III<sup>68</sup>. Vignola continuò il proget-

to di Sangallo e Michelangelo per le facciate principale e laterali, ma abbandonò il progetto michelangiolesco per l'ala posteriore. Probabilmente seguendo le idee del suo committente ritornò a un corpo a blocco chiuso e alla loggia sul giardino di Sangallo e propose di circondare l'attiguo giardino con tre ulteriori logge (cat. 78-79). Per il resto, la sua attività progettuale, protrattasi per quasi vent'anni, si concentrò sui portali, i camini, i pavimenti e i soffitti lignei e ancora oggi la Sala di Ercole porta il segno della sua mano (cat. 81a-b, 84). A differenza del portale di San Lorenzo in Damaso, Vignola inserì nel portale un gocciolatoio dorico, applicando così il principio della "mescolanza" di due ordini, seguito da Peruzzi nelle mensole triglifate di Palazzo Fusconi ed elogiato da Serlio come importante innovazione del pontificato di Clemente VII<sup>69</sup>. Queste porte difficilmente furono disegnate prima del 1560.

Già verso il 1556 Alessandro aveva chiesto a Vignola di completare il castello di Caprarola – la più importante committenza non solo di questo eccezionale conoscitore dell'architettura, ma anche dello stesso Vignola. Sangallo lo aveva iniziato per il nonno di questi, Alessandro il Vecchio, dopo che Leone X nel 1521 aveva trasferito il vicariato ai figli di quest'ultimo, Pier Luigi e Ranuccio. Evidentemente il nonno voleva proteggersi dagli attacchi dei baroni vicini e il progetto di Sangallo, con i suoi bastioni angolari e il suo anello esterno di difesa, è da annoverare tra le fortezze più moderne dell'epoca (cat. 92)<sup>70</sup>. Come dimostrano i contemporanei disegni di Peruzzi, che qui probabilmente fu collaboratore di Sangallo, una scala equestre doveva condurre assialmente al piano-zoccolo basso e una grande scala interna al piano nobile più alto. Il castello, del quale solo il piano terreno fu allora realizzato, avrebbe quindi corrisposto ai due attuali piani inferiori dell'edificio. Se Sangallo aveva previsto l'esterno semplice e asciutto, aveva pensato pure a un cortile circolare con portici su pilastri, ai quali, nell'alternativa pentagonale di Peruzzi, è addossato un ordine di paraste (cat. 90). Dopo la sua elezione a papa col nome di Paolo III, Alessandro il Vecchio aveva fondato per il figlio Pier Luigi il ducato di Castro annettendogli anche Caprarola. Già nell'estate del 1555 suo nipote Ottavio, duca di Parma, stava pensando di terminare il castello del nonno, ma poi lo lasciò al suo fratello minore, il cardinale Alessandro (cfr. pp. 210-214). Un anno dopo, questi fece iniziare i lavori secondo un progetto di Nanni di Baccio Bigio, esponente della "setta sangallescà" che probabilmente si basava sui disegni del suo maestro. Nanni aveva previsto una loggia centrale, forse ancora nel piano superiore del vecchio castello e cioè al posto dell'attuale entrata. Questa, quindi, doveva essere liberata dallo scalone di Peruzzi e spostata "al lato" e cioè probabilmente nella posizione attuale (cfr. pp. 210-214). Nel luglio



1556 Vignola presentò un progetto del quale si è conservato solo un frammento preparatorio (cat. 95). Il piano-zoccolo e l'entrata dovevano ancora in buona parte corrispondere al progetto di Peruzzi e dall'entrata una grande piazza senza rampe doveva scendere dolcemente – circa 14% – verso il paese<sup>71</sup>. Dietro il castello erano previsti giardini al livello di un terzo e probabilmente ultimo piano (il nuovo piano nobile). I rispettivi lavori di scavo e livellamento furono già iniziati nel 1556 e continuati nei due anni successivi. Ma ancora nell'estate del 1558 né la disposizione dell'interno né l'articolazione della facciata e del cortile erano decise. Francesco Paciotto, architetto del duca di Parma, proponeva un vestibolo più piccolo, due scale a chiocciola senza colonne, paraste doppie solo per la facciata principale, paraste piegate per i due piani del cortile e volte a vela per il suo piano nobile (cat. 93-94). Solo nell'inverno 1558-1559 Vignola poteva completare il progetto, ma ancora sulla pianta del maggio 1559, quando era in costruzione un appartamento provvisorio per il cardinale nelle due ali di destra del piano terreno, molti dettagli erano ancora da decidere (cat. 96). I lavori continuarono senza interruzione e prima della morte di Vignola il castello era giunto al cornicione del terzo piano.

In circa trenta mesi, tra l'estate 1556 e l'inverno 1558-1559, il cardinale e i suoi architetti avevano dunque lentamente sostituito all'idea originale di completare il castello sobrio a due piani, un grandioso progetto di quattro piani, articolati esternamente da ordini, con vasti giardini e un accesso di rampe più maestoso che mai. Con queste rampe la mole raggiungeva un'altezza di oltre 55 metri di altezza superando ogni castello precedente. Il figlio secondogenito di Pier Luigi non era più soddisfatto di costruire una residenza sicura e adatta per la caccia e per le stagioni calde, ma volle erigere un monumento alla gloria dei Farnese. Non per caso si vantava dopo il suo compimento sulla medaglia: "Vel hic eius splendor emicat".

Già da lontano si vede il castello erigersi come un cristallo sopra la cittadina allungata. A tal fine venne tracciata la via principale, lunga circa 400 metri, che conduce assialmente a una prima piazzetta fiancheggiata a sinistra dalla vecchia stalla dei muli e a destra da case. Vignola aveva costruito due rampe semicircolari più ripide di quelle odierne e che, fiancheggiando una peschiera, salivano a una larga piazza terrazzata e probabilmente ancora rettangolare, dove il cardinale poteva salutare gli ospiti altolocati e schierare le sue milizie<sup>72</sup>. Al centro del muro di sostegno posteriore si apre un portale bugnato, che corrisponde alla porta del castello di Paolo III e attraverso il quale i cavalieri, ma anche le carrozze, che proprio all'epoca cominciavano ad affermarsi, raggiungevano il piano delle cantine del cortile circolare fino ai piedi della grande scala circolare. Ai due lati ram-

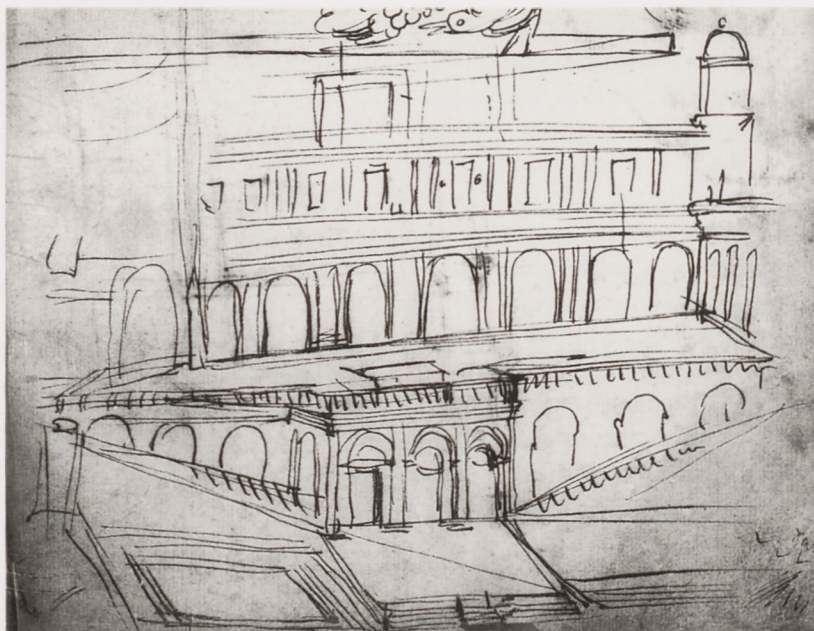
pe a zig-zag, destinate ormai solo ai pedoni, conducono a un ovale con pavimento bicolore, i cui tre gradini convessi continuano in tre concavi fino al ponte levatoio. In queste scale di diversa tipologia Vignola si ispirò non solo al cortile del Belvedere di Bramante, ma anche a un progetto di Peruzzi per una villa, tramandatoci solo in copia<sup>73</sup>. Attraversando il ponte levatoio si giungeva poi al terzo e ultimo portale bugnato. Come sulla medaglia di Villa Giulia (cat. 50), anche qui, dunque, archi analoghi conducono l'occhio in profondità lungo un asse. Ma graduandoli uno sull'altro, e dando a quello superiore la forma più monumentale, Vignola li unì in un'eminente prospettiva spaziale. Già a prima vista questo ingresso rende consapevole l'osservatore dell'ambizione del cardinale e della sua dinastia, della distanza in profondità e in altezza che lo separa da loro.

L'imponente costruzione si presenta come un poliedro con angoli ottusi. Ogni lato è largo circa 47,40 metri e ha un diametro di circa 80 metri (ambedue compresi i bastioni). Gli angoli del piano-zoccolo a scarpa sono abbracciati da bastioni, anch'essi con gli spigoli leggermente ottusi. Le loro bugne d'angolo continuano nel piatto *opus isodomum* delle pareti intermedie del piano terreno, le cui finestre sono incorniciate da edicole con frontoni alternati e, come nell'incisione di Palazzo Bocchi (cat. 30), concatenate da una fascia liscia nella zona della cornice. Mentre le bugne lisce tra le finestre sono completamente simmetriche, né la loro altezza né la loro cornice corrispondono alle bugne del portone.

Nel piano nobile Vignola ripeté questo sistema molto vicino allo stile di Peruzzi solo negli avancorpi sugli angoli, mentre aprì la parte centrale in una loggia grandiosa. Le sue sette arcate sono addossate da un ordine ionico di paraste (circa 1:9,2), continuazione canonica del dorico, che si rivela solo nei capitelli e nella trabeazione del portale inferiore (circa 1:8). Le arcate senza cornici, nonché i loro pennacchi e i campi ciechi decorati da losanghe di mattoni gialli e rossi, probabilmente gli unici accenti di colore in un insieme in buona parte stuccato in finto travertino, sembrano ritagliati nella pietra sottile<sup>74</sup>.

Le finestre ioniche, sormontate da volute simmetriche con i gigli dei Farnese e inserite nelle due arcate cieche, illuminano la scala circolare e la cappella e adempiono così la stessa funzione delle finestre con frontone triangolare degli avancorpi d'angolo. Come già a Villa Giulia, anche qui dunque Vignola sacrificò il principio della corrispondenza al calcolo estetico. E seguì di nuovo un procedimento gerarchico, quando aprì l'arcata centrale su un balcone e sfruttò le finestre ioniche come elementi di collegamento con gli avancorpi a bugnato.

La sovrapposizione di quattro ordini in tutto termina nel composito del terzo piano (circa 1:10), che collega in modo funzio-



nale e formale elementi dei due piani inferiori, come in tanti palazzi dalla Cancelleria in poi. Invece delle arcate lì ci sono campi ciechi, invece delle finestre ioniche finestre più piccole a orecchie, che si collegano alle finestre del mezzanino e ritornano anche negli avancorpi. Nelle ali laterali gli altissimi parapetti si aprono in finestrine su un piano intermedio, come nell'ultimo piano del cortile di Palazzo Farnese. Queste finestre riprendono gli impulsi verticali dello ionico, ma in maniera completamente uniforme, riducendo così l'effetto di pesantezza e contribuendo decisamente alla compattezza dell'edificio. Nei rimanenti quattro fronti esterni, tutte le sette arcate del piano nobile sono cieche e si aprono in finestre ioniche senza doppie volute. Sulla punta posteriore del pentagono l'avancorpo diventa una vera e propria torre che si spinge oltre il tetto e si presenta così come luogo della sua camera e *ultimum refugium* del cardinale.

L'organismo interno del castello segue la tipologia di un palazzo, in quanto il secondo piano è il vero e proprio piano di rappresentanza. Ma ricorda anche una villa, in quanto la loggia di questo piano nobile si apre sul paesaggio e le stanze private delle due ali posteriori sono collegate, mediante ponti levatoi, a giardini posti sullo stesso livello.

Attraverso il portale a bugnato si entra dapprima nel vestibolo, la bassa Sala delle Guardie collegata a destra con l'armeria circolare, e da questo nella loggia del cortile circolare. Con le sue bugne lisce, il piano terreno è subordinato al piano nobile ancora più chiaramente che sull'esterno e, con la sua alternanza di aperture larghe e strette, ne segue anche il ritmo. Collegando nel piano nobile il motivo ad arco trionfale con semicolonne ioniche (circa 1:8,93), Vignola ricorse ai suoi mezzi più solenni. Non si accontentò però dei rapporti statici del piano terreno, ma aggettò le semicolonne singole fin nel primo profilo della cornice e le semicolonne accoppiate fin nella gola conclusiva. Questi impulsi verticali risuonano ancora negli stipiti e nei vasi della sovrastante balaustrata. Le semicolonne sono così strettamente pigiate tra loro, che sembrano schiacciare le finestrelle sotto il cornicione e i tondi al di sopra di esso. Lo ionico, con i bassi piedistalli, i pesanti balaustri, i fusti slanciati e i capitelli bassi, segue quasi letteralmente quello sangallescico del cortile di Palazzo Farnese a Roma. Le basi sono le prime vitruvianamente ioniche nell'opera di Vignola.

La stessa compiutezza caratterizza anche la grande scala circolare, che si riallaccia di nuovo direttamente al Belvedere di Bramante e, con i suoi circa 10 metri di diametro, supera addirittura le scale dei castelli francesi. La spirale comincia nel piano delle cantine ed è sorretta dalle colonne doppie di un dorico con fregio a triglifi (circa 1:8). Queste vengono radialmente proiettate sulla parete circostante in forma di paraste separate da nic-

chie. Nei suoi due piani superiori lo scalone è illuminato da tre lati e originariamente potrebbe aver avuto i gradini tipici di una scala equestre. Esso termina davanti a un vestibolo che dà sul piano nobile del cortile ed è protetto da un parapetto con balaustri ironicamente tozzi. L'ultima colonna dello scalone ha la forma di una "colonna quadra" con entasi e la sua cornice sporge energicamente nell'ampio spazio, mentre la trabeazione dorica continua attorno sulla parete dello spazio rotondo.

Grazie alle sue insolite dimensioni e alla sua culminazione in una rotonda, che con la sua cupola bassa raggiunge lo stesso rapporto di 1:1 del Pantheon, lo scalone si presenta come uno dei più impressionanti del Rinascimento. Le paraste degli archi trionfali della rotonda continuano quelle dei piani inferiori, mentre le arcate sono abilmente sfruttate per porte e finestre.

Nella sequenza di stanze dei due piani principali Vignola partì direttamente dalla vecchia costruzione già esistente (cat. 91-92), ingrandì però le due sale (circa 8,90 × 17 metri), conferendo così alle tre ali anteriori un carattere di rappresentanza e alle due posteriori uno più privato. Nel piano terreno ci sono due appartamenti, comprendenti rispettivamente sala, salotto e due o tre camere, ma strettamente separati dalla scala, dall'armeria circolare e tra loro, e anche meno sontuosi del piano nobile. Quello di destra, orientato verso sud-est, e la camera nella torre vennero utilizzati dal cardinale fino al completamento del piano nobile, ma entrambi erano previsti probabilmente come appartamenti per ospiti, che già Paolo Cortese aveva consigliato di alloggiare al piano terreno<sup>75</sup>. Particolare attenzione merita la Sala di Giove dell'appartamento di destra, la cui architettura illusionistica venne progettata da Vignola stesso. Con le statue finte e le aperture su paesaggi, questi evidentemente aspirava a superare la Sala delle Prospettive di Peruzzi, creando una prospettiva ancora più raffinata e incrostazioni ancora più virtuosistiche.

La sequenza di stanze cerimoniali conduce, percorrendo la scala circolare, nella grande loggia del piano nobile, denominata dal suo affresco Sala di Ercole (circa 8,70 × 18,40 metri), e da lì, attraverso la Sala dei Fasti Farnesiani, la Stanza del Concilio e quattro stanze private, fino alla camera del padrone di casa nella torre posteriore (circa 6,90 metri). Queste stanze più private hanno quelle proporzioni più intime che, a partire dagli appartamenti di Alfonso e Isabella d'Este a Ferrara e Mantova, avevano sempre più incontrato il favore dei committenti e che Michelangelo aveva inserito nell'ala laterale destra di Palazzo Farnese. La camera del cardinale è l'unica rappresentativa del suo appartamento ad avere un soffitto ligneo, con la croce patriarcale ingigantita e le imprese farnesiane, uno dei più belli che Vignola avesse mai disegnato, ed era dunque meglio riscaldabile. Attraversando poi altre tre stanze private, si raggiungeva la Stanza de-

gli Angeli e la Sala del Mappamondo, dove il percorso finiva splendidamente. La camera del cardinale era raggiungibile o seguendo questo percorso cerimoniale o anche direttamente dalla loggia superiore. Le era abbinato uno studio (cfr. pp. 210-214) e una scala segreta che consentiva di raggiungere sia la biblioteca nel piano superiore sia il piano terreno e i servizi igienici. E attraverso una delle cinque scale a chiocciola sul lato del cortile si poteva salire sulla terrazza superiore o scendere nel piano delle cantine. Le numerose stanzette del quarto piano, detto "dei Cavalieri", erano a disposizione di una gran quantità di cavalieri, mentre i mezzanini erano a disposizione dei domestici (cfr. pp. 210-214). Cucina, cantina e altre stanze di servizio stavano nel piano interrato, e proprio lì Vignola aveva previsto anche diversi bagni (cfr. pp. 210-214). Giustamente già Egnazio Danti elogia Vignola di aver sfruttato a Caprarola ogni angolo tra il perimetro pentagonale e il cortile tondo pur conferendo agli ambienti principali una simmetria perfetta e una vista non ingombrata da funzioni banali<sup>76</sup>.

La cappella, cioè il terzo spazio rotondo del palazzo, corrisponde nella dimensione e nell'articolazione alla rotonda dello scalone. Per poter sistemare le piccole aperture delle pareti, Vignola rimpicciolì le arcate rinunciando alle nicchie tra le paraste di un ordine composito. Le edicole delle arcate proseguono fino alla trabeazione – un motivo che ricorda l'attico di Palazzo Bocchi e le nicchie della facciata di Sant'Andrea in via Flaminia e risale in fondo a Serlio e a finestre veneziane. Come nella grande loggia, i pennacchi sopra le arcate sembrano ritagliati nella parete. Solo nell'ottobre del 1569 Vignola ne progettò il pavimento, che venne poi realizzato in modo diverso (cat. 98). Nel disegno egli giocò con gli elementi fondamentali di tutta la pianta: il cerchio e il pentagono. E collegandoli con i cinque gigli dello stemma Farnese, seguì forse addirittura l'idea che aveva già portato il nonno di Alessandro e i suoi architetti a fare la pianta del castello pentagonale.

Rispetto a Villa Giulia, Caprarola si rivela quindi il capolavoro maturo, omogeneo e autonomo. L'organismo è più coerente e senza rotture, il linguaggio meno eclettico. Anche gli ordini si avvicinano alle norme della *Regola*, sebbene sia ovvio che Vignola non li usasse mai schematicamente, ma scegliesse i loro rapporti e il loro dettaglio secondo le particolari condizioni del luogo. Serlio, Michelangelo o Palladio sono diventati meno influenti e Bramante, Peruzzi, Sangallo e la grande tradizione romana ancora più dominanti.

Nessun altro capolavoro di Vignola è così perfezionato fin nel minimo dettaglio, nessun altro finora attesta in modo così impressionante la sua mano e le sue capacità. Solo la Rotonda di Vicenza, ugualmente a pianta centrale e dominante da un'altu-

ra, rappresenta in modo analogo l'architettura profana del terzo quarto del Cinquecento. Palladio prese il Pantheon e la fronte del tempio antico come modello per tutta la villa e si accontentò di un ingresso assiale, conforme anche al rango del committente. Vignola invece creò un modello, nel quale potevano riconoscersi anche i più alti rappresentanti dell'incipiente assolutismo. Perfino Daniele Barbaro, l'amico e protettore di Palladio, fu attirato a Caprarola. Avendo visto tutto e sentito le spiegazioni di Vignola disse: "Non minuit, immò magnoperè auxit praesentia formam"<sup>77</sup>.

<sup>1</sup> Per la traduzione ringrazio Elisabetta Pastore, per i disegni ricostruttivi Giuseppe Bonaccorso e, per vari suggerimenti, Giuseppe Bonaccorso, Georg Schelbert e Vitale Zanchettin.

<sup>2</sup> C.L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, in "Beiheft des Römischen Jahrbuchs für Kunstgeschichte", 11, 1967-1968, p. 15; vedi anche il saggio di R.J. Tuttle, *La vita*, qui a pp. 24-38 e pp. 114-115.

<sup>3</sup> Su una lista di collaboratori relativa probabilmente a un ciclo di affreschi decorativi Peruzzi indicò, accanto al suo nome e a quello di Jacopo Siculo e di Giovanni da Udine, anche "Jacomo Barozzo pittore" (cfr. C.L. Frommel, "Disegno" und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzis figuralem Oeuvre, in W. Busch, R. Hausherr, E. Trier (a cura di), *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, Berlin 1978, p. 242, n. 7; H. Wurm, *Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, p. 15).

<sup>4</sup> O. Raggio, *Fra Damiano et Gerolamo Siciolante a la chapelle de La Bastie d'Urfé*, in "Revue de l'art", 15, 1972, pp. 40 sg.

<sup>5</sup> Risultano pagati: nel 1538 Jacopo Melegghino, successore di Peruzzi nella carica di secondo architetto pontificio, e Vignola per la decorazione pittorica di venti panchetti per la camera del papa; nel 1539 Pietro da Siena e Vignola per la decorazione pittorica di sei stendardi per le trombe dei soldati pontifici (cfr. A. Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana*, in *Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modena

1882, p. 25; L. von Pastor, *Geschichte der Päpste*, V, 1909, p. 770; R.J. Tuttle, *Prospetto cronologico*, in *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola, 1507-1573, nel IV centenario della morte*, Vignola 1974, p. 35).

<sup>6</sup> Il fratellastro di Peruzzi, Pietro di Andrea da Siena, lavorò strettamente per tutta la vita con quest'ultimo e realizzò analoghi lavori decorativi anche per la confraternita di San Rocco (C.L. Frommel, *Baldassare Peruzzi*, cit., p. 10, n. 17; F. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Orsini a Bomarzo*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 32, 1997-1998).

<sup>7</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, Firenze 1568, II ed. a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1906-1910, VII, pp. 105-130.

<sup>8</sup> C.L. Frommel, *La villa e i giardini del Quirinale nel Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", volume speciale, 1999, pp. 17-28.

<sup>9</sup> H. Wurm, *Baldassare Peruzzi*, cit., p. 147.

<sup>10</sup> C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, I, pp. 136 sg.; III, tav. 182d, e.

<sup>11</sup> C.L. Frommel, *La porta ionica nel Rinascimento*, in G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, P. Marini (a cura di), *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza 2000, pp. 251-292.

<sup>12</sup> G.L. Vimercati Sanseverino, in *Rilievi di fabbriche attribuite a Baldassare Peruzzi*, a cura di M. Forlani Conti, Siena 1982, pp. 435-439, figg. a pp. 450 sg.

<sup>13</sup> C.L. Frommel, *Villa Madama*, in

C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 311-342.

<sup>14</sup> G. Morganti, in *Rilievi di fabbriche*, cit., fig. a p. 315.

<sup>15</sup> *La vita e le opere*, cit., pp. 128 sgg., 165-169.

<sup>16</sup> C. Thoenes, *St. Peter's, 1534-1546*, in C.L. Frommel, N. Adams, *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, 2 voll., New York-Cambridge (Mass.)-London 2000, II, pp. 33-43.

<sup>17</sup> H. Ost, *Santa Margherita in Montefiascone: A centralized building plan of the roman Quattrocento*, in "Art Bulletin", 52, 1970, pp. 385 sg., figg. 13, 14, 18; H. Ost, *Studien zu Pietro da Cortona's Umbau von S. Maria della Pace*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 13, 1971, pp. 281 sgg., fig. 58; C.L. Frommel, *La villa e i giardini del Quirinale*, cit., pp. 17-29.

<sup>18</sup> M. Rosenfeld (a cura di), *Sebastiano Serlio on domestic architecture*, New York 1978, tav. 28.

<sup>19</sup> F.-Ch. Uginet, *Le Palais Farnèse a travers les documents financiers (1535-1612)*, Roma 1980, pp. 22 sg.

<sup>20</sup> M. Kiefer, *Emblematische Strukturen in Stein*, Freiburg 1999, pp. 35 sg., 43. Serlio elogia Bocchi come convinto vitruviano.

<sup>21</sup> C. Di Francesco (a cura di), *Restauri al Palazzo Naselli-Crispi Ferrara*, Imola 1987. Vignola potrebbe aver conosciuto Girolamo già verso il 1525, quando, anch'esso sotto l'influsso di Peruzzi, dipinse accanto a Serlio in San Michele in Bosco a Bologna (cfr. A. Mazzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi*, Milano 1977, p. 53). Probabilmente Girolamo era in stretti rapporti con il suo connazionale Melegghino e avrebbe dovuto incontrare di nuovo Vignola nel 1550 in Vaticano (cat. 15).

<sup>22</sup> S. Frommel, *Sebastiano Serlio Architetto*, Milano 1998, pp. 104 sgg.

<sup>23</sup> F. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Orsini*, cit., pp. 25 sg., figg. 21 sg.

<sup>24</sup> C.L. Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., III, tav. 86.

<sup>25</sup> *Ibidem*, tavv. 139 sg., 182a; S. Frommel, *Sebastiano Serlio Architetto*, cit., pp. 289-301.

<sup>26</sup> C.L. Frommel, *Il Palazzo Massimo*

*alle Colonne*, in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Baldassare Peruzzi pittura scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987, p. 254.

<sup>27</sup> M. Kiefer, *Emblematische Strukturen*, cit., pp. 31-36.

<sup>28</sup> Nel febbraio mai 1546 il suo talento viene raccomandato al padre di Alessandro, Pier Luigi Farnese, forse perché il nuovo duca di Parma stava cercando un architetto delle qualità di Sangallo: "...di così bel ingegno a quanto alcun altro che praticassi mai ... tale si perde a non esercitarsi di continuo..." (A. Ronchini, *I due Vignola*, in "Atti e Memorie delle Regie Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi", 3, 1865, p. 362; *La vita e le opere*, cit., p. 36).

<sup>29</sup> R.J. Tuttle, *Il progetto per la facciata di San Petronio a Bologna*, in *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 548 sg.

<sup>30</sup> C.L. Frommel, *Bramante e Raffaello*, in A. Bruschi (a cura di), *L'architettura del primo Cinquecento*, Milano in corso di stampa.

<sup>31</sup> *Giulio Romano*, cit., fig. a pp. 33, 100, 415.

<sup>32</sup> S. Frommel, *Sebastiano Serlio Architetto*, cit., pp. 289-301.

<sup>33</sup> A. Erlande-Brandenburg, A.-B. Mérel-Brandenburg, *Histoire de l'architecture française du Moyen Age à la Renaissance*, Paris 1995, pp. 408-409; vedi ad esempio la ghimberga della Sainte Trinité a Vendôme del 1506.

<sup>34</sup> L.S. Bross, *The church of Santo Spirito in Sassia: A study in the development of art, architecture and patronage in counter reformation Rome*, tesi di laurea, Chicago 1994, pp. 145-150.

<sup>35</sup> W. Gramberg, *Guglielmo della Porta's Grabmal für Paul III. Farnese in St. Peter*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 21, 1984, pp. 341 sg.; D.R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, pp. 26 sg.

<sup>36</sup> C.L. Frommel, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, Milano 1994, pp. 421 sg.

<sup>37</sup> "...quale aveva tenuta servitù mentre era stato Legato in Bologna" (E. Danti, in *Le due regole della pro-*

spettiva pratica, 1743, fol. ij verso).

<sup>38</sup> M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 240-251.

<sup>39</sup> C.L. Frommel, *Raffaello und Sangallo*, in C.L. Frommel, M. Winner (a cura di), *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, p. 276.

<sup>40</sup> F.-E. Keller, in C.L. Frommel, N. Adams, *The architectural drawings*, cit., pp. 159-162. Dopo il Sacco di Roma Sangallo non usa più l'acca per la pancia come fa ancora su U 842 A (C.L. Frommel, in C.L. Frommel, N. Adams, *The architectural drawings*, cit., p. 36, fig. a pp. 13, 37). Le misure sono probabilmente in palmi romani e "canne doppie" (non "da pie") come scritto sul verso. Infatti la larghezza delle stradine trasversali del giardino è indicata di "10" invece di "20" piedi e Sangallo misura sul verso solo la metà della larghezza del terreno di 510 piedi (113,93 metri) e della lunghezza di 1048 piedi (234,12 metri) raddoppiandole poi nella seconda riga. La larghezza corrisponde quasi esattamente a quella del progetto White (cat. 49). La lunghezza, circa il doppio di quella dell'attuale villa, non va oltre i confini della vigna vecchia (pp. 163-166). Dietro la parte curva del giardino Sangallo accenna l'ascesa del terreno verso nord, est e sud. Ovviamente voleva usufruire di tutto il terreno disponibile e del pendio meridionale per i locali su pianta centrale ricavati nella roccia di tufo, come lo sono le tre grotte tuttora visibili. Su U 842 A l'entrata principale nell'ala occidentale è fiancheggiata a sinistra da una "stalla" e a destra da una "sala", una "camera", un "gallinaro" e un "orto", ovviamente l'appartamento dell'amministratore. Le dimensioni della parte centrale di quest'ala con la "stalla", il vestibolo, la "sala" e la "camera", corrispondono approssimativamente alle tre stanze grandi

dell'ala d'entrata dell'attuale villa. Sangallo pensa di sostituirla con un muro di portone curvo o con una piazzetta ottagonale all'inizio dell'asse centrale. Anche sul verso la casa di "messer lodovico" è collegata alle stradine del giardino, ma non più legata all'ala d'entrata. Le parole "questo lo quadro scassato" in una delle aiuole sembrano alludere a lavori già in corso.

<sup>41</sup> P. Davies, D. Hemsoll, *Ville mantovane di Giulio Romano*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 516-519.

<sup>42</sup> G. Vasari, *Le vite*, cit., VII, pp. 233 sg.

<sup>43</sup> C.L. Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., II, pp. 305-314; C.L. Frommel, in *Giulio Romano*, cit., pp. 105-112.

<sup>44</sup> T. Falk, *Studien zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 13, 1971, p. 110.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 124 sgg.; R.J. Tuttle, *Vignola e Villa Giulia: il disegno White*, in "Casabella", LXI, 646, 1997, pp. 50-69.

<sup>46</sup> M. Rosenfeld (a cura di), *Sebastiano Serlio*, cit., tavv. 64, 70.

<sup>47</sup> Vedi qui cat. 90-91.

<sup>48</sup> C.L. Frommel, *Roma e la formazione architettonica di Palladio*, in *A. Palladio: nuovi contributi*, Atti del settimo seminario internazionale di storia dell'architettura (Milano 1988), a cura di A. Chastel e R. Cevese, Milano 1990, pp. 151-154, figg. 24, 26-28.

<sup>49</sup> J. Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura* [Roma 1562], tav. 32.

<sup>50</sup> C.L. Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., III, tav. 59d.

<sup>51</sup> S. Cocchia, A. Palminteri, L. Petroni, *Villa Giulia: un caso esemplare della cultura e della prassi costruttiva nella metà del Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", 42, 1987, pp. 47-90; S. Cocchia, A. Palminteri, L.

Petroni, *La villa di papa Giulio* (Architettura del Cinquecento a Roma 2), Roma 1987, tavv. 24-26.

<sup>52</sup> Serlio, *Quarto Libro*, 1537, foll. 162v, 173r.

<sup>53</sup> Vedi nota 11.

<sup>54</sup> S. Frommel, *Sebastiano Serlio Architetto*, cit., pp. 161, 164, 243.

<sup>55</sup> T. Falk, *Studien zur Topographie*, cit., p. 173.

<sup>56</sup> *Ibidem*, pp. 172 sg.

<sup>57</sup> *Loc. cit.*; Plinius Secundus, *Naturalis Historiae*, 35 (2) 6.

<sup>58</sup> T. Falk, *Studien zur Topographie*, cit., p. 172.

<sup>59</sup> C.L. Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli (a cura di), *Il Cortile delle Statue*, Mainz 1985, pp. 17-65.

<sup>60</sup> C.L. Frommel, *Raffaello e il teatro alla corte di Leone X*, in "Bollettino del CISA Andrea Palladio", XVI, Vicenza 1974, pp. 173-187.

<sup>61</sup> C.L. Frommel, *Michelangelos Treppe im Cortile del Belvedere*, in *Komos*, pp. 249-261. "Der Entwurf einer Inschrift Julius III, die Wiederherstellung einer Villa 'cui a prospectus pulchritudine nomen', bezieht sich offensichtlich auf Arbeiten im vatikanischen Belvedere" (A. Nova, *The Artistic Patronage of Pope Julius III (1550-1555). Profane Imagery and Buildings for the De Monte Family in Rome*, New York-London 1988, p. 60).

<sup>62</sup> T. Falk, *Studien zur Topographie*, cit., p. 125, fig. 14.

<sup>63</sup> C.L. Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., III, tav. 97e.

<sup>64</sup> R.J. Tuttle, *Vignola e Villa Giulia*, cit.,

<sup>65</sup> S. Frommel, *Sebastiano Serlio Architetto*, cit., pp. 358-363.

<sup>66</sup> C.L. Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., I, pp. 78 sg.; W. Prinz, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin 1970; F. Büttner, *Die Galleria Riccardiana in Flo-*

*renz*, Frankfurt 1972, pp. 117-167.

<sup>67</sup> C.L. Frommel, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, cit., pp. 36, 343.

<sup>68</sup> Cfr. W. Lotz, *Vignole et Giacomo della Porta (1550-1589)*, in A. Chastel (a cura di), *Le Palais Farnèse*, Roma 1980-1981, I, pp. 225-234; F.-Ch. Uginet, *Le Palais Farnèse*, cit., pp. 73 sgg.

<sup>69</sup> Vedi nota 26.

<sup>70</sup> Sangallo indica i venti e cioè "S" (scirocco) a destra e "T" (tramontana) a sinistra dell'anello esterno. Inizialmente pensava quindi di localizzare l'entrata nel braccio orientale.

<sup>71</sup> S. Benedetti, *Sul giardino grande di Caprarola e altre note*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", s. XVI, fasc. 91, aprile 1970, pp. 27-31, 41.

<sup>72</sup> *Ibidem*, fig. 32.

<sup>73</sup> Taccuino S IV 7 detto di Baldassarre Peruzzi della Biblioteca Comunale di Siena, Siena 1981, tav. 68. Il disegno del pavimento davanti al portale superiore ricorda le proposte del *Quarto Libro* di Serlio (1566, foll. 917r sgg.).

<sup>74</sup> Questo motivo forse fu ispirato alle nicchie finte di Perino nella Sala Alessandrina di Castel Sant'Angelo (Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo, catalogo della mostra, a cura di E. Parma, Milano 2001, fig. a p. 322).

<sup>75</sup> C.L. Frommel, *Der römische Palastbau*, cit., I, p. 80.

<sup>76</sup> "...le Stanze riescono tutte quadrate con bellissima proporzione, e talmente spartite, che per le comodità, che ne gli angoli sono cavate, non vi stà alcuna particella oziosa, e quel che è mirabile, le Stanze dei Padroni sono talmente posti, che non veggono officina nessuna, né esercito sordido..." (E. Danti, in *Le due regole*, cit., fol. ij verso).

<sup>77</sup> *Loc. cit.*