



POLITECNICO DI MILANO  
FACOLTA' DI ARCHITETTURA E SOCIETA'  
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN ARCHITETTURA DEGLI INTERNI

## VILLA MADAMA. IL PROGETTO INCOMPIUTO

AMPLIAMENTO DELLA SEDE DI RAPPRESENTANZA DEL MINISTERO DEGLI AFFARI  
ESTERI E SISTEMAZIONE DI MONTE MARIO A ROMA

RELATORE: PROF. PIER FEDERICO CALIARI

CORRELATORI: ARCH. SARA GHIRARDINI  
ARCH. SAMUELE OSSOLA

TESI DI LAUREA DI:

ILENIA CABINIO (MATRICOLA 799751)  
ANTONINO MIRABILE (MATRICOLA 799721)

## Indice

9	Introduzione
	<b>PARTE I. LA STORIA DI VILLA MADAMA</b>
15	<b>1. Raffaello architetto</b>
15	1.1 La formazione
17	1.2 Il trasferimento a Roma
20	1.3 L'eredità architettonica
25	<b>2. La Villa nella storia</b>
25	2.1. Il clima culturale
27	2.2. I committenti
30	2.3 L'inizio e la sospensione dei lavori di costruzione
39	2.4 Dal Sacco di Roma a Madama Margherita d'Austria
41	2.5 Dai Farnese di Parma ai Borbone di Napoli
44	2.6 Dai Bergès allo Stato

	PARTE II. IL PROGETTO ORIGINARIO: SULLE TRACCE DI RAFFAELLO
53	1. La raccolta degli Uffizi
67	2. La lettera di Raffaello
75	3. Il modello del 1984
83	4. Lo stato di fatto: i rilievi di Palladio a Piacentini
91	5. Gli schemi di ricostruzione
95	4.1 L'ipotesi di Heinrich von Geymuller
96	4.2 L'ipotesi di Mario Bafile
103	6. La proposta di sintesi
	PARTE III. IL PROGETTO DI VILLA MADAMA
109	1. La composizione generale
113	1.1 L'ingresso
116	1.2 Il quadriportico e la terrazza circolare
118	1.3 La galleria
125	1.4 La stanza a cielo aperto
127	1.5 Il teatro
130	1.6 Il ninfeo
135	CONCLUSIONI
139	BIBLIOGRAFIA PER PARTI
147	ELENCO DELLE FONTI E DELLE ILLUSTRZIONI
151	APPENDICE
175	RINGRAZIAMENTI



Nella pagina accanto:  
la loggia verso il  
giardino.

1. C. Brandi,

“L’importanza di  
Villa Madama”, in R.  
Lefevre, *Villa Madama*,  
Editalia, Roma 1973,

p. 12.

2. R. Lefevre, *Villa  
Madama*, Editalia,  
Roma 1973.

## Introduzione

Il Rinascimento come suggello di divina proporzione e di celeste equilibrio è qui che giunge ed è qui che si ferma<sup>1</sup>.

Cesare Brandi conclude così la prefazione all’opera di Renato Lefevre sulla storia di Villa Madama<sup>2</sup>: uno degli episodi architettonici più felici dell’architettura del Cinquecento. Qui arriva l’architettura che porta il nome di Bramante e da qui ripartirà seguendo il lascito architettonico di Raffaello che fu in grado di conciliare il mondo dei suoi maestri contemporanei con la propria conoscenza approfondita dell’architettura classica.

Di un edificio così famoso come Villa Madama si può pensare che tutto è noto, ma non è così. Spetta a teorici e studiosi del Novecento il merito di aver chiarito alcune importanti questioni relative alla paternità architettonica del progetto, ai contributi dei collaboratori di Raffaello, ai committenti e ai motivi che hanno condotto a una

realizzazione solo parziale dell'intero complesso. Un tema è però tutt'oggi poco chiaro, nonostante gli sforzi compiuti dagli storici, ed è quello relativo alla ricostruzione del progetto originario. Risulta infatti evidente la necessità di continuare le riflessioni su questo nodo irrisolto della villa, cercando di riscoprire il processo intellettuale ad esso sotteso.

L'obbiettivo di questa tesi è duplice: da un lato si inserisce nel filone delle riflessioni teoriche sul processo ideativo originario, avanzando quindi una nuova proposta di ricostruzione, e dall'altro propone un possibile progetto di completamento finalizzato all'utilizzo della villa come luogo di rappresentanza per il Ministero degli Esteri.

Confutate le interpretazioni degli studiosi Heinrich von Geymuller e di Mario Bafile riguardo la ricostruzione del progetto, si è proposta una terza soluzione che ha trovato conferma nelle riflessioni di Ernest Cormier. Il completamento lavora sulle tracce di quello che consideriamo essere il progetto originario, reinterpretandone gli elementi in chiave moderna e utilizzando forme e proporzioni che si ispirano alla classicità e quindi consoni alla villa, pur senza utilizzare un linguaggio mimetico. Le scelte sono state dettate dal rispetto di quelli che possono essere considerati i caratteri principali del progetto di Raffaello: l'integrazione tra architettura e natura, la costruzione di una villa privata all'antica e il mantenimento di una spiccata dimensione di rappresentanza connessa al ruolo pubblico, del pontefice prima, del Ministero degli Esteri oggi.

Il progetto intende, quindi, restituire unità e completezza a quanto è stato solo parzialmente realizzato durante il Cinquecento, senza intaccare quell'immagine della villa che si è consolidata nel repertorio figurativo nel corso di oltre cinque secoli e rispettandone il carattere di non finito e di incompiuto che arricchisce il valore artistico del capolavoro indiscusso dell'architettura di Raffaello.

PARTE I

LA STORIA DI VILLA MADAMA



## 1 Raffaello architetto

### La formazione

Raffaello Sanzio nacque a Urbino nel 1483. Suo padre, Giovanni Santi, era un artista cortigiano e la sua città natale era, a quei tempi, uno dei centri più progrediti in architettura. Tanto Urbino quanto la sua famiglia esercitarono una grande influenza sulla formazione artistica del giovane Raffaello che a soli undici anni entrò a far parte della bottega del pittore Pietro di Cristoforo Vannucci, meglio noto come il Perugino (1448 - 1523), che gli fornì il modello più importante nell'ambito della pittura e dell'architettura. I lavori del suo maestro erano noti proprio per il ruolo significativo che le architetture classiche dipinte avevano assunto nelle sue opere (il genere aveva acquisito un significato crescente nell'arte italiana dopo la scoperta della prospettiva centrale ad opera di Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti). In una grande bottega come quella è plausibile che il maestro preferì affidare alla mano degli allievi le

Nella pagina accanto:  
Raffaello Sanzio,  
*Autoritratto*, 1504,  
Galleria degli Uffizi,  
Firenze.



FIG.1 Perugino, *Consegna delle Chiavi*, 1481-1482, Roma.

architetture dei suoi dipinti piuttosto che le figure. Il giovane Raffaello, di conseguenza, non ebbe solo l'occasione di collaborare nella realizzazione delle architetture del Perugino, ma fu anche testimone di un intenso, e per il tempo singolare, confronto di un pittore con il clima architettonico contemporaneo<sup>1</sup>. La sua fama di pittore esperto in scenari architettonici fece sì che il Pinturicchio (1452 – 1513), anche lui allievo del Perugino, nel 1503 lo invitò a Siena per assisterlo nel progetto degli affreschi che gli erano stati commissionati dal cardinale Francesco Todeschini Piccolomini per la libreria del Duomo.

Contemporaneamente alle collaborazioni con i suoi maestri, Raffaello si dedicò anche a opere sue proprie che videro nello *Sposalizio delle Vergine* del 1504 il coronamento di un periodo creativo durato cinque anni. Attratto dai capolavori di Michelangelo e Leonardo,

1. Cfr. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello Architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 13.

### Il trasferimento a Roma

nello stesso anno Raffaello lasciò Perugia per trasferirsi a Firenze. Nelle opere del periodo fiorentino si occupò per quattro anni soprattutto di problemi relativi alle figure, ma avviò anche in quel periodo uno scambio culturale con i principali architetti della città tra i quali spiccavano i fratelli Sangallo.

Verso la fine del 1508 la corte papale lo volle a Roma come collaboratore. In quel periodo, infatti, Papa Giulio II aveva affidato al suo architetto Donato Bramante il compito di ricostruire e decorare gli interni dell'appartamento in Vaticano in cui si era da poco trasferito. Molto probabilmente fu lo stesso architetto papale che, insieme ad altri pittori meno conosciuti, raccomandò al pontefice il suo conterraneo. Cominciò così la collaborazione tra Raffaello e Bramante.

[Raffaello] trovò in Bramante l'intermediario che, come nessun altro, seppe rendere fecondi i modelli classici per i nuovi compiti architettonici. [...] Ma furono l'intelligenza sensibile e l'intima predisposizione di Raffaello a far sì che questo mondo fosse recepito così alla svelta e in maniera così completa e perfetta<sup>2</sup>.

Con gli affreschi delle Stanze Vaticane, Raffaello aveva fornito la prova della sua competenza tanto che Agostino Chigi, il più ricco banchiere dello stato pontificio, gli affidò i primi due incarichi architettonici: la sua cappella funeraria e le scuderie di famiglia.

Bramante era vecchio e ammalato e vedeva in Raffaello

2. Ivi, p. 18.





FIG.2 Raffaello Sanzio, *Lo Sposalizio della Vergine*, 1504, Pinacoteca di Brera, Milano.

il suo degno successore. Questo avrebbe permesso al giovane urbinato di essere nominato primo architetto papale con il compito non solo di seguire tutti gli edifici ecclesiastici allora in costruzione, ma anche di occuparsi della conservazione di Roma antica, di supervisionare i progetti urbanistici e di controllare la maggior parte dei progetti pittorici e scultorei del pontefice.

Nel marzo del 1514 Bramante morì e nell'agosto dello stesso anno Raffaello, insieme al già vecchio Fra Giocondo (1433 - 1515) e a Giuliano da Sangallo (1440 - 1516), gli succedette come architetto papale. La stretta collaborazione con i due maestri, entrambi esperti teorici e archeologi, e l'impegno comune nella ridefinizione del Vaticano, aumentarono ancora di più l'interesse dell'urbinato nei confronti dell'architettura e in particolare di quella classica.

Il progetto del nuovo San Pietro e quello per Villa Madama saranno i due compiti edili che impegneranno maggiormente Raffaello negli ultimi anni della sua vita. Proprio Villa Madama rappresentò la *summa* di studi e di esperienze di anni, che Raffaello ebbe modo di tradurre (parzialmente) in realtà senza tenere in considerazione edifici preesistenti nel luogo e senza curarsi dei condizionamenti urbanistici che il progettare nel centro di Roma comportava. Entrambi i progetti rappresentarono un confronto con le due fonti costanti della sua produzione architettonica: Bramante da un lato e quella *attualità antropocentrica* derivata dai classici dall'altro<sup>3</sup>.

3. *Ivi*, p.39. A questa attività si affiancherà sempre quella di



FIG.3 Raffaello, *Scuola di Atene*, 1509-1510, Stanze Vaticane, Roma.

architetto di palazzi privati, di scenografo, di urbanista, di progettista di monumenti funebri e infine di archeologo. Proprio l'impegno e la sistematicità nel rilievo e nella ricostruzione dei monumenti della Roma antica, dimostrano come la sua evoluzione artistica tanto in pittura quanto in architettura abbia coinciso con una ricezione sempre più attiva della cultura antica.

Raffaello morì a Roma il 6 aprile del 1520 a soli 37 anni. Secondo le sue volontà fu sepolto al Pantheon, dove tutt'oggi riposa.

Come nota il Frommel, i quasi sette anni della sua attività nella sfera dell'architettura hanno lasciato un'impronta indelebile allo sviluppo di questa nel periodo tra il XVI e il XVII secolo. Fu l'artista che cancellò gli ultimi residui medievali sopravvissuti nel Quattrocento e aiutò

L'eredità  
architettonica

l'architettura a esprimersi in quel linguaggio urbano e raffinato di cui si servirà fino all'inizio del nostro secolo.

Il significato storico di Raffaello architetto, quindi, si situa nella conciliazione da lui perseguita fra il mondo dei suoi maestri contemporanei e la propria conoscenza approfondita dell'architettura classica, della nuova sintesi da lui operata, che costituì una nuova tradizione, ma soprattutto negli stessi suoi principi figurativi che, sotto molteplici aspetti, hanno anticipato il successivo sviluppo della cultura architettonica<sup>4</sup>.

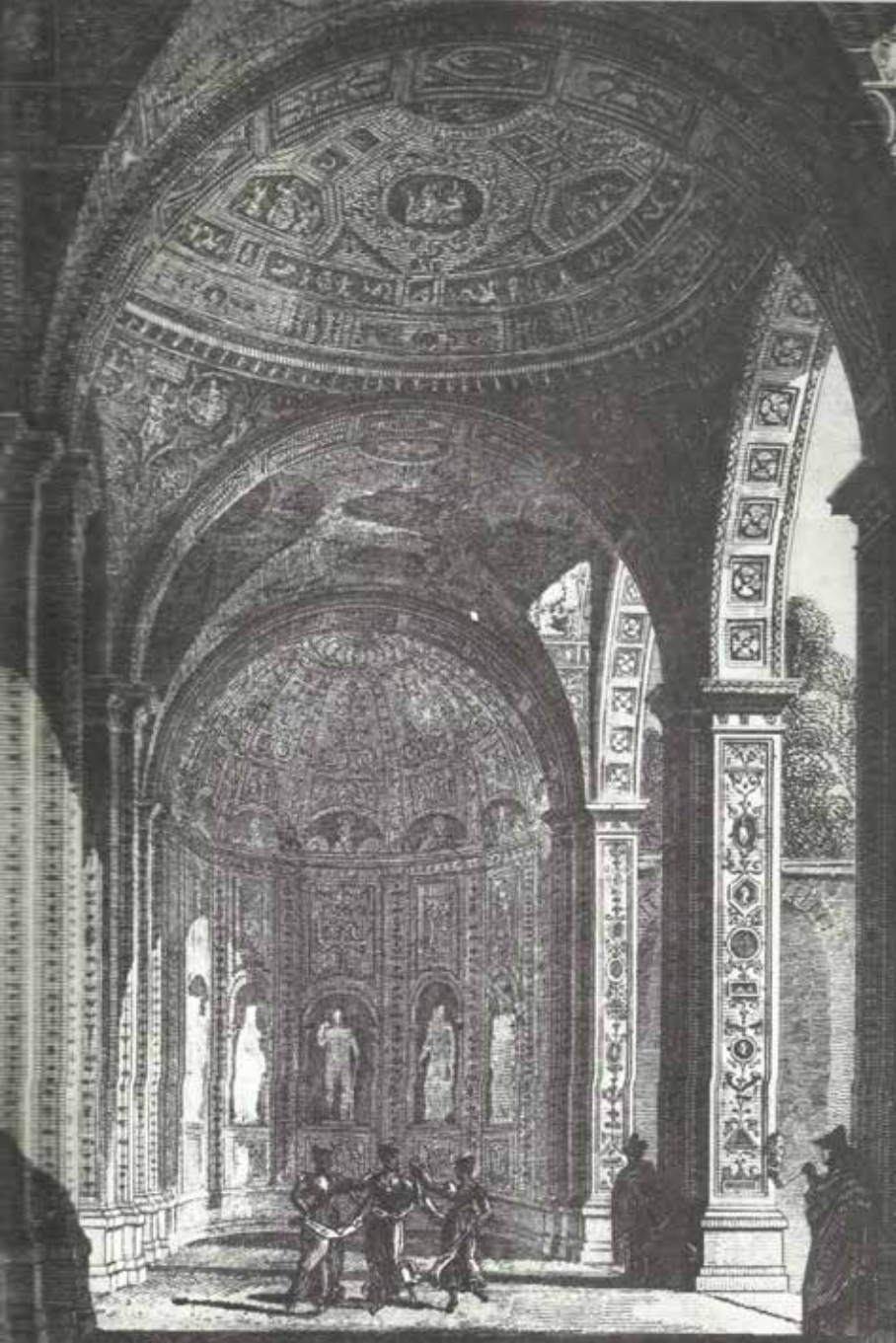
La fama di Raffaello pittore è universale, ma quella di Raffaello architetto è sempre rimasta in secondo piano, nonostante il periodo più intenso della sua attività artistica corrisponda proprio con quello della produzione architettonica, che si concentra nell'arco di tempo compreso tra il 1511 e il 1520. Spesso le architetture dipinte sono in realtà l'unico tramite che collega il nome di Raffaello con l'architettura. Generalmente infatti è noto come l'artista che ha dipinto il tempio dello Sposalizio della Vergine, l'edificio della Scuola di Atene, la scena urbana dell'Incendio di Borgo o l'interno classico della Cacciata di Elidoro. Ma queste scene dipinte non hanno lo stesso valore architettonico degli edifici effettivamente progettati.

Vasari, a trent'anni dalla morte dell'urbinate, nel *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* definisce Raffaello come pittore a architetto. Le testimonianze dei contemporanei non lasciano spazio a dubbi: Raffaello

4. *Ivi*, p. 46.

era pittore quanto architetto. Come spiegare allora questa percezione parziale dell'operato di Raffaello? Si possono avanzare diverse ipotesi, che Stefano Ray prova a riassumere<sup>5</sup>. Innanzitutto in larga parte le opere architettoniche di Raffaello non vennero portate a termine oppure subirono modificazioni e alterazioni, quando non furono completamente distrutte. In secondo luogo la documentazione è spesso frammentaria e lacunosa, lasciando in ombra ampie zone dell'opera. Sappiamo ad esempio che il patrimonio dell'atelier di Raffaello è andato disperso dopo l'improvvisa morte del maestro e che molti documenti sono andati persi. Rimane però poco chiaro capire perché solo il patrimonio architettonico sia rimasto vittima di questa dispersione. Si può dire allora che conosciamo l'architettura di Raffaello nelle sue linee essenziali e qualche volta nei dettagli, ma il quadro di insieme manca tuttavia di importanti elementi.

5. *Ivi*, p.47..



### Il clima culturale

## 2 La villa nella storia

La storia di Villa madama inizia nel 1517 quando papa Leone X (1513 - 1521) scelse di costruire una dimora privata sulla costa di Monte Mario, su un terreno da poco acquistato. Nelle sue intenzioni la villa doveva essere il simbolo dell'avvenuta rinascita della Roma antica e il progetto doveva richiamare alla memoria lo splendore delle antiche ville aristocratiche.

[...] avendo Giulio cardinale de' Medici, il quale fu poi Clemente Settimo, preso un sito in Roma sotto Monte Mario, dove oltre una bella veduta, erano acque vive, alcune boscaglie in ispiaggia et un bel piano che, andando lungo il Tevere per fino a ponte Molle, aveva da una banda e dall'altra una largura di prati che si estendeva quasi fino alla porta di S. Piero, disegnò nella sommità della spiaggia, sopra un piano che vi era, fare un palazzo con tutti gl'agi e commodi di stanza, loggie, giardini, fontane, boschi et altri

Nella pagina accanto:  
Dormier, *Loggia di Villa  
Madama*, incisione,  
1837, Torino

che si possono più belli e migliori desiderare<sup>6</sup>.

Per comprendere meglio il valore di Villa Madama è utile collocarla nel quadro urbanistico di Roma e dell'evoluzione civile del suo tempo. Poco prima della sua costruzione, la Roma papale era un borgo medievale di circa trentamila persone, racchiusa nell'ansa del Tevere e servita da strade strette e contorte, costellata di case di piccole dimensioni tra le rovine dell'antichità, le grandi basiliche e i palazzi patrizi e cardinalizi. Soltanto con papa Sisto IV della Rovere e con papa Alessandro VI Borgia, verso la fine del XV secolo, Roma aveva iniziato la sua trasformazione urbana. All'inizio del Cinquecento papa Giulio II della Rovere aveva dato una spinta significativa allo sviluppo di Roma da borgo medievale a città umanista. Si tracciarono strade larghe e dritte, sorsero nuovi quartieri ricchi di edifici ben costruiti e Roma si aprì alle personalità artistiche e ai letterati più in vista sostituendosi gradualmente a Firenze nel rango di capitale del mondo culturale. Lo slancio decisivo a questo rinnovamento avvenne a partire dal 1513 quando fu eletto pontefice con il nome di Leone X, Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico. Leone X fu protettore delle arti e della cultura, un mecenate in grado di instaurare un clima di ammirazione soprattutto nei confronti della cultura classica che si cercò di emulare e perseguire. Giocò un ruolo fondamentale in questa renovatio non solo il gusto fiorentino dei Medici che si respirava alla corte papale, ma anche lo spirito della nuova classe sociale che si stava affermando, quella

6. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, da *Cimabue insino ai tempi nostri*, Einaudi, Torino 1991.

borghese dei banchieri, degli uomini di commercio, delle figure professionali e della curia. Grazie alla loro posizione economica e sociale sovvenzionarono e promossero il rinnovo artistico e culturale della Roma cinquecentesca.

Fu un periodo di scavi, di studi e di ricerche che riportarono alla luce parte del patrimonio antico. Anche lo sviluppo urbanistico risentì di questa nuova atmosfera: gli austeri palazzi medievali costruiti con carattere difensivo vennero sostituiti da raffinate dimore, decorate da pittori e immerse nella natura, lontane dal centro cittadino.

In questo desiderio di contatto diretto con la natura si ritorna al gusto antico della villa romana, spesso adattando alle nuove esigenze dei committenti le vigne e i casali di campagna che si trovavano non solo dentro ma anche fuori le mura di Roma.

Su questo sfondo culturale si colloca quella che verrà chiamata Villa Madama e che inizialmente era conosciuta come *la vigna del papa*.

### I committenti

Giorgio Vasari attribuisce chiaramente al cardinale Giulio de Medici, futuro papa Clemente VII, la paternità di Villa Madama e in questo ha trovato concorde buona parte della critica artistica e letteraria. Renato Lefevre, dal canto suo, propone una differente interpretazione, più convincente rispetto a quella largamente riconosciuta dalla critica. Lefevre nota infatti come l'attribuzione del Vasari risulta subito smentita da una notizia di archivio: una registrazione censurale dell'archivio del Capitolo



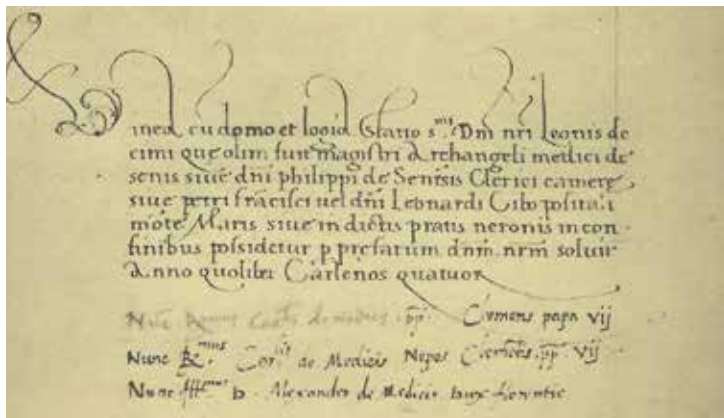


FIG.4 Documento dell'Archivio Capitolare di San Pietro relativo alla cessione del terreno su cui sorge la villa al cardinale Giulio de' Medici.

di San Pietro. Il documento, datato 1517, si riferisce all'acquisto da parte del Capitolo di una proprietà su Monte Mario e della sua cessione a Leone X dietro versamento di un canone annuo. Ma soprattutto lo spostamento dal cardinale Giulio de' Medici a papa Leone X risponde ad una logica storico-artistica. La costruzione di una villa tanto imponente, nata con lo scopo di celebrare la magnificenza della casata dei Medici e a richiamare i fasti della Roma classica, si concilia con il carattere estroverso e appassionato di ogni arte e bellezza proprio di Leone X. Rimanda meno alla personalità introversa e lontana, per sua indole, dallo sfarzo e dallo sperpero del futuro Clemente VII <sup>7</sup> Questo non significa che il cardinale mediceo fu estraneo alle vicende che dettero luogo alla progettazione e alla realizzazione parziale della vigna del papa. Anzi è probabile che il pontefice si affidasse al giudizio del

7. R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 20.

cugino cardinale e che da lui si fosse fatto consigliare quando dovette scegliere la zona su cui costruire la sua villa.

La scelta del progettista fu immediata: il pontefice incaricò Raffaello di procedere alla progettazione della sua villa. Infatti fin dal suo arrivo a Roma avvenuto nel 1508, Leone X aveva stretto a sé l'architetto di Urbino, conferendogli incarichi sempre maggiori nei campi più diversi. Come già detto, gli assegnò la decorazione delle Stanze Vaticane, lo affiancò a Bramante nella fabbrica di San Pietro e nella costruzione delle Logge Vaticane, che lui stesso e i suoi allievi decorarono. Morto Bramante, Raffaello gli succedette come primo architetto della corte pontificia dimostrando la sua massima autorità presso il papa e tutta la corte.

Occorre però tenere in considerazione la mole di lavoro di cui Raffaello si trovava allora oberato per conto del papa: le altre commissioni non erano meno importanti di quella della *vigna del papa* e questo lo portò a appoggiarsi ad una serie di validi collaboratori, tanto nel campo della pittura quanto in quello edile. Chi affiancava Raffaello come architetto era Antonio da Sangallo il Giovane: morto infatti Donato Bramante nel 1514, Fra' Giocondo nel 1515 e ritiratosi Giuliano da Sangallo nello stesso anno, Raffaello si trovò a sostenere da solo il peso della fabbrica di S. Pietro e degli altri numerosi incarichi pontifici. Antonio da Sangallo non era un allievo di Raffaello, non si formò nella sua scuola ma anzi aveva più anni di lui, aveva alle spalle una stretta collaborazione

con il Bramante e proveniva da una rinomata famiglia di progettisti e costruttori, da lungo tempo attivi a Roma. Raffaello si appoggiò a lui e alla sua bottega per far fronte ai numerosi impegni architettonici.

Questa stretta collaborazione tra i due architetti ha spesso generato confusione e incertezze circa la paternità di alcune opere architettoniche, soprattutto nel caso di Villa Madama. La critica oggi è concorde nell'attribuire all'architetto di Urbino l'impostazione architettonica della *vigna del papa*, e ad Antonio da Sangallo le implementazioni e gli accorgimenti statici del progetto. Analizzeremo dettagliatamente più avanti le fasi del progetto, i contributi degli architetti, le critiche e le interpretazioni che sono state mosse sul progetto di Villa Madama.

Escludendo che Raffaello e Antonio da Sangallo potessero occuparsi personalmente della fabbrica della villa, secondo Renato Lefevre è plausibile che la direzione dei lavori fosse stata affidata a un fidato allievo di Raffaello<sup>8</sup>. Questo troverebbe riscontro anche nell'affermazione del Vasari secondo la quale il Cardinale Giulio de' Medici aveva dato il carico della villa di Monte Mario a Giulio Pippi detto il Romano, che lavorò su precise indicazioni del maestro il quale probabilmente non mancò di seguire da vicino il lavoro del suo allievo.

La prima data certa riguardante l'inizio dei lavori per la vigna del papa è quella del 16 giugno 1519, quando Baldassarre Castiglione scrisse a Isabella d'Este,

L'inizio e la sospensione dei lavori di costruzione

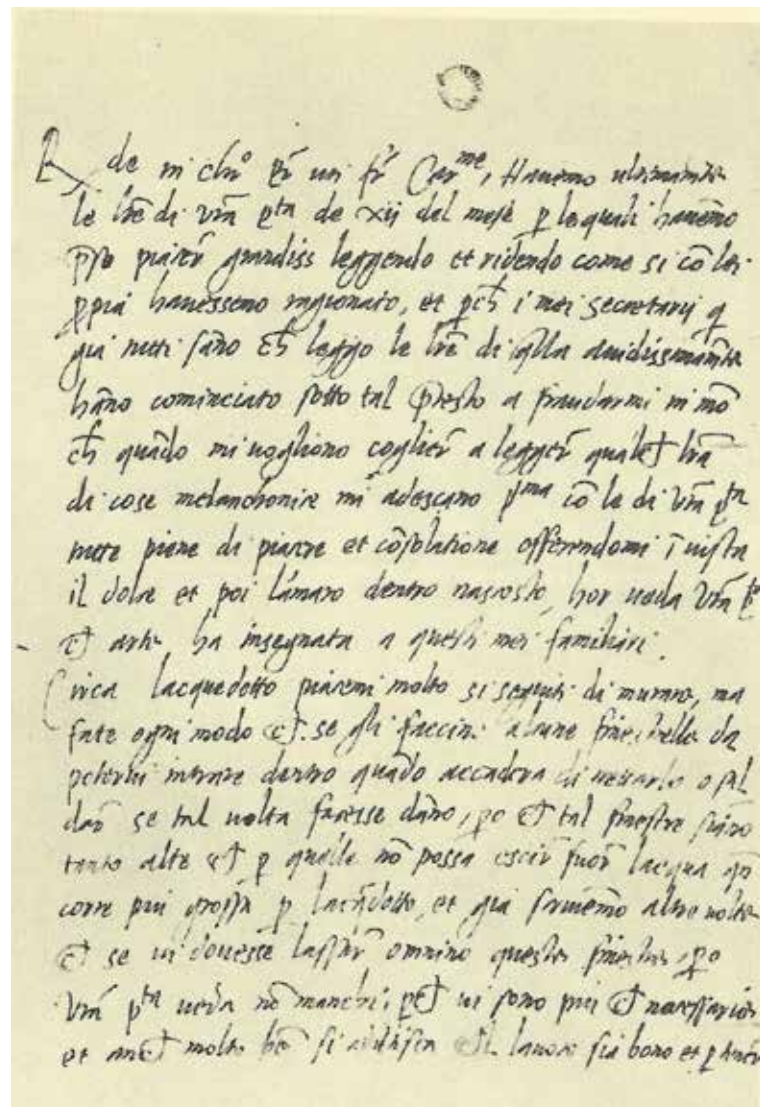


FIG.5 Lettera di Giulio de' Medici all'amico Maffei in cui impartisce istruzioni per i lavori alla vigna con particolare riferimento a Giulio Romano e Giovanni da Udine.

marchesa di Mantova, che « [...] fassi una vigna anchor del rev.mo Medici che sarà cosa eccellentissima. Nostro Signore vi va spesso, e questa è sotto la croce di Monte Mario<sup>9</sup>». Sappiamo quindi che in quell'anno i lavori erano in pieno svolgimento e che lo saranno anche nell'anno successivo.

Il 6 aprile del 1520 Raffaello morì, creando scompiglio nel panorama artistico e architettonico di Roma.

Villa Madama a quella data doveva essere più o meno allo stato attuale di costruzione. Secondo alcuni studiosi, come il Coffin<sup>10</sup>, la morte dell'architetto di Urbino sarebbe stata la causa dell'interruzione dei lavori, con un affrettata rabbrecciatura di quelli in corso e l'abbandono del progetto originario. Renato Lefevre nota come si tratti di ipotesi discutibili e in larga parte infondate. Infatti l'interruzione, se ci fu, riguardò solo la parte muraria laddove invece proprio nel 1520 ebbero inizio i lavori di decorazione. Che una sospensione momentanea potesse seguire la morte dell'urbinate, nelle cui mani si trovava la direzione dei lavori artistici, edili e archeologici di Roma, è in realtà verosimile. Ma non è logico che la scomparsa di Raffaello, da sempre diviso tra altri impegni, potesse essere la causa dell'abbandono a Monte Mario di un progetto definito in tutti i suoi particolari, totalmente operativo e già sotto la direzione di Giulio Romano. Tutto questo porta a pensare che la prematura scomparsa di Raffaello possa avere al massimo causato un rallentamento dei lavori, seguito in breve tempo dalla sua ripresa. Lo stesso Vasari riporta che:

9. Ivi, p.91.

10. Cfr. D. R. Coffin, *The villa in the life of Renaissance in Rome*, Princeton University Press, Princeton 1979.



FIG.6 Giulio Romano, *Battaglia di Costantino*, particolare, 1520-1524, Città del Vaticano. Il particolare mostra la villa in costruzione nel 1524.

Venuto a morte Raffaello, Giulio Romano e Giovan Francesco (Penni), stati suoi discepoli, stettono molto tempo insieme e finirono di compagnia l'opere che di Raffaello erano rimaste imperfette, e particolarmente quelle che egli aveva cominciato nella vigna del papa e similmente quelle della Sala Grande di Palazzo<sup>11</sup>.

Lefevre nota però come il riferimento del Vasari fosse fatto solo riguardo le opere di pittura. La morte di Raffaello infatti è del 6 aprile del 1520 e già due mesi dopo abbiamo la prova che proprio opere di pittura e non di costruzione erano in corso a Villa Madama. I lavori di costruzione quindi forse si fermarono già prima della morte dell'urbinate.

L'interrogativo allora è un altro: cosa determinò l'abbandono del progetto originario già prima della scomparsa di Raffaello?

11. G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, vol III, p.883.





FIG.7 Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Clemente VII*, 1526, Napoli.

Probabilmente problemi tecnici legati alla natura del terreno. Non sono mai state infatti trovate tracce di fondazioni o di lavori preparatori per la metà non eseguita del cortile circolare centrale previsto nel progetto finale. Ipotesi plausibile è che i lavori di costruzione fossero stati limitati fin dalle prime fasi del cantiere. Villa Madama infatti si trova a mezza costa di Monte Mario, a ridosso del fianco scosceso del colle. Se questa posizione rispondeva ad esigenze prospettiche e panoramiche conformi alle nuove concezioni architettoniche di simbiosi con la natura e con il paesaggio, comportava però problemi di sbancamento, terrazzamento e contenimento del terreno. La presenza di falde acquifere e di fonti sorgive complicava la situazione. Recentemente anche lo studioso Mario Bafile, che maggiormente si è concentrato sul progetto dei giardini della vigna del papa, ipotizza motivi tecnici a giustificare l'abbandono di più di metà del progetto. Motivi legati alle condizioni del terreno, al controllo delle acque e il pericolo di smottamenti e frane accertati già nelle prime fasi di costruzione<sup>12</sup>.

Nel dicembre 1521 papa Leone X morì. Gli succedette per un breve periodo Adriano VI. Durante il pontificato di quest'ultimo, il cardinale Giulio de' Medici si allontanò da Roma per ritornarci nell'aprile del 1523. Sette mesi più tardi, il 14 novembre, uscì dal lungo conclave apertosi dopo la morte di Adriano VI, con il nome di Clemente VII. Abbiamo già avuto modo di sottolineare come Giulio de' Medici non fosse prodigo come il cugino

12. Cfr. M. Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1942.

Leone X, anzi fosse all'opposto molto riflessivo. Tutto ciò porta a credere che giocò un ruolo non secondario nella decisione di abbandonare i lavori della villa, soprattutto in seguito all'accertamento dell'entità delle spese legate alla sistemazione del terreno scosceso. La morte di Leone X e l'assunzione diretta da parte sua della villa sotto l'austero pontificato di Adriano VI confermarono la sua decisione e lo indussero ad accelerare i lavori di decorazione e di sistemazione della parte esistente per rendere pienamente utilizzabile quanto già costruito. Inoltre pare che, a differenza del cugino, Giulio de' Medici si recasse raramente alla villa e non tanto per soggiornarvi, quanto per controllare lo stato dei lavori. Sotto Clemente VII però i lavori non si arrestarono completamente. Alcuni dei disegni di architettura degli Uffizi di Firenze sono databili ai tempi del suo pontificato. Questi disegni, attribuiti soprattutto al Sangallo, riguardano opere ai terreni e alle fontane. Il disegno n.916 riguarda un dettagliato studio per un ninfeo, quello corrispondente all'attuale estremità orientale della villa, dove una valle segna il termine del lungo piano livellato sui cui la villa è stata costruita. Altri due disegni si riferiscono alla regolamentazione delle acque mentre i disegni 7129 e 7133 riguardano la fontana dell'Elefante.

Renato Lefevre ritiene che appunto al 1524 risale la realizzazione, sotto la direzione del Sangallo, dell'impianto del ninfeo, della fontana dell'Elefante, della vasca della terrazza, e della costruzione con peschiera, le cui linee architettoniche sarebbero state



FIG.8 Heinrich Von Geymuller, *Fontana dell'Elefante*, 1850 ca.



FIG.9 Antonio Moro, *Madama Margherita d'Austria*, 1562 ca.

Dal Sacco di  
Roma a Madama  
Margherita  
d'Austria

dettate da Raffaello ispirandosi alle antichità di Villa Adriana a Tivoli.

Nel maggio del 1527, durante il Sacco di Roma, i lanzichenecci di Carlo di Borbone e le soldatesche spagnole di Carlo di Lannoy si gettarono su Roma devastando quanto incontravano. La vigna del papa fu data alle fiamme, secondo quanto riportavano i cronisti dell'epoca. Si trattava, si diceva, di una vendetta personale del cardinale Pompeo Colonna nei confronti dell'acerrimo nemico Clemente VII. L'episodio in realtà è discutibile, soprattutto nell'entità dei danni che la villa avrebbe subito. La colonna di fumo vista da Clemente VII dal suo rifugio a Castel Sant'Angelo (la villa da lì non è visibile) proveniva probabilmente dalle vicinanze e quasi certamente fu solo saccheggiata. Da quel momento la *vigna del papa* rimase in uno stato di abbandono, appartata e nell'ombra. Due sole notizie si possono rintracciare tra quell'anno e quello della morte del pontefice avvenuta nel 1534. Una di queste è del 5 maggio 1533 e riguarda l'arrivo a Roma della figlia di Carlo V, Margherita d'Austria: una giovane undicenne fiamminga destinata sposa a Alessandro de' Medici, primo duca di Firenze e ritenuto figlio dello stesso. La giovane era di passaggio a Roma per raggiungere Napoli dove si sarebbero celebrate le nozze. Le cronache dell'ingresso solenne di Margherita d'Austria riferiscono che il corteo che l'accoglieva era dislocato in tre luoghi diversi della città. Uno di questi era la *vigna del papa* alla quale Margherita d'Austria darà il nome di Madama,

titolo spettante dalla nascita.

Il 25 settembre 1534 morì Clemente VII e sul trono pontificio salì Alessandro Farnese con il nome di Paolo III. Con quella morte si aprì la successione dei beni di Giulio de' Medici che con il suo testamento aveva lasciato eredi il duca Alessandro per i possedimenti in Firenze e il cardinale Ippolito per tutti gli altri tra i quali appunto Villa Madama. Ippolito de' Medici morirà un anno dopo, forse per avvelenamento, e tutti i suoi averi passeranno nella mani di Alessandro de' Medici.

Alessandro de' Medici, fresco sposo di Margherita d'Austria, è personaggio noto nella storia italiana del Cinquecento. Presunto figlio del cardinale Giulio e imposto da lui come primo duca di Firenze, morì per mano di Lorenzino de' Medici nel gennaio del 1537. Molto probabilmente non ebbe modo di interessarsi molto della villa su Monte Mario se non per difenderne la proprietà contro i creditori di Ippolito. In verità il testamento di Clemente VII aveva provveduto anche all'ipotesi estrema della morte sia di Ippolito sia di Alessandro de' Medici senza eredi diretti. In questo caso la successione sarebbe spettata a un altro Medici, il più prossimo in linea di successione: Cosimo di Giovanni delle Bande Nere.

Il successivo matrimonio di Madama Margherita, vedova de' Medici, con Ottavio Farnese, nipote di Paolo III, verrà a ribadire i suoi diritti sulla vigna del papa che, tramite lei, nel 1537, diventerà proprietà dei Farnese. La villa di Monte Mario fu per lei luogo di passeggiate e



FIG.10 Van Heemskerck, Dettaglio della decorazione della loggia.

di piacevoli soggiorni, così come avevano fatto ai tempi i due cardinali medicei. La duchessa si interessò della villa, seguì scrupolosamente le vicende giudiziarie e ne difese la proprietà. Fu proprio in quegli anni che la denominazione di Villa Madama divenne di uso comune per quella che, fino a qualche tempo prima, era ancora conosciuta come la *vigna del papa*.

### Dai Farnese di Parma ai Borbone di Napoli

Madama Margherita morì il 18 gennaio 1586. Con quella morte la villa, già destinata a un lento declino durante la lunga assenza della duchessa da Roma, si avviò ad essere una delle tante proprietà dei Farnese. Adirittura nel lungo e dettagliato testamento della signora non è menzionata la villa tra i beni che passeranno all'unico erede designato: il figlio principe Alessandro<sup>13</sup>.

Nel 1731, con la morte dell'ultimo Farnese senza eredi diretti, Antonio, ottavo duca di Parma e di Piacenza,

13. È interessante notare come proprio in questo periodo i canonici di S. Pietro smettono di registrare la villa di Monte Mario tra le





FIG.11 E. Landosio, *Veduta di Villa Madama*, 1835, Napoli. La veduta mostra la villa ai tempi del dominio dei Borbone di Napoli, eredi dei beni Farnesiani.

si estinse la discendenza maschile degli eredi diretti di Paolo III Farnese e si aprì il problema della successione dei beni farnesiani. Questi passarono alla nipote Elisabetta, sposa di Filippo V di Borbone, re di Spagna e poi al figlio di questa, don Carlos. Villa Madama passò così ai Borbone di Napoli.

Renato Lefevre riporta le parole di Greenwood in base al quale i nuovi proprietari della villa non se ne disinteressarono, anzi procedettero a lavori di consolidamento e rifacimento per far fronte ai minacciosi cedimenti strutturali. È probabile che risalga proprio a questo periodo la costruzione a ridosso della facciata verso il fiume delle due arcate di rinforzo con balcone.

Il fatto che il Vasi nel 1761 inserisca Villa Madama nella sua magistrale opera sulle *Magnificenze di Roma antica e moderna*, lascia intendere che la villa era, in questo primo periodo dell'amministrazione borbonica,

loro proprietà 'a censo'. Questo testimonia il definitivo passaggio di proprietà ai Farnese di Parma e Piacenza.



FIG.12 Una stampa del primo Ottocento inserita in *Choix des plus célèbres maison de plaisance de Rome* di Percier e Fontaine

tenuta in notevole efficienza anche se alcune sue parti (come l'emiciclo di ingresso e gli ornati in stucco) già minacciavano rovina. Quelli furono gli ultimi anni di una sufficiente e decorosa manutenzione della villa.

Fu infatti l'inizio di una lenta decadenza. Con la restaurazione borbonica Villa Madama cadrà nel totale abbandono. Gaetano Milanesi, commentando le *Vite* del Vasari, dovrà ammettere che la villa era

abbandonata a ogni intemperie, oggi è caduta in quasi totale rovina, di modo che, se pietà non muove i possessori a qualche provvedimento, tra poco non ne rimarrà che la memoria<sup>14</sup>.

Uno dei provvedimenti fu quello di murare le arcate della grande loggia e il parapetto del balcone sul Tevere; e fu un provvedimento salutare per la condizione strutturale

14. *Ivi*, p. 206.



FIG.13 Lo stato di abbandono durante il possedimento dei Borbone.

della loggia, anche se buona parte dell'apparato decorativo era già andato perso.

Quali fossero i proprietari della villa di Monte Mario nella seconda metà del XIX secolo è desumibile dalle vicende genealogiche e ereditarie della spodestata Casa Reale di Napoli. Da un lato Alfonso di Borbone conte di Caserta e dall'altro Maria Teresa di Borbone, sposa Hohenzollern-Sigmaringen. Nessuno dei proprietari aveva interesse a investire capitali per il restauro di un immobile che non rendeva come si sarebbe potuto sperare (stanti i vincoli conservativi e paesaggistici) e che non voleva essere utilizzato come residenza privata. Maurice Bergès (1865 - 1926), un ingegnere industriale di Tolosa sensibile all'arte e alla cultura, avviò le trattative con i legittimi proprietari della villa per acquistarla. Sul principio del 1900 comprò la villa e da subito avviò le

#### Dai Bergès allo Stato



FIG.14 Lo stato di abbandono durante il possedimento dei Borbone.

opere più urgenti per poter fissare a Villa Madama la sua residenza romana. Furono innanzitutto lavori di sterro, di terrazzamento e di canalizzazione per liberare l'edificio dall'ingombro della collina sovrastante, a più riprese franata, e per porre rimedio ai danni causati dall'erosione delle acque e dalle erbacce. Prima dei lavori di consolidamento delle mura e di adattamento dei locali interni, Maurice Bergès si rese conto della necessità di uno studio storico sulla costruzione del palazzo e della villa per poterne tutelare il valore storico e artistico. Scelse di affidarsi a Pio Piacentini (1848 - 1928), architetto presidente dell'Accademia dei Lincei e capostipite di una nota famiglia di architetti romani. L'autorità di questo personaggio era riconosciuta e questo permise ai Bergès di limitare le preoccupazioni che il loro acquisto aveva sollevato negli ambienti artistici romani. I lavori continuarono non con poche

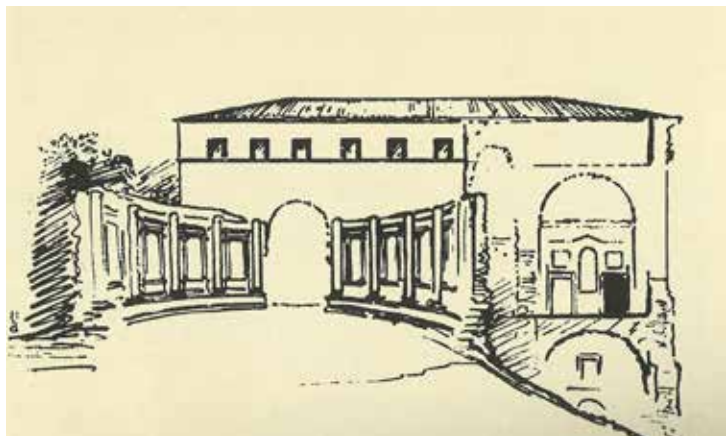


FIG.15 Un rapido disegno del Geymuller relativo allo stato della facciata esterna del palazzo alla fine dell'Ottocento

difficoltà fino alla fine della Prima Guerra Mondiale. L'ingegnere Bergès, messo alla prova dagli ingenti lavori di restauro e dalla crisi economica postbellica, oltre che dai suoi impegni lavorativi in Francia, cedette la sua proprietà romana alla società fondiaria ed edilizia Monte Mario, di proprietà del conte Carlo Dentice di Frasso. Nel 1926 i Bergès lasciarono definitivamente la villa. A pochi mesi di distanza morirono sia l'ingegnere che Pio Piacentini e con la loro scomparsa si perdeva la conoscenza di quanto avevano fatto per la villa. Infatti quando i Dentice di Frasso ripresero i lavori di restauro e ampliamento della villa, nessuno ricordò che erano stati impostati e portati avanti sia dal Bergès che dal Piacentini. Entro il 1928 condussero a termine i lavori iniziati restituendole dignità d'arte e trasformandola in una bellissima dimora patrizia.

Il prestigio acquisito dalla villa e gli articoli ad essi



FIG.16 Lo stato di abbandono durante il possedimento dei Borbone.

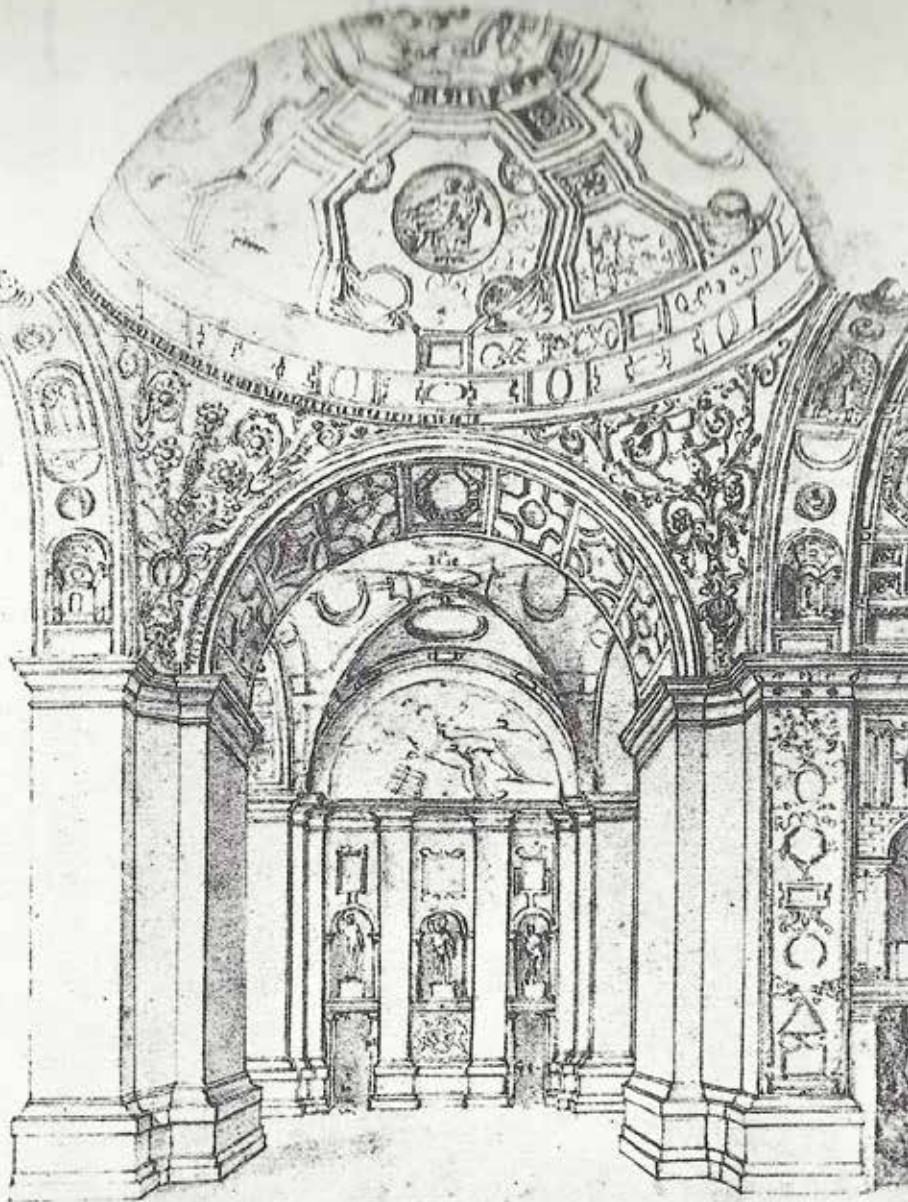
dedicati dalla stampa richiamarono l'attenzione del Ministero degli Affari Esteri che la scelse come sede di rappresentanza del governo nazionale. Scelta confermata dalla presenza al piano superiore di un lussuoso appartamento attrezzato per l'ospitalità a personaggi stranieri di grande riguardo, quali capi di stato e di governo. Il 18 maggio 1937 il governo stipulò un contratto di locazione con i Dentice di Frasso, prorogato fino al 1940 quando l'Amministrazione del Demanio procedette con l'acquisto della villa il 29 agosto.

Da quell'anno dunque Villa Madama fa parte del patrimonio artistico dello Stato e assolve alle funzioni di rappresentanza non solo del Ministero degli Esteri, ma anche della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Qui si tengono ricevimenti di alto livello, conferenze internazionali, cerimonie ufficiali, riunioni e colloqui riservati fino a essere stata per brevi periodi residenza di Presidenti del Consiglio.



PARTE II

IL PROGETTO ORIGINARIO:  
SULLE TRACCE DI RAFFAELLO



## 1 La raccolta degli Uffizi

Il progetto originario della villa ci è noto fondamentalmente attraverso due piante, una descrizione dettagliata contenuta in una lettera dello stesso Raffaello, probabilmente destinata a Baldassarre Castiglione, e una decina di altri disegni, in gran parte di mano di Antonio da Sangallo il Giovane che qui sembra aver svolto il ruolo di consigliere tecnico. Tali documenti, insieme a un modello ricostruttivo del 1984 e alla parte edificata prima della morte di Leone X, permettono di ricostruire il progetto della villa nella sua integrità concettuale e di individuare le varianti eseguite nella realizzazione. Si passeranno in rassegna i disegni di studio del progetto, gli unici arrivati fino a noi, in gran parte conservati agli Uffizi e che rappresentano solo una piccola parte di quelli realmente eseguiti. Tra questi sono particolarmente note le due grandi planimetrie attribuite l'una (disegno n. 273) a Battista da Sangallo che si

Nella pagina accanto:

Anonimo, *Veduta dell'interno della loggia*,  
Roma - collezione  
provata

riferisce al progetto iniziale di Raffaello e l'altra (disegno n. 314) ad Antonio da Sangallo il Giovane, relativa invece al progetto esecutivo. Ambedue sono varianti di uno stesso impianto che prevedeva un vasto podio con una terrazza, al centro del quale si elevavano un corpo di fabbrica e un teatro incassato nella collina, alle spalle di una sovrastruttura; questa era affiancata a SE da una corte d'entrata e un giardino chiuso da mura e a NO da un giardino pensile, con una peschiera al livello inferiore. In entrambi i disegni la sovrastruttura era composta da tre ali disposte a U intorno a un cortile interno che si apriva sul teatro. La prima, più antica, certamente una delle più belle piante di una fabbrica civile del Cinquecento, mostra intorno ad un cortile rettangolare l'edificio che è tutto una scenografia di logge e di scale. Vi compaiono due giardini, uno a sinistra affianco all'ingresso principale e l'altro a destra, definito come *xisto o loco d'alberi*. Sotto questo giardino vi è una piscina e che si tratti veramente di una piscina e non di una comune fontana lo si desume dai gradini che scendono tutt'intorno allo specchio d'acqua. Nella pianta figurano almeno due edifici circolari, il perimetro interno dei quali è tutto decorato da nicchie. Parallelamente all'edificio principale c'è l'edificio minore delle scuderie, interrotto nel mezzo ove era previsto un passaggio per un viale o una scala discendente a valle verso il Tevere<sup>1</sup>. I lavori circostanziati e costosi di terrazzamento del terreno argilloso portarono però, nella primavera del 1519, a un radicale mutamento del progetto iniziale e per risolvere i problemi insorti fu chiamato Antonio da Sangallo il

1. Cfr. M. Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1942, pp. 11-14.

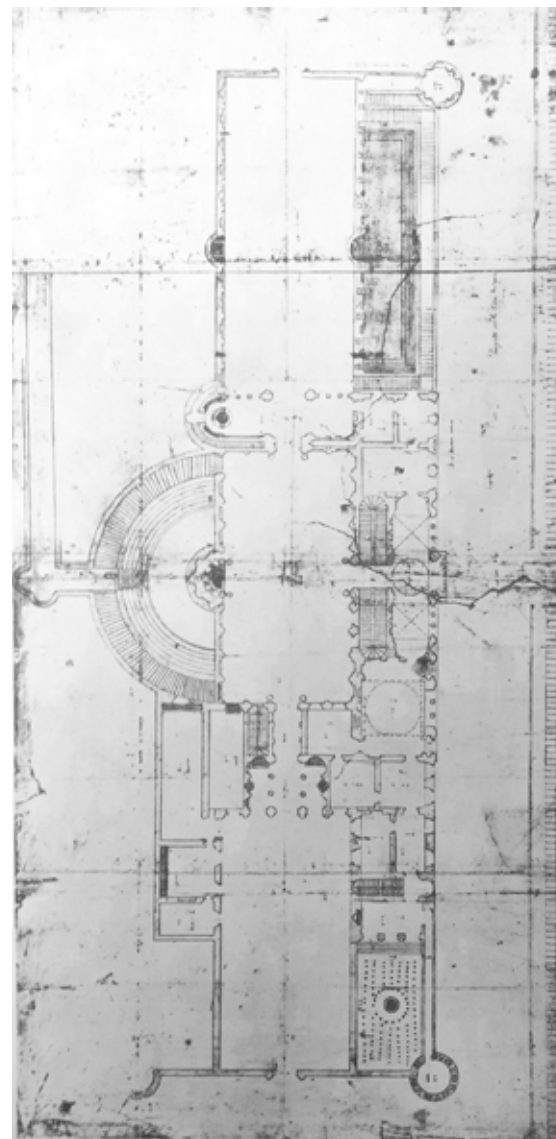


FIG.1 Battista da Sangallo, diseno n.273A, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Giovane, che mise a disposizione la sua abilità tecnica. La seconda planimetria (disegno n. 314), a lui attribuita, la più importante per la nostra conoscenza della villa, appare molto vicina a ciò che ha avuto esecuzione; si possono tuttavia rilevare sensibili differenze con la parte realmente costruita. Stando così le cose si deve concludere che la pianta definitiva non è pervenuta fino a noi. L'esame della pianta n. 314 mostra un aspetto importante: la sostituzione del cortile rettangolare con uno circolare. Considerando la parte della pianta che si riferisce alla sovrastruttura, è verosimile ipotizzare che il Sangallo l'abbia eseguita su richiesta di Raffaello al fine di chiarire i problemi derivanti proprio dall'introduzione del cortile circolare e dall'abbassamento della corte d'ingresso. La pianta mostra la soluzione adottata per quanto riguarda il problema della circolazione interna, che portò Raffaello ad abbassare il livello del cortile d'ingresso della villa in modo da aprirla al traffico proveniente sia da SE che da NE. Una soluzione questa che aveva il vantaggio non trascurabile di ridurre la pendenza della strada che si snodava sul fianco della collina e che portava all'ingresso. Il cortile d'ingresso, infatti, risulta essere composto da una parte inferiore accessibile attraverso una grande rampa esterna a ventaglio e da uno scalone monumentale fiancheggiato da avancorpi a loro volta contenenti un gioco di rampe che danno accesso a uno spiazzo antistante la facciata SE della sovrastruttura. A tal proposito, ci aiutano i due disegni n. 179 e n. 1518, che mostrano quali mutamenti drastici Sangallo effettuò nella primavera 1519 nella

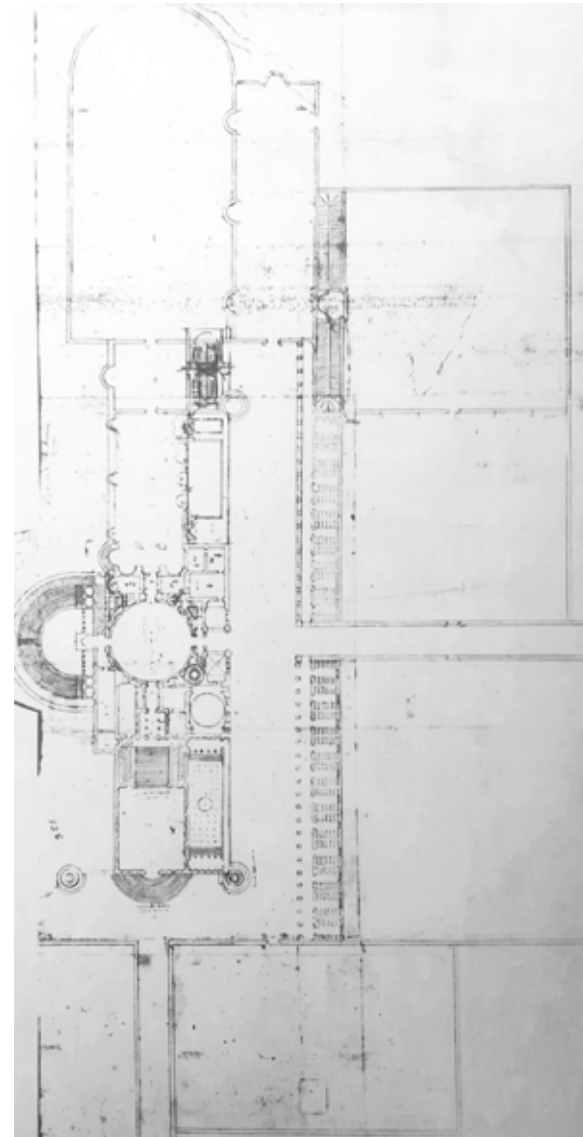


FIG.2 Antonio da Sangallo, diseno n.314A, Galleria degli Uffizi, Firenze.



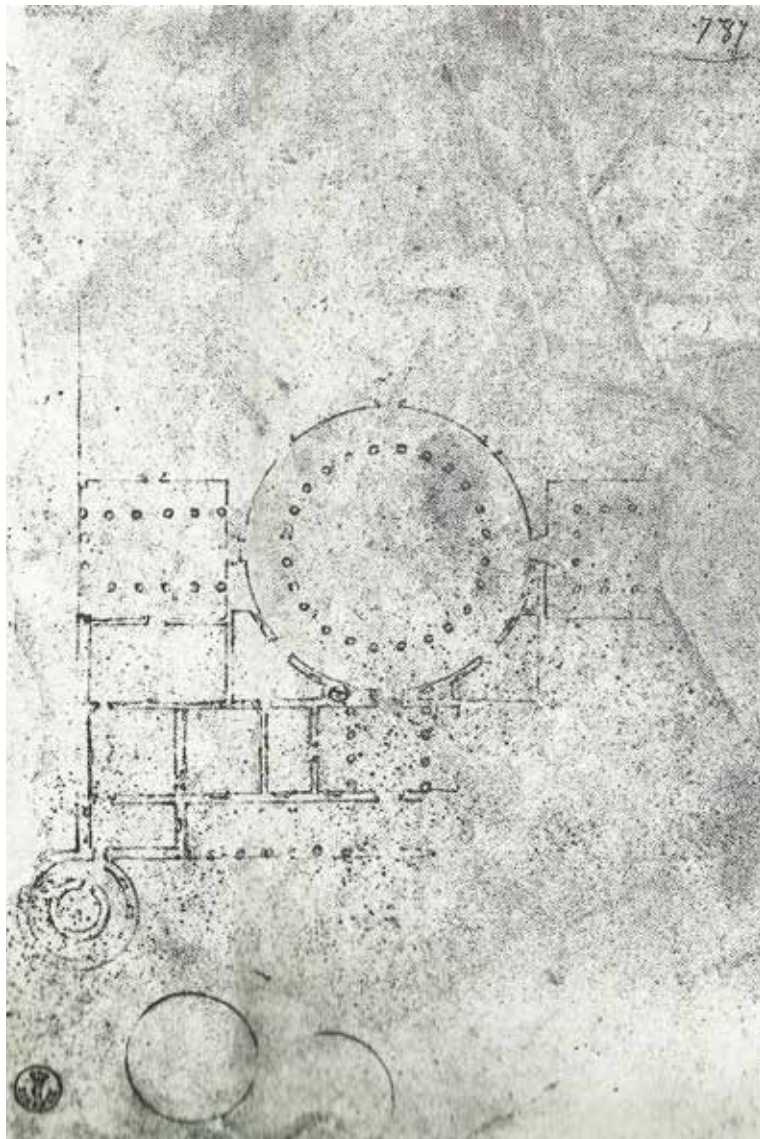


FIG.3 Antonio da Sangallo il Giovane, disegno 179A, Galleria degli Uffizi, Firenze

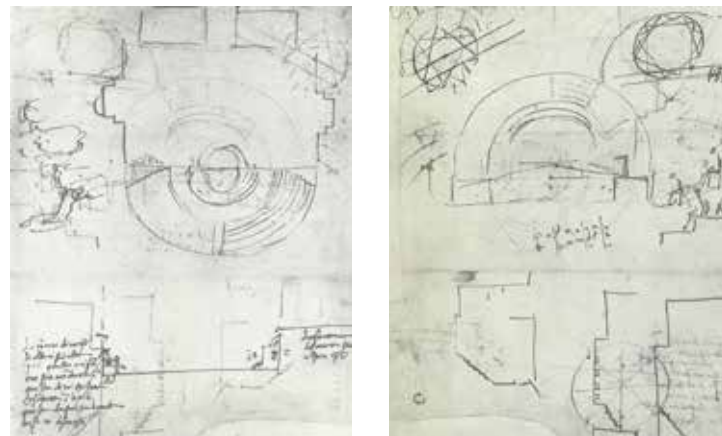


FIG.4 e 5 Antonio da Sangallo il Giovane, disegno n. 1518A e B, Galleria degli Uffizi, Firenze.

metà sinistra del corpo di fabbrica<sup>2</sup>. Nel margine sinistro del disegno è accennata la «strada che si camina adesso». Il nuovo primo cortile viene compreso, sui due lati, entro possenti muri spessi dieci piedi e alti cento piedi. Davanti alla torre circolare in bugnato, la scala piuttosto larga che sale a semicerchio fino alla bassa corte, ovvero il secondo cortile. Alla fine di questa sono schizzati i percorsi delle strade centrali pedonali e di quelle laterali per i cavalli. Infine segue l'edifitio con le sei finestre e il portale in bugnato del basamento. Per passare alle conseguenze portate dall'introduzione del cortile circolare e dall'abbassamento del livello del cortile d'ingresso, bisogna notare che l'idea centralizzante esigeva che la pianta del corpo di fabbrica superiore fosse centrata attorno al cortile stesso, se non trasversalmente almeno longitudinalmente. L'operazione fu facilitata dalla riduzione dello spazio occupato dal cortile nel

2.Cfr. G. Dewez, *Villa Madama: memoria sul progetto di Raffaello*, Edizioni dell'elefante, Roma 1990, p. 16-17.

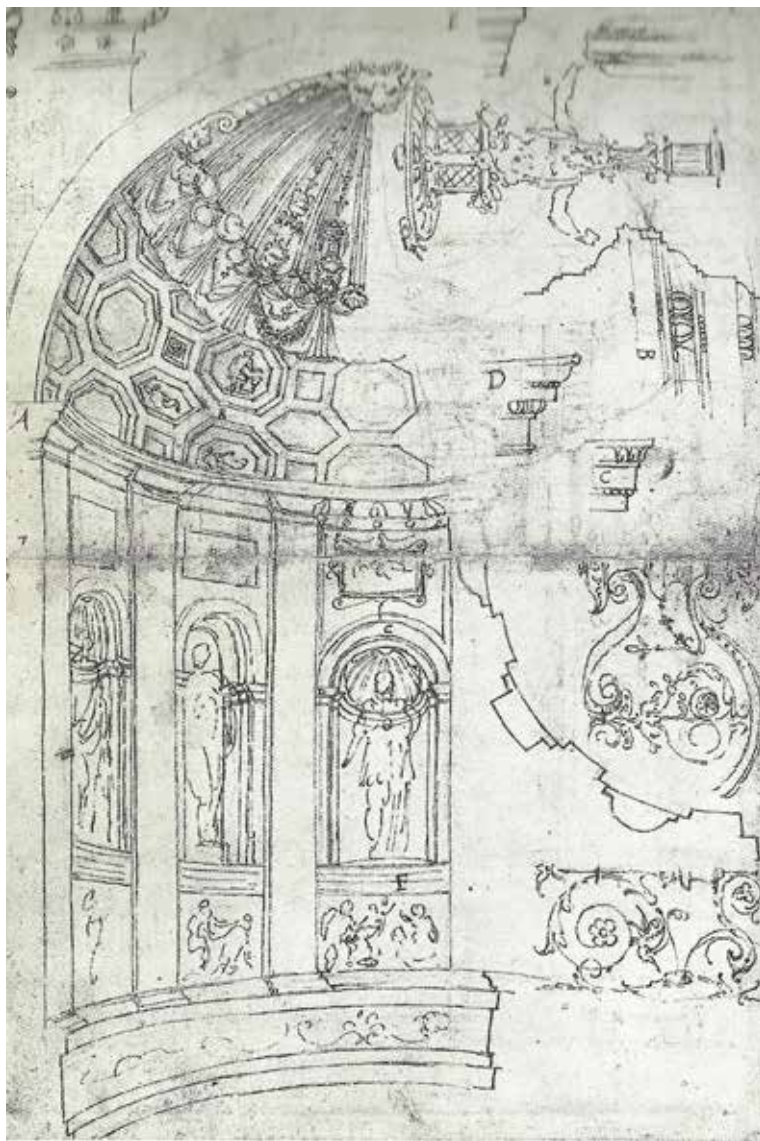
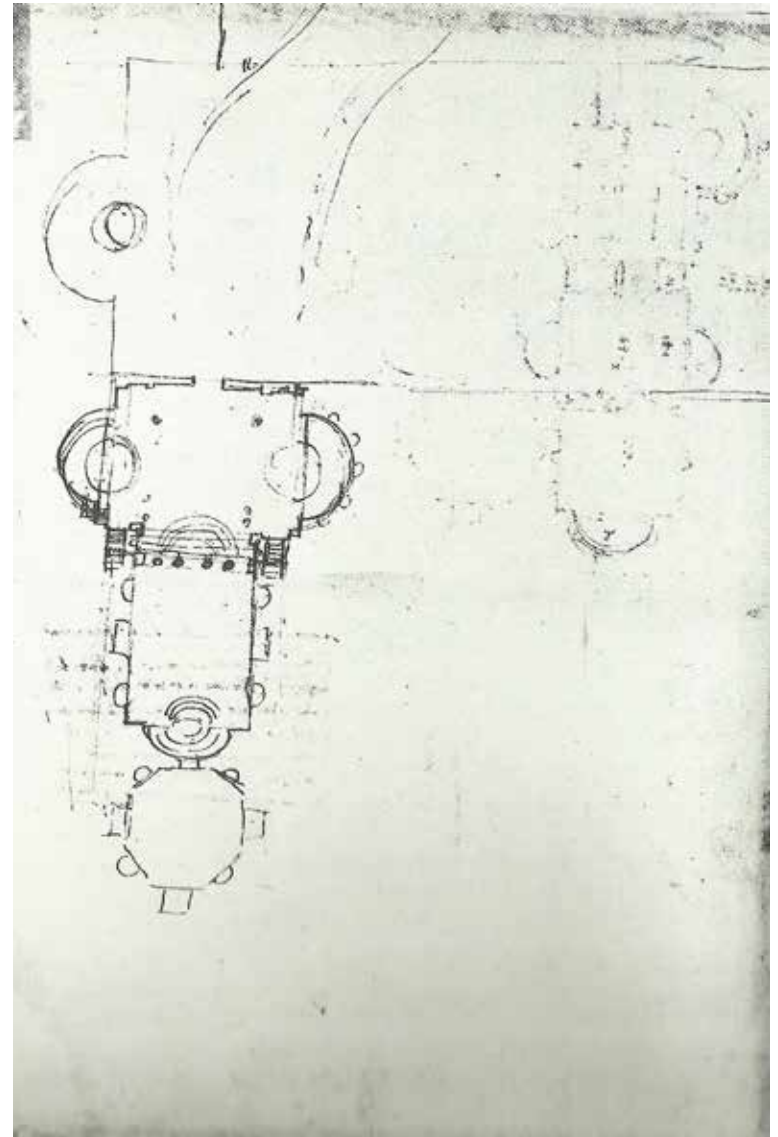


FIG.6 Martin van Hemmskerck, *Veduta dell'interno della loggia*, Berlino.

sensu dell'asse SE-NE, mentre l'ala NO si allargava in conseguenza divenendo uguale alla controparte di SE. Le scuderie della villa, invece, dovevano essere al livello del podio, parallelamente alla lunga facciata NE del complesso e di conseguenza sarebbero state inaccessibili dalla corte d'ingresso. Lo schizzo n. 1267 nel margine superiore mostra il modello vitruviano di teatro romano, con solo tre triangoli invece di quattro, mentre il teatro greco schizzato a destra si sviluppa intorno a tre quadrati. La grande pianta al centro del foglio, dove il palcoscenico arriva quasi fino al centro dell'orchestra, si avvicina al teatro romano e anche nella descrizione di Raffaello e nel disegno 314A il modello romano era considerato il migliore. Sangallo, allora, ne schizza la sezione e anche il tetto del corpo adibito ad abitazione della villa, facendo notare come la copertura del teatro arrivi fino al colmo del tetto della villa. Perciò, dai posti più in alto, si sarebbe potuto vedere, oltre alla scena e al tetto della villa, anche il paesaggio, come d'altronde Raffaello stesso prospettava nella sua descrizione. A destra della grande pianta sono visibili due varianti dei sedili dell'auditorio con o senza sedie. La metà inferiore del foglio, mostra infine, tre sezioni longitudinali del teatro, a tre livelli diversi del terreno. A sinistra della sezione è schizzato l'alzato della villa, a destra l'auditorio e, nelle due varianti superiori, la scalinata, che solo nella versione centrale raggiunge la linea del tetto della villa. In questo schizzo l'orchestra si trova a sette piedi sotto il livello del terreno, mentre l'auditorio sale per nove gradini che partono dal piano del palcoscenico. Il

particolare più importante è rappresentato dal pulpito che manca in 273 A e ricompare in forma mutata in 314 A. Nella sua lettera Raffaello ribadiva che il palcoscenico andava chiuso da scene solo durante la rappresentazione, altrimenti si doveva permettere la vista del paesaggio<sup>3</sup>. La planimetria di Antonio da Sangallo dà tuttavia una chiara idea della disposizione dei giardini e ci aiuta a ricomporre idealmente la veste di verde della villa. Se risulta, infatti, chiara la situazione per quanto riguarda il giardino affianco alla loggia e il bosco che esiste tuttora verso il monte, a valle della fabbrica, invece, le cose sono meno chiare. All'estrema sinistra, sotto il viale che volge verso Roma, si vede un solo recinto completo, al contrario degli altri due recinti più in basso, per i quali è difficile stabilire la destinazione. Forse non si trattava di giardini, ma di spazi per le esercitazioni della guardia, oppure più verosimilmente soltanto di orti e vigne. Prima di procedere oltre, è opportuno dare uno sguardo ai due schizzi di Antonio da Sangallo, i numeri 916a e 916b, i quali mostrano una fuga di giardini minori, con ninfei, fontane e scalinate. Questa singolare fuga di giardini avrebbe dovuto apparire come un complesso di spazi racchiusi entro il bosco. I recinti ricchi di decorazioni architettoniche, con la loro successione, affermano ancora una volta la concezione del giardino inteso come un insieme di saloni collegati fra loro in una scenografia unitaria. Queste innovazioni sembrano azionare idee artistiche e umanistiche nuove. La corte circolare, ad esempio, continua la lunga tradizione che, passando per il cortile attorno al Tempietto di Bramante,



3. Cfr. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, (a cura di), *Raffaello architetto*, Electa, Milano 1984, p. 334-337.

FIG.7 Antonio da Sangallo il Giovane, disegno 916a, Galleria degli Uffizi, Firenze



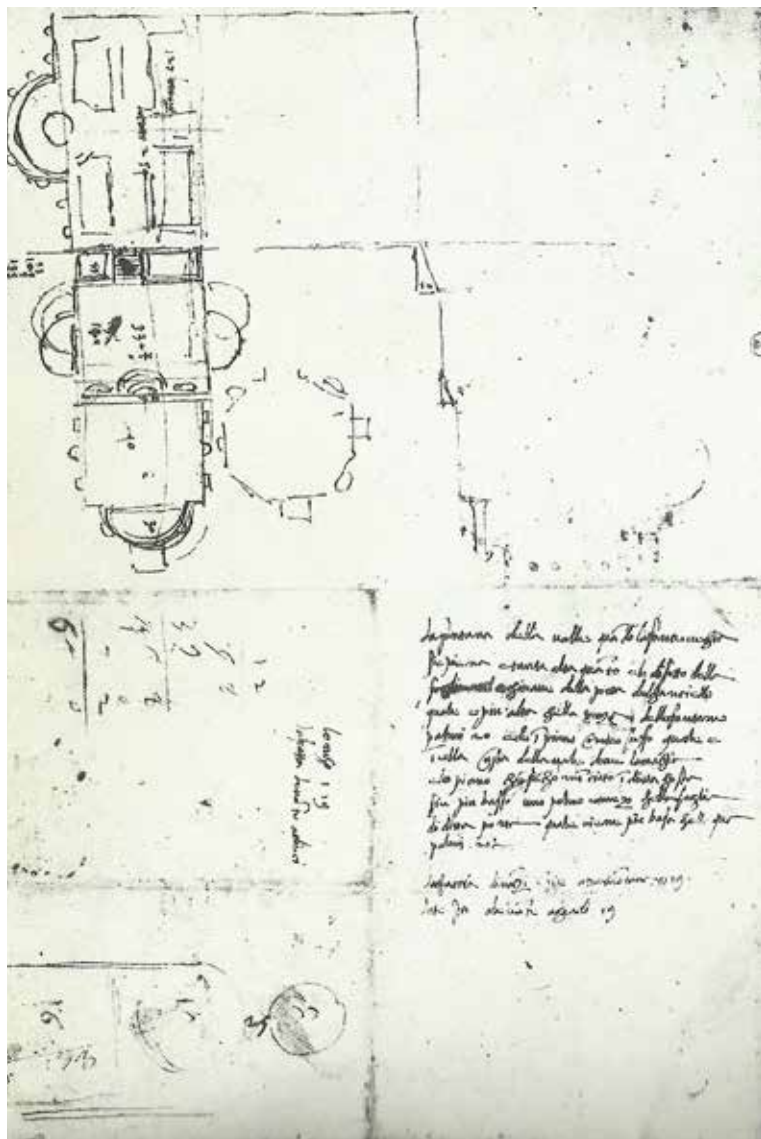


FIG.8 Antonio da Sangallo il Giovane, disegno 916b, Galleria degli Uffizi, Firenze

la casa di Mantegna e i progetti dei Sangallo e Francesco di Giorgio, arriva al Teatro Marittimo di Villa Adriana e al Laurentinum di Plinio il Giovane<sup>4</sup>.

4. Cfr. M. Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1942, pp. 11-14.





## 2 La lettera di Raffello

Nell'agosto del 1522 il conte Baldassarre Castiglione scrisse a Francesco Maria della Rovere, duca di Urbino:

Ho ricevuto una [...] lettera di Raffaello dove egli descrive la casa, che fa edificare monsignore Reverendissimo de Medici: questa io non la mando perché non ho copia alcuna qui, perché mi restò a Mantova [...] ma questi di si è partito di qua D. Jeronimo fratello cugino del Prefato Raffaello, il quale stimo che abbia copia di essa lettera e Vostra Eccellenza potrà da lui essere soddisfatto: perché partito per venire a Urbino [...].<sup>5</sup>

Nella pagina accanto:  
Raffaello, *Ritratto di Baldassarre Castiglione*, 1514-1515, Museo del Louvre.

5. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, (a cura di), *Raffaello architetto*, Electa, Milano 1984, p. 324.

La lettera di Raffaello, creduta persa e poi riscoperta nel 1967 da P. Forster, contiene una minuziosa descrizione del progetto e consente di attribuirgli la concezione generale dell'organismo che ci è tramandata dai disegni sangallesi degli Uffizi. Il destinatario era

probabilmente Castiglione stesso; il vocativo frequente «Vostra signoria» fa pensare, infatti, a un personaggio nobile del suo calibro. Eventuali dubbi sulla paternità di Raffaello sono, invece, sgombrati dalle allusioni a precise scelte architettoniche e dall'intima conoscenza dello stato della progettazione nella primavera 1519: quasi tutte le parti descritte trovano riscontro nel primo progetto n. 273 e anche nel posteriore n. 314<sup>6</sup>. Le fonti a cui Raffaello si ispirò nella progettazione, facilmente identificabili attraverso la lettera descrittiva, sono Vitruvio, l'Alberti e Plinio. Dall'Alberti e da Vitruvio deriva l'accuratissima scelta della collocazione della villa e di ciascuno dei suoi ambienti rispetto ai venti dominanti e all'esposizione; così scrive l'architetto:

La Villa è posta a mezzo la costa di Monte Mario che guarda per linea recta a greco (NE). Et perch'el monte gira, dalla parte che guarda Roma scopre il mezzodi et da la opposita scopre maestro (NO) et alle spalle del monte restano lybico (SO) et ponente (O), et greco et tramontana (N) et maestro; a che V.S. può considerare come gira il sito. Ma per porre la villa a venti più sani ho volta la sua lunghezza per diretta linea a syrocco (SE) et a maestro, con questa advententia che a syrocco non vengano finestra né habitatione alcune se non quelle che àno di bisogno del caldo<sup>7</sup>.

Ancora da Vitruvio deriva la struttura di molti ambienti e in particolare dell'atrio ionico; da Plinio e precisamente dalla descrizione delle sue ville contenute nelle lettere familiari deriva invece l'impostazione generale del

6. Cfr. *Ibidem*.

7. P. Portoghesi, *Architettura del Rinascimento a Roma*, Electa, Milano 1979, p. 75..

rapporto villa-giardini, la differenziazione degli ambienti estivi da quelli invernali, l'idea dell'ippodromo che doveva estendersi verso Est e degli ambienti termali. La lettera si dilunga soprattutto nella descrizione dei vari ambienti e delle parti del giardino e permette di ricostruire una sequenza di spazi interni coincidente con quella rilevabile dal disegno n. 273 degli Uffizi:

El secondo cortile ch'è in nel mezo dello edificio è tondo e l suo diametro è di 15 canne et à da man dextra una fran porta dritta a greco, simile a quella della entrata in epsò, la quale porta da ogni lato trova una scala triangulare et la larghezza è 11 palmi, la quale salita ha intrata nel mezo d'una bellissima lhoggia, la quale guarda dritto a greco et è per longhezza 14 canne, largha tre et alta 5. Da omne capo de questa loggia vi è uno bellissimo nichio. La faccia è partita in tre archature. L'archo del mezo è tutto vano et esci fora sopra un poco de uno turrione quadro con li parapetti intorno [...]. Da questo loco si può vedere per retta linea la strada che va dalla villa al Ponte Molle, el bel paese, el Tivere et Roma. A piè di questa lhoggia se estende lo hypodromo [...]. Discontro alla porta del atrio ve n'è un'altra volta verso maestro, la quale intra in una bellissima loggia lunga 14 canne, la quale fa tre vanj, et in quel del mezo è l'intrata. [...] Questa loggia verso il monte fa un semicirculo [...]. Da questa si va in un xycto cusì chiamato da li antiqui, loco pieno d'arbori posti ad ordine, il quale xycto è de longhezza et larghezza del primo cortile tal che questa villa è partita in tre, come V. S. ha inteso. Ha il xycto certe sponde che guardano quattro canne et vede in quella baseza una peschiera longha quanto il sito

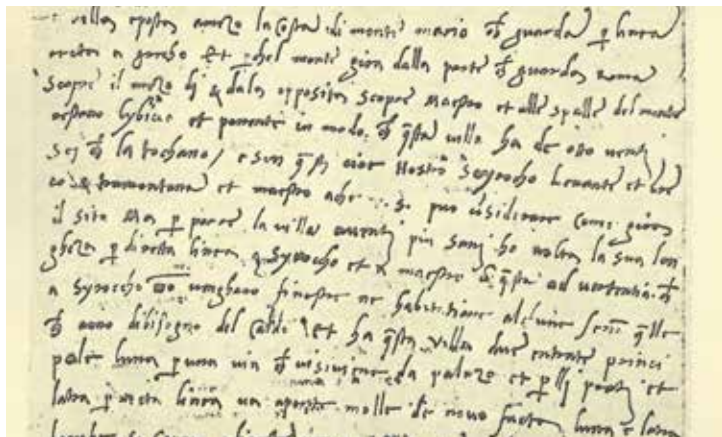


FIG.9 Lettera di Raffello a Baldassarre Castiglione

[xyxto] et largha cinquantacinque palmi con certi gradi da sedervi et distendervi fino in fondo, e vi si viene dal sito con due larghe scale, una da chapo e l'altra da piè<sup>8</sup>.

L'ingresso principale, rivolto verso la città, era compreso tra due torrioni giustificati nella lettera sia con motivazioni estetiche che funzionali: «Et sono nella prima apparenza di là et de qua da questa entrata doi torrioni tondi che, oltre la bellezza et superbia che danno all'entrata, servono ancora un poco de difesa». Varcato il portone si accedeva in un «cortile» rettangolare percorso il quale si entrava in un atrio vestibolo «con sei colonne ioniche con le loro ante» e quindi nell'«atrio alla greca, come quello che li thoscani chiamano androne», un piccolo spazio rettangolare che dava diretto accesso al cortile centrale rotondo. Attorno a questo ambiente erano disposte sale di forma ed estensione volutamente

8. *Ibidem*.

variata, proporzionate sempre in modo rigoroso con rapporti numerici esatti. L'ambiente su cui la descrizione si sofferma di più prefigurandone poeticamente l'atmosfera è una saletta circolare di soggiorno inserita in una delle torrette. Scrive Raffaello:

Sopra il turrione che è da man diritta della intrata, ne l'angulo una bellissima dyeta vi è collocata, che così la chiamano li antiqui. La forma della quale è tonda et per diametro è 6 canne con un andito per venirne come al suo loco ragionerò, el quale copre detto giardino dal vento greco; da tre parti dello edifitio lo coprono da tramontana et maestro. La dyeta è, come ho detto, tonda et ha intorno finestre invetriate, le quali or l'una or l'altra dal nascente sole al suo occaso saranno tocche et traspiano in modo che el loco sarà allegrissimo et per il continuo sole et per la veduta del paese et de Roma, perché, come Vostra Signoria sa, il vetro piano non occuperà alcuna parte. Sarà veramente questo loco piacevolissimo a starvi d'inverno a ragionare con gentiluomini, ch'è l'uso che sol dare la dyeta<sup>9</sup>.

Un'altra *dyeta* «fatta per l'ora delli estremi caldi» era situata in posizione appartata e ombrosa e per le comodità più raffinate erano previsti ambienti termali studiati con cura fino a prevedere l'illuminazione dei bagni in modo che il servo potesse lavare il padrone senza farsi ombra. Il teatro, invece, era progettato secondo i dettami vitruviani con il criterio dei triangoli equilateri:

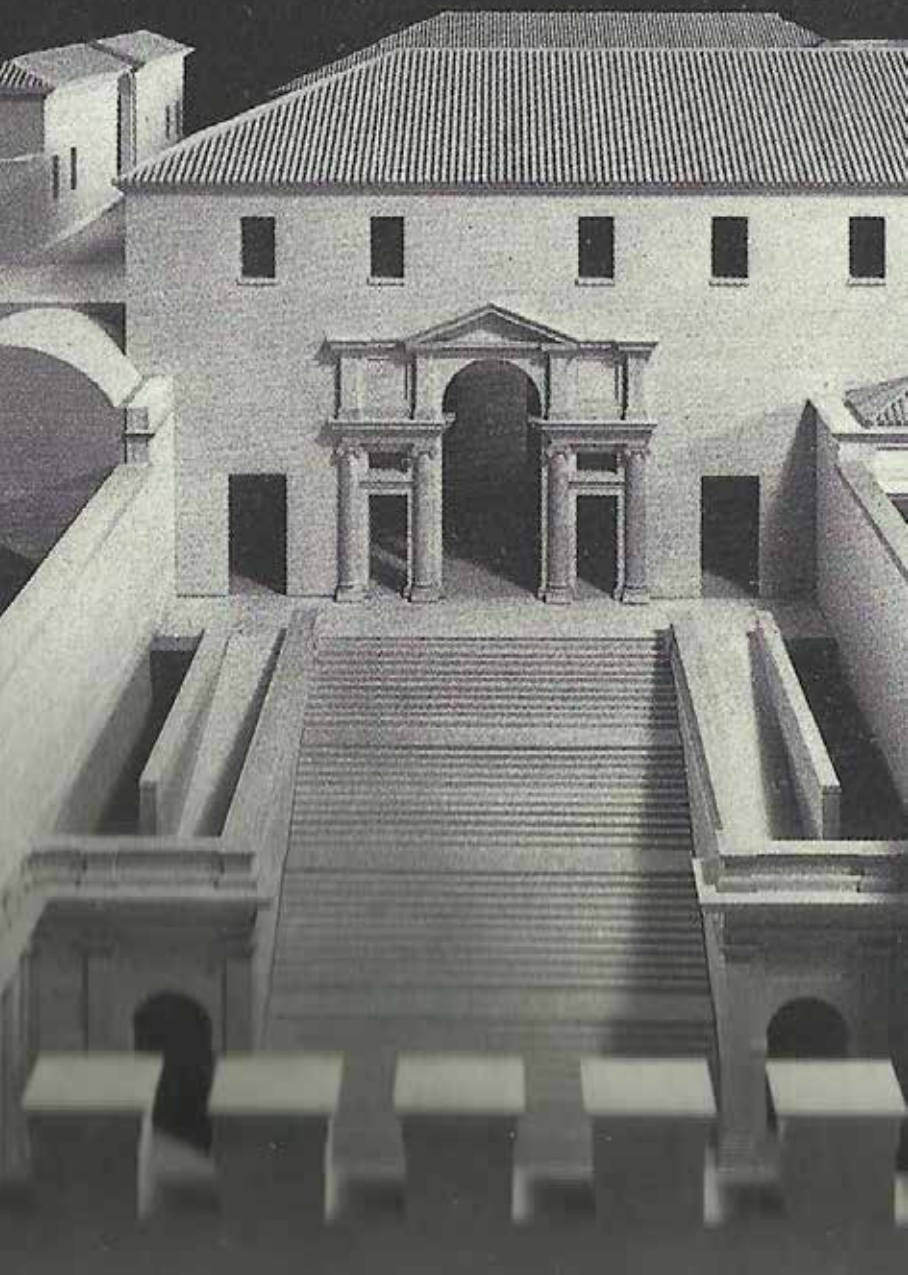
9. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, (a cura di), *Raffaello architetto*, Electa, Milano 1984, pp. 324-325.

Prima è fatto un circolo tanto grande quanto se ha da fare il theatro, nel quale sono disegnati quattro trianguli equilateri, li quali con le sue punte tochano le extreme linee del circolo. Et quel lato del triangulo che è volto a grecho et fa un angolo a syrocche e l'altro a maestro, quello fa la fronte della scientia [scena]. Et da quel loco tirando una parabella per il centro de mezo, la quale separa et divide il pulpito del proscenio et la regione de l'horchestra, et così divisa et partita l'area sopra a queste misure, ce sono fattj li gradi, la sciena, il pulpito et l'horchestra. Et de là quacede ce sono fatte le stantie dei scenici dove se habbiano a vestire, per non occupare la veduta del paese, il quale si serrerà solo con cose depinte quando se reciteranno le comedie<sup>10</sup>.

Alludendo alla costruzione geometrica Raffaello lo definisce: «un bello teatro fatto con questa mistura e ragione»<sup>11</sup>.

10. *Ibidem*.

11. P. Portoghesi,  
*Architettura del  
Rinascimento a Roma*,  
Electa, Milano 1979,  
p. 76.



## 2 Il modello del 1984

Nella mostra *Raffaello Architetto*, organizzata a Roma nel 1984, era esposto un grande modello di Villa Madama, costruito sulla base dei disegni di Guy Dewez, autore di una serie di ipotesi su come verosimilmente sarebbe stato il progetto finale della villa. Lo studioso proponeva un lavoro di sintesi basato sulla ricostruzione del progetto esecutivo, sulla rettifica di gran parte dei cambiamenti operati nel corso dei lavori e su alcune ipotesi riguardanti il modo in cui Raffaello avrebbe completato il suo progetto. Il modello, infatti, rendeva evidente quanto fosse auspicabile una riflessione più approfondita sul progetto di Raffaello ed essendo questo incompiuto, bisognava in primo luogo cercare di riscoprire il processo intellettuale ad esso sotteso. La ricostruzione risulta essere fedele, seppure con qualche eccezione, alla pianta n. 314 che porta le tracce di Antonio da Sangallo, appartenente all'ultima fase della progettazione e quindi

Nella pagina accanto:  
modello ricostruttivo  
del progetto di Villa  
Madama, 1984.





FIG.10 e successive: modello ricostruttivo di Villa Madama

non troppo lontana da quello che Raffaello aveva in mente. Il progetto ricostruito incorpora un grande podio la cui parte centrale, oltre a contenere la sistemazione del piano terra, regge un corpo di fabbrica a ferro di cavallo che abbraccia un cortile circolare, sul quale si affaccia un grande teatro all'aperto che domina l'intero complesso. Sul fianco sud-est dell'edificio il podio, oltre a racchiudere un cortile d'ingresso avvallato, sostiene un giardino chiuso da un muro, mentre sul fianco nord-ovest, regge un giardino pensile e si abbassa fino a formare una peschiera. Attorno al suo perimetro corre un muro merlato che collega la sovrastruttura alle torri poste nelle estremità nord, est e sud. Nella zona della peschiera il muro si interrompe, permettendo un'ampia veduta dalla terrazza, mentre nel giardino cintato è munito di finestre che ne temperano la severità. L'edificio principale è costituito da due grandi ali collegate da



una loggia centrale<sup>12</sup>. L'appropriazione dello spazio avviene da un nucleo centrale per successive dilatazioni e traslazioni attraverso una serie di segni architettonici che, allontanandosi dal centro, si qualificano. Il blocco centrale parallelepipedo altro non è che un palazzo che spicca nella sua semplice affermazione geometrica, ma la sua figura volumetrica non è isolabile, è inestricabilmente connessa con una serie di volumi minori, di quinte, di terrazze che la radicano al terreno e ne collegano il ritmo alla fluenza naturali del declivio. Il grande blocco si estende lateralmente attraverso recinti di altezza minore che terminano in minute torri cilindriche<sup>13</sup>. Le parti più certe del modello ricostruito sono quelle che procedono direttamente dalle parti edificate e sono anche quelle che mostrano in tutta la sua rilevanza la partecipazione di Giulio Romano, come ad esempio la facciata nord-est, dove la pesante fenestrazione e le

12. Cfr. G. Dewez, *Villa Madama: memoria sul progetto di Raffaello*, Edizioni dell'elefante, Roma 1990, p. 7.

13. Cfr. P. Portoghesi, *Architettura del Rinascimento a Roma*, Electa, Milano 1979, p. 76.



colonne sovradimensionate contrastano con la bellezza dei dettagli dell'ordine principale. Nella costruzione attuale il prospetto del piano terra è sfavorevolmente intaccato dalla presenza di un rinforzo a due arcate gemelle, eretto per contenere un cedimento della facciata. Nel modello è stato naturalmente omesso, come del resto si sono omessi i sostegni a forma di croce delle finestre della sovrastruttura, evidentemente inseriti al termine dei lavori per evitare l'incomoda duplicazione dei grandi telai in legno delle finestre del piano terra. Il cortile d'ingresso è diviso in due: una parte inferiore accessibile dall'esterno e una parte che sale al livello principale per quattro rampe di scalini. I prospetti del cortile inferiore e il motivo ad arco di trionfo del portale d'ingresso della sovrastruttura seguono le indicazioni della pianta n. 314, mentre il portale esterno è interamente congetturale. La ricostruzione del teatro si

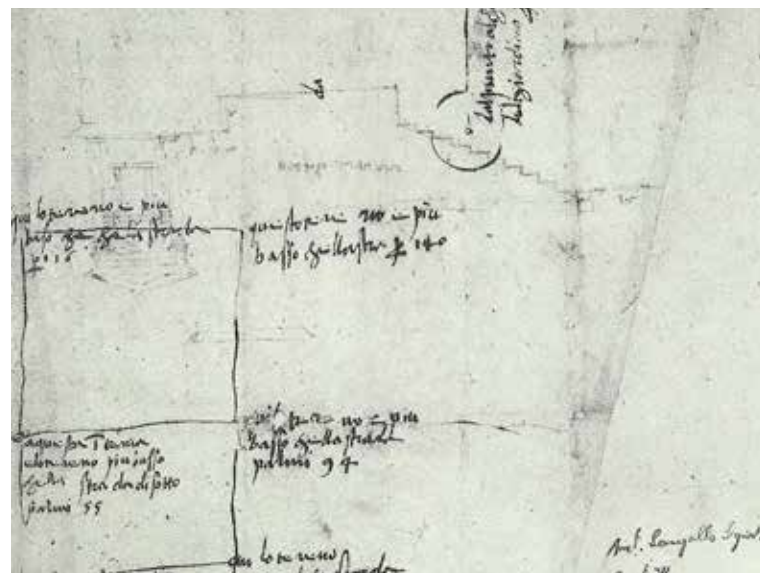
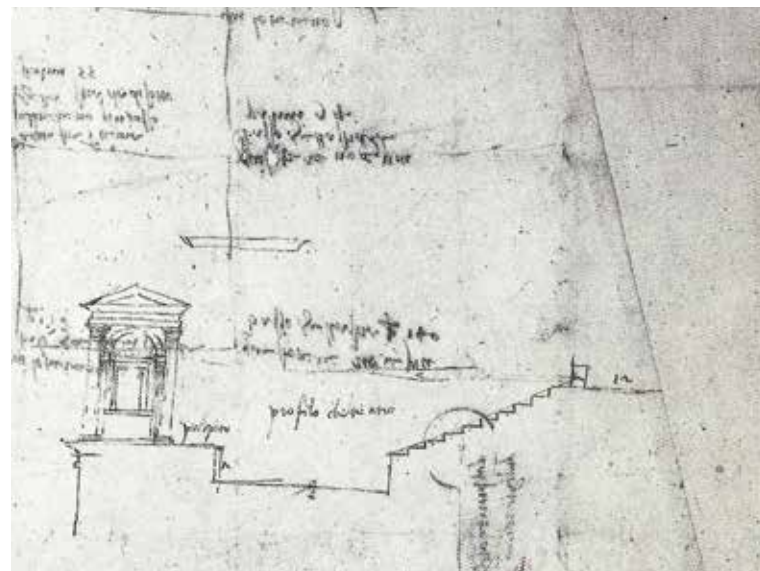


FIG.11 e 12 Antonio da Sangallo il Giovane, Disegno n.1228a e b, Galleria degli Uffizi, Firenze

basa, invece, su tre documenti: la descrizione riportata nella lettera di Raffaello, il disegno n. 1228 e la pianta n. 314. Un particolare del progetto, menzionato anche nella descrizione di Raffaello, è l'apertura al centro del muro dietro il palcoscenico, che ha il considerevole merito di inserire il teatro nel resto della villa e di garantire una vista sul paesaggio<sup>14</sup>.

14. Cfr. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, (a cura di), *Raffaello architetto*, Electa, Milano 1984, pp. 343-344.





#### 4 Lo stato di fatto: i rilievi da Palladio a Piacentini

I frammenti superstiti della villa offrono solo una pallida idea dell'invenzione raffaellesca e in parte ne alterano il valore per il carattere romantico che le costruzioni incomplete tendono ad assumere. Oltre a ciò va tenuto conto che la costruzione fu eseguita in gran parte dopo la morte dell'autore con l'intervento di Antonio da Sangallo e di Giulio Romano.

Se è vero che il Sangallo diede un contributo sostanziale al nuovo progetto del 1519, altrettanto vero è che Raffaello ne conservò sempre il controllo artistico. Se l'idea prima di Raffaello fu conservata e rispettata nelle sue linee fondamentali, resta possibile riconoscere le parti per le quali il maestro fu responsabile in prima persona, dalle altre nelle quali egli si avvalse della collaborazione del Sangallo e soprattutto da quelle che furono realizzate, dopo la sua morte, da Giulio Romano e dal Sangallo stesso. Sono opera esclusiva di Raffaello solo i locali del

Nella pagina accanto:  
Hubert Robert, *Villa  
Madama near Rome*,  
1767, Roma.

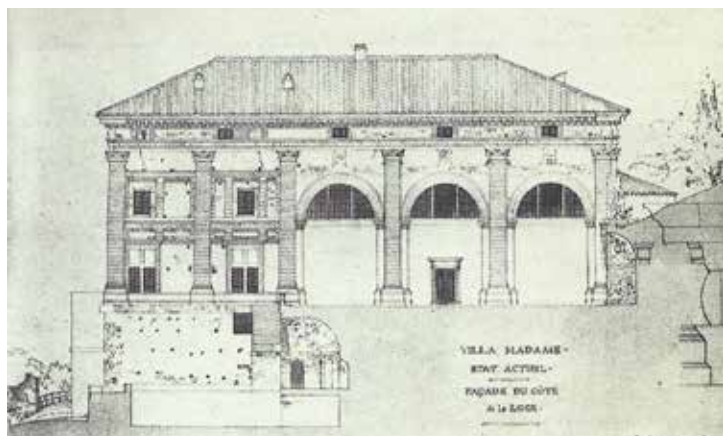


FIG.20 Henri Jean Emile Bènard, *Rilevamenti di Villa Madama nel 1871*, 1871, Parigi

grande zoccolo, in sé frammentario, mentre la peschiera, i muri di sostegno e le scale possono essere considerate il primo risultato della cooperazione con il Sangallo. La loggia del giardino è, invece, opera di quest'ultimo e proprio su questa si è concentrato il rilievo eseguito da Andrea Palladio durante il suo soggiorno romano tra il 1541 e il 1547. Il proposito del Palladio, il quale ridisegnò la pianta completa della villa e la proiezione della peschiera, era quello di dimostrare che la simmetria della loggia sarebbe stata realizzabile tecnicamente se si fosse aggiunta, a valle, un'essedra. Anche la leggera riduzione dell'essedra a monte potrebbe essere intesa come una correzione consapevole, mentre altre divergenze, vedi la posizione della maggior parte delle finestre, la seconda scala a chiocciola della loggia dei giardini o le differenze nelle esedre della peschiera, dipendono piuttosto da un rilievo affrettato. Nel complesso si può dire che il



FIG.21 Henri Jean Emile Bènard, *Rilevamenti di Villa Madama nel 1871*, 1871, Parigi.



FIG.22 Jhon Ruskin, dettaglio della decorazione della loggia.

significato di questo disegno risiede meno nel suo valore documentale e più nell'interesse specifico di Palladio per la villa di Roma e, soprattutto, nella critica palese all'asimmetria della loggia dei giardini. Le restanti parti del piano nobile e le facciate sul Tevere e sui giardini, come pure il frammento della corte circolare, riceverono l'aspetto definitivo da Giulio Romano, il quale nel 1520 fu invitato a provvedere anche alla decorazione della loggia<sup>19</sup>. Lo stato nel quale la villa si trovava agli inizi del secolo scorso ci è noto, inoltre, grazie a tre serie di documenti: i rilievi datati 1871 del Gran Prix de Rome Henri Jean Emile Bénard, i rilievi di T. Hofmann e le vecchie fotografie della Fototeca Vaticana e degli archivi Alinari. I cinque disegni di Bénard, nati come proposte per una complessiva ricostruzione della villa, possono essere ritenuti i più esatti rilevamenti prima di quelli di Hoffmann, nonostante alcuni particolari risultino poco

19. Cfr. C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, (a cura di), *Raffaello architetto*, Electa, Milano 1984, pp. 339.

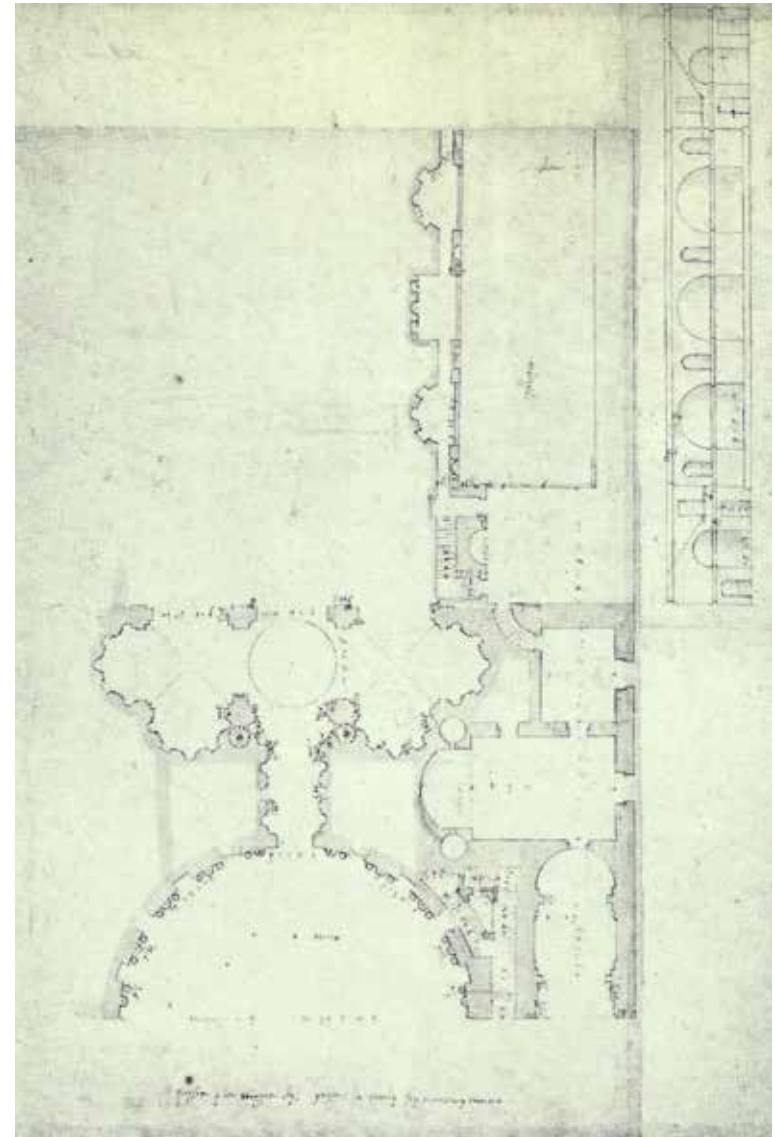


FIG.23 Andrea Palladio, *Pianta di Villa Madama e proiezione della peschiera*, 1541 - 1547, Londra.

veritieri (si veda il fronte dei giardini a nord-ovest, dove le arcate della loggia sono ancora murate). Da questi emergono alcune criticità, come quella presente nella facciata NE, sfigurata per l'appunto da un massiccio contrafforte al quale è stata data la forma di doppia arcata che sostiene una terrazza. Documentato dal 1610, il contrafforte è la diretta conseguenza della mancanza di fondazioni sufficienti per una costruzione su un terreno argilloso. Il carattere pesante delle finestre crociate, poi, dovuto al poco sviluppo in altezza, alla larghezza eccessiva delle cornici di inquadramento e al profilo schiacciato delle cornici che lo sormontano, richiama decisamente la mano di Giulio Romano. La facciata NO, infine, che comprende le tre arcate del portico e il muro dell'appartamento contiguo, si fa notare per l'asimmetria, conseguenza di un impianto collocato a mezza costa, oltre che per la parasta mediana che divide in due la parete. Tale parasta non compare nel primo progetto di Raffaello ed è quindi molto probabile che sia stata introdotta da Giulio Romano. A parte la decorazione della loggia, in realtà i continuatori di Raffaello non hanno fatto che seguire un programma edilizio definito in ogni particolare, ispirato alla visione rinascimentale dell'architettura come conoscenza, come filosofia; ma già aperto all'interpretazione dell'architettura come retorica e del rapporto architettura-natura come specchio di un'evasiva fuga dalla realtà<sup>20</sup>.

20. Cfr. G. Dewez, *Villa Madama: Memorie sul progetto di Raffaello*, Edizioni dell'elefante, Roma 1990, pp. 11-14.





## 5 Gli schemi di ricostruzione

È necessario ritornare all'esame di alcuni documenti, come per esempio il disegno n. 179, per via di un piccolo ma fondamentale particolare: si tratta dell'edificio circolare affianco all'ingresso. Nella grande pianta di Battista da Sangallo, esaminata per prima, questo edificio presenta un muro ricco di nicchie e ha un suo corrispondente nell'altra estremità della villa. I medesimi edifici, però, nella pianta di Antonio da Sangallo, così come in tutti gli altri disegni, mostrano una scala a chiocciola e il muro esterno non appare più alleggerito da nicchie, ma pieno, senza finestre e a scarpa. Tali particolarità fanno pensare che questi edifici, piuttosto che tempie, si configurino come torri di difesa. Questa ipotesi non dovrebbe essere molto lontana dal vero, soprattutto se si esamina un ultimo disegno della raccolta degli Uffizi, che si presume anch'esso anteriore alla costruzione della villa. In questo disegno, di autore

Nella pagina accanto:  
frontespizio del libro  
Raffaello Architetto di  
H. Von Geymüller.



ignoto, il torrione è attaccato all'edificio; vi appaiono chiaramente il vano della scala con il suo muro interno e attorno a questo, prima un ballatoio e poi il muro esterno, elementi tutti che avvalorano maggiormente l'ipotesi che si tratti di un'opera di fortificazione. Bisogna osservare che le opere di fortificazione nelle ville extraurbane, non solo nei primi decenni del Cinquecento, ma anche in tempi anteriori e posteriori, non sono una novità, né in Italia né fuori; basti ricordare l'esempio massimo del Palazzo Farnese a Caprarola. Non si deve perciò escludere che i torrioni nei disegni di Villa Madama rappresentino appunto delle opere di fortificazione, anche se per un momento uno degli architetti (vedi Battista da Sangallo) ha pensato di disporvi in vetta un tempietto o un belvedere. Si noti che il vocabolo «torrione» non è scelto a caso, ma lo usa lo stesso Antonio da Sangallo per designare, come si è visto, uno di questi edifici. Se si confrontano poi fra loro i quattro disegni degli Uffizi che riguardano l'edificio, è facile persuadersi che la ricerca dell'ubicazione del torrione è stata oggetto di studi e di tentativi. Infatti, se veramente i disegni n. 1054 e n. 179 sono posteriori alla pianta di Battista da Sangallo, cosa che appare indubbia, e se la grossa cancellatura sul disegno n. 179 indica che durante la preparazione del progetto era stata studiata una diversa posizione del torrione, dovrebbe apparire dimostrato che gli architetti di Villa Madama compirono diversi tentativi per collocare in modo appropriato i torrioni. Risulterebbe anzi che i quattro disegni anteriori alla fabbrica pervenuti fino a noi, mostrano tre diverse

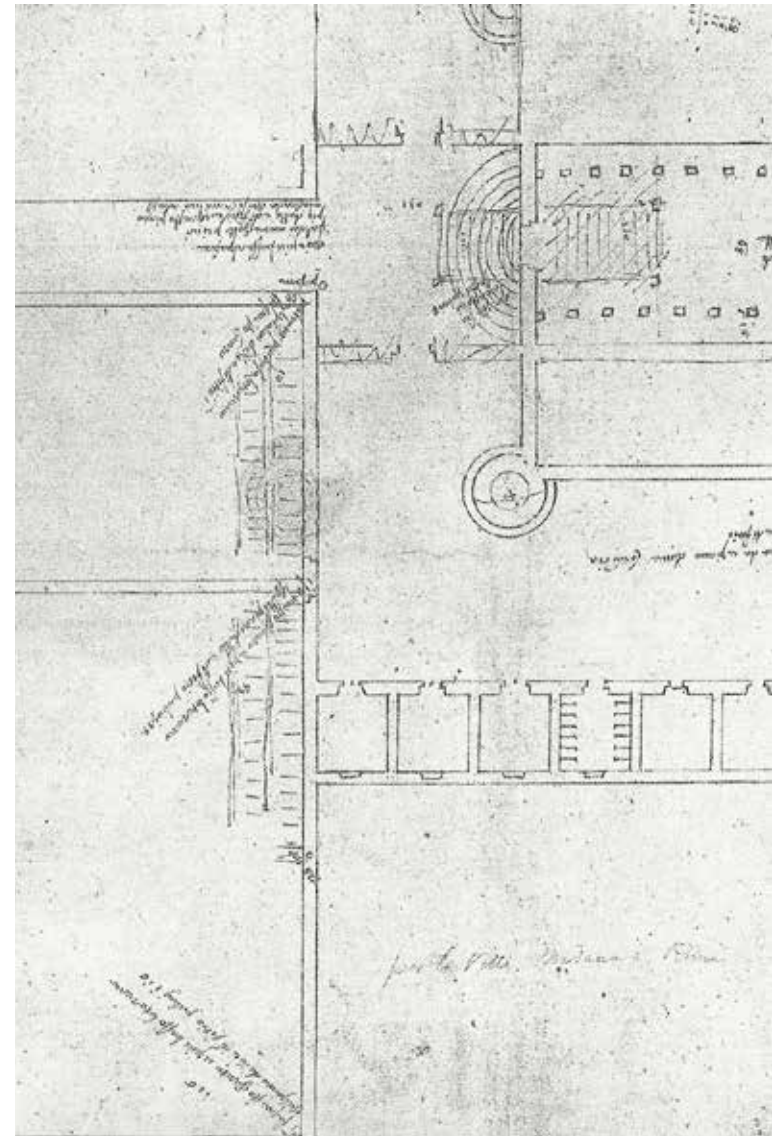


FIG.13 Antonio da Sangallo il Giovane, Disegno n.1054A, Galleria degli Uffizi, Firenze

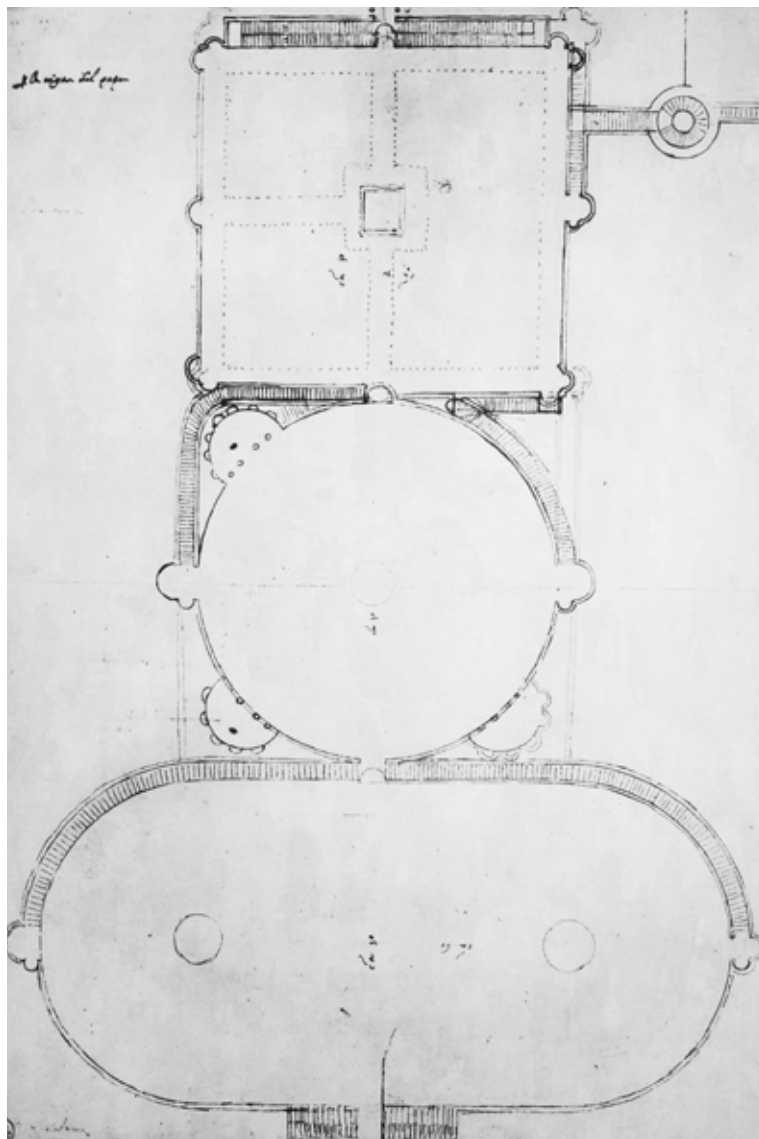


FIG.14 Raffaello, disegno 1056 A, Galleria degli Uffizi, Firenze.

### L'ipotesi di Heinrich von Geymuller

posizioni esaminate<sup>15</sup>.

Spetta a Heinrich von Geymuller il merito di avere riconosciuto la mano di Raffaello nel grande disegno degli Uffizi n. 1056 e di averlo riferito a Villa Madama. Si tratta dell'unico elaborato di Raffaello che ci sia rimasto e pertanto è importante testimonianza della sua partecipazione attiva alla prima fase progettuale nell'estate 1518. Nel disegno si notano alcune particolari caratteristiche come il grande movimento delle scale e la disposizione di tre giardini terrazzati secondo un unico asse di composizione, che lascia immaginare che tutto il complesso dovesse avere per sfondo qualcosa di monumentale e di grandioso. Dal disegno, inoltre, si può supporre che dei tre giardini, quello allungato a forma di stadio dovesse essere a livello più basso e che a questo dovessero far seguito i livelli singolarmente più alti, prima il giardino rotondo e poi quello quadrato. Da quest'ultimo una scala a tenaglia avrebbe dovuto condurre più in alto ancora, ad uno spazio che nel disegno non porta alcuna indicazione<sup>16</sup>. Ciò che risulta interessante è che la pianta di Raffaello, a prima vista, può adattarsi a Villa Madama in diversi modi; in realtà il solo punto di riferimento che ci consente l'esatta localizzazione delle tre terrazze dei giardini è rappresentato dalla torre circolare nell'angolo in alto a destra del disegno. Geymuller, infatti, ravvicinando la pianta di Antonio da Sangallo e quella di Raffaello, ha concretato il suo schema ormai celebre e la relativa prospettiva, che nella storiografia del giardino italiano

15. Cfr. M. Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1942, pp. 11-16.

16. Cfr. *Ibidem*

hanno avuto grande successo. Secondo l'architetto austriaco, dallo stadio si sarebbe dovuto salire al giardino circolare e da questo si sarebbe dovuto discendere al giardino quadrato e quindi risalire di nuovo a uno spazio che l'autore stesso non riesce a definire. Piano artificioso, questo, e lontano da ogni pratica possibilità di costruzione, in quanto avrebbe richiesto enormi muri di sostegno per realizzare i tre giardini di Raffaello. Ancor più artificioso appare lo schema di ricostruzione nella prospettiva, ritenuta poco fedele all'andamento del terreno. Se ne può concludere che lo schema di ricostruzione del Geymuller è assolutamente inattendibile. È accaduto, però, che per molto tempo, in mancanza di meglio, i suoi schemi di ricostruzione, pur mostrando molti lati deboli, hanno continuato a riscuotere credito. È apparso, quindi, opportuno studiare ulteriormente tali documenti, per cercare di dare loro nuove interpretazioni. Così altri cospicui studi sono stati compiuti sull'edificio e molte idee e conclusioni nuove sono maturate, come ad esempio quella di Mario Bafile.

Come si è detto, la pianta di Raffaello con il grande movimento di scale e la disposizione scenografica dei tre giardini su un unico asse di composizione, lascia immaginare che tutto il complesso dovesse avere per sfondo qualcosa di monumentale e di grandioso. Tutto ciò non accade nella soluzione del Geymuller, ove la grande scenografia dei giardini, sovrapponendosi addirittura a parti di giardino riportate sulla pianta del Sangallo, culmina in un punto senza particolari

L'ipotesi di  
Mario Bafile

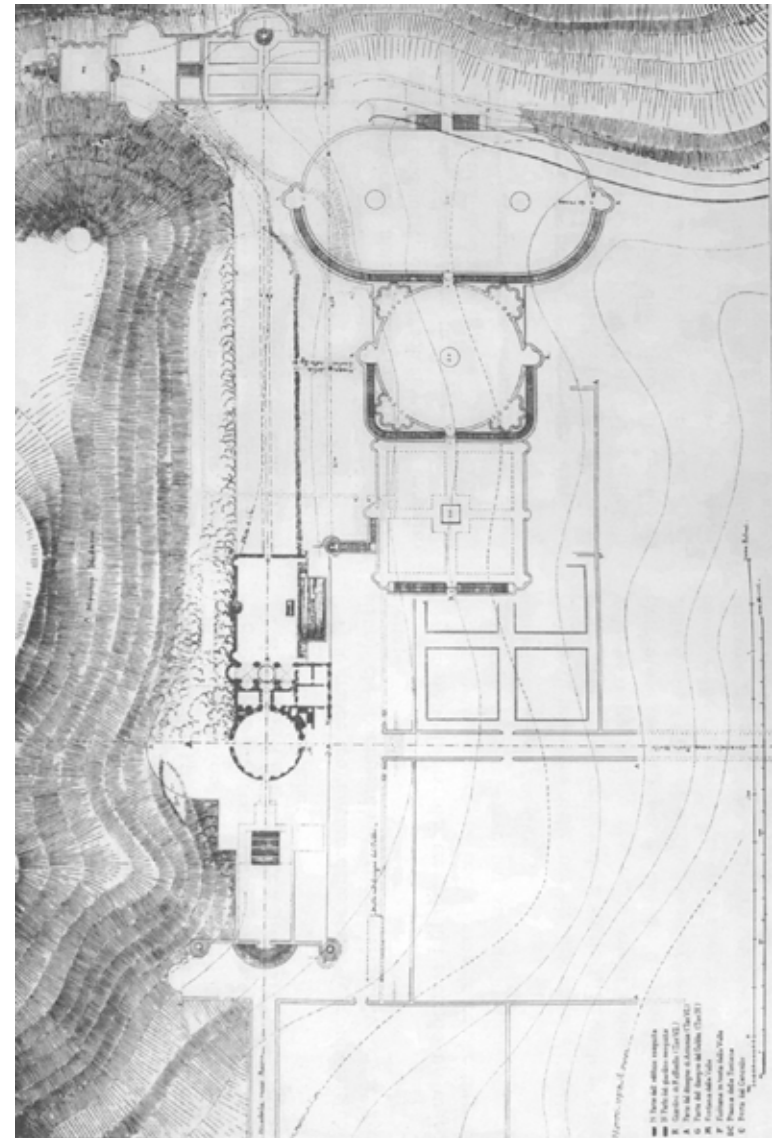


FIG.15 Heirich Von Geymuller, Schema ricostruttivo.

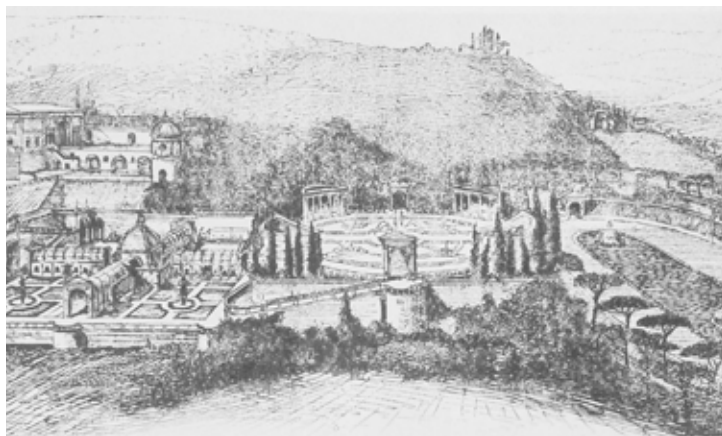


FIG.16 Heirich Von Geymuller, Particolare della vista prospettica.

caratteristiche in mezzo al bosco. Ciò, infatti, non concorda con i fondamentali caratteristici dell'architettura di questo periodo del Rinascimento, così come affermato dal Bramante, sia negli studi per la Basilica di San Pietro, sia nella sistemazione del Belvedere in Vaticano. Caratteri bramanteschi che vediamo ripresi da Raffaello, tanto negli sfondi dei suoi dipinti, quanto nelle piante dell'edificio di Villa Madama, disegnate sotto la sua direzione dal Sangallo<sup>17</sup>.

Stando così le cose, invece che tener conto di questo o di quel particolare dei disegni esistenti, Bafile ha dato ragione all'impronta scenografica dell'insieme e alle vedute artistiche pur immaginabili in Raffaello, allievo e continuatore del Bramante. Si potrebbe in tal modo trovare accettabile il suo schema di ricostruzione proposto. Pertanto si dovrebbe ammettere che la pianta di Raffaello si riferisca ad una soluzione che

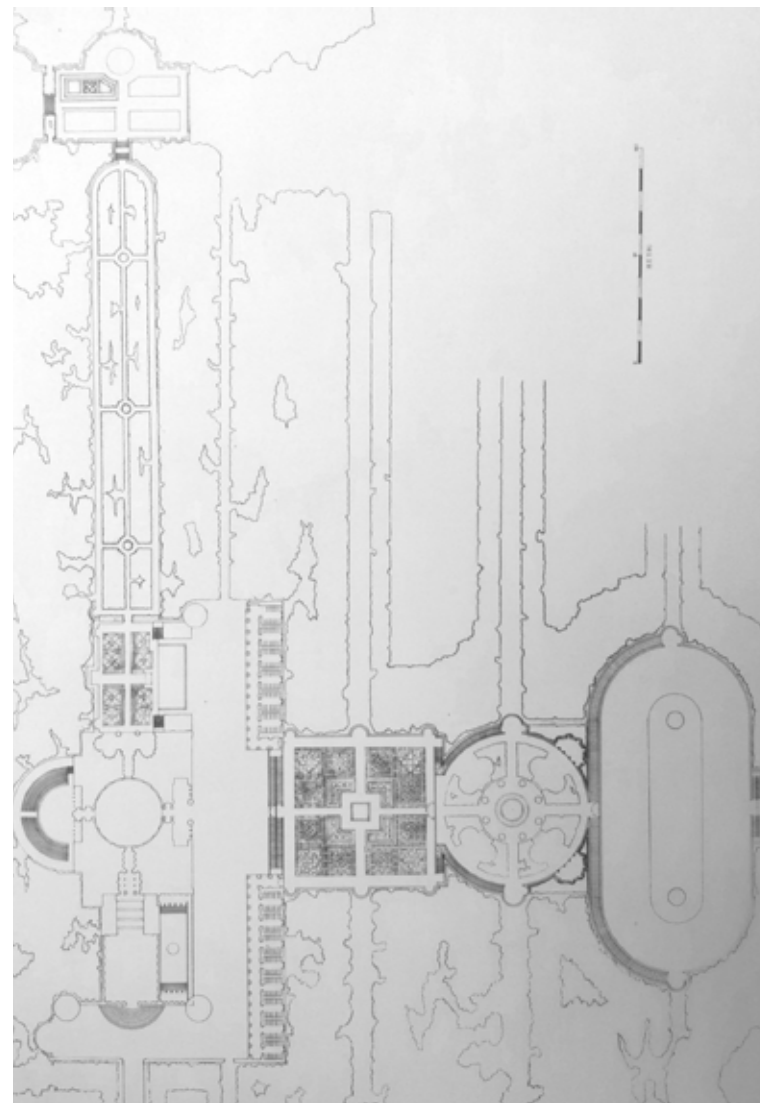
17. Cfr. *Ibidem*

FIG.17 Mario Bafile, schema ricostruttivo.



andata perduta e che in tale soluzione il torrione fosse diversamente piazzato. Nel suo schema di ricostruzione Bafile ha, infatti, preferito collegare direttamente la pianta di Raffaello, sopprimendovi il torrione, con quella dell'edificio disegnata da Antonio da Sangallo. Il movimento delle scale, così, segue l'originario andamento del terreno, i dislivelli coincidono con quelli esistenti e la pianta del giardino di Raffaello entra a far parte delle grandi scenografie della villa. Grandi scenografie che sono poi la particolare caratteristica della distribuzione interna dell'edificio e della rimanente parte del giardino. È in questa organicità scenografica di terrazze, di allineamenti e di scale che risiede la grande novità del tempo introdotta dal Bramante nella sistemazione del Belvedere, rispetto al giardino del Quattrocento. Lo schema di ricostruzione del Bafile è in gran parte di fantasia, sebbene si siano tenute presenti le possibilità e la maniere dell'epoca. Al piede della scala superiore si è immaginato il grande parterre, con il suo recinto murato; più in basso, nel giardino circolare, si sono immaginate delle masse d'alti fusti con fontane ed esedre con colonne ai due angoli verso valle. Al piede di tutta la composizione vi è disposto lo stadio. All'estrema destra, nella valletta, il ninfeo di Antonio da Sangallo. Tutto intorno all'edificio il bosco, con qualche viale che lo solca<sup>18</sup>.

18. Cfr. *Ibidem*

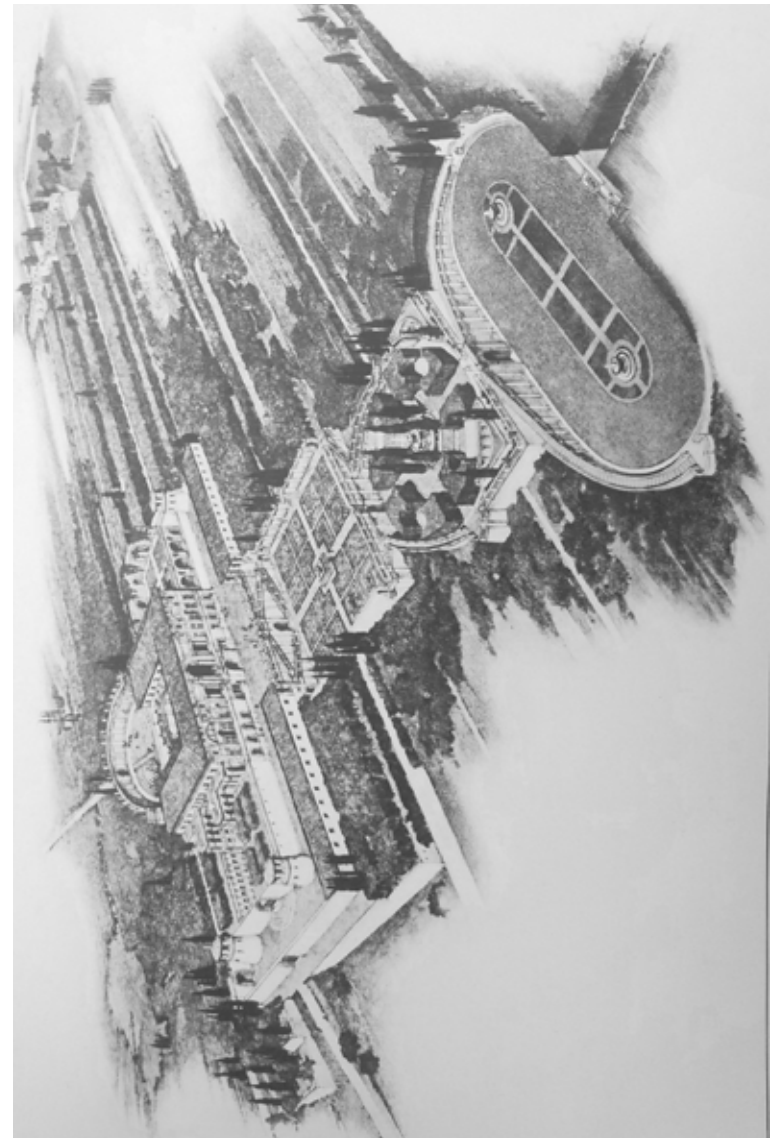


FIG.18 Mario Bafile, vista prospettica.





## 6 La proposta di sintesi

Ritenendo gli schemi del Geymuller e del Bafile non del tutto corretti, seppur degni di nota, a seguito di un attento studio dei documenti originali, abbiamo provato a mettere in rapporto la pianta di Raffaello con la planimetria generale di Antonio da Sangallo disponendo, questa volta, i giardini come indicato nella figura e ottenendo quella che per noi rappresenta la più corretta ricostruzione della villa, tra quelle finora esaminate. La soluzione, ottenuta trasportando nella nuova posizione i tre giardini, infatti, oltre a concordare perfettamente, a nostro avviso, con i documenti originali, concorda anche con le possibilità pratiche dell'adattamento del terreno, ritenendo ammissibile che il giardino possa essere collegato con il torrione est (e non ovest come aveva ipotizzato Geymuller) mediante un passaggio sotterraneo. Un collegamento, questo, che nelle precedenti ricostruzioni era stato interpretato in

Nella pagina accanto:  
dettaglio della scala  
interna

modo errato, se non addirittura ignorato e che invece rappresenta la chiave di lettura di un impianto ricco di molteplici interpretazioni.

Emerge, quindi, da questo nuovo schema ricostruttivo l'intento che stava alla base della composizione della villa: organizzare un grandioso racconto ricco di sorprese in cui l'accordo classico tra forma geometrica e forma naturale viene realizzato attraverso innumerevoli mediazioni rinunciando a ogni rigida struttura monoassiale. Tra volume e spazio naturale diventano elementi di mediazioni gli spazi semi aperti formati dalle terrazze e dai recinti e quelli configurati con strutture arboree, le grandi costruzioni, gli specchi d'acqua geometricamente definiti, la figura curvilinea del teatro.

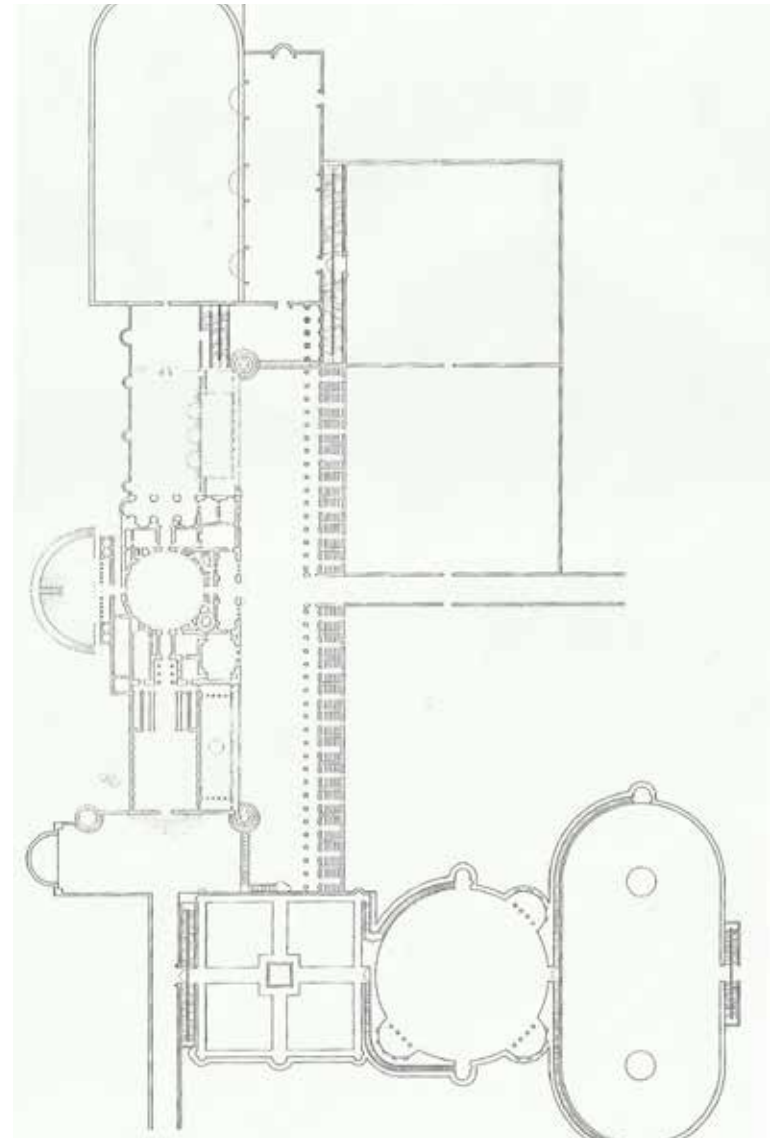


FIG.19 Ernest Cormier, schema ricostruttivo.

PARTE III

IL PROGETTO DI VILLA MADAMA



## 1 La composizione generale

L'obiettivo di questa tesi, come già anticipato, è quello di proporre un'ipotesi di completamento di quanto è stato realizzato del progetto di Raffaello. Un completamento che lavora sulle tracce di ciò che consideriamo essere il programma originario, selezionando solo quelle parti necessarie a comunicare l'intero complesso e confrontandoci con i limiti e gli impedimenti rappresentati dalle preesistenze. Ci troviamo infatti a ridosso del Foro Italo, vicino ad edifici costruiti e ad arterie importanti della viabilità romana.

Le scelte progettuali sono state dettate dal rispetto di quelli che possono essere considerati i caratteri principali del progetto di Raffaello: l'integrazione tra architettura e natura, la costruzione di una villa privata all'antica e il mantenimento di una spiccata dimensione di rappresentanza connessa al ruolo pubblico, del pontefice prima, del Ministero degli Esteri oggi. Gli

Nella pagina accanto:  
dettaglio del capitello  
della villa

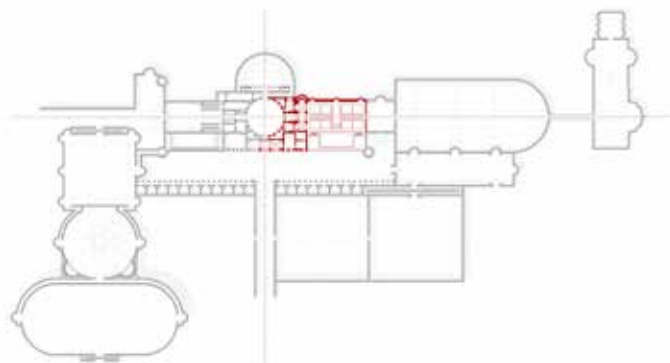


FIG.1 Schema di ricostruzione del progetto originario

elementi del progetto originario sono stati reinterpretati in chiave moderna e sono state scelte forme e proporzioni che si ispirano alla classicità, pur senza utilizzare un linguaggio mimetico.

Il fine del progetto è quello di potenziare la funzione a cui oggi è chiamata Villa Madama: quella di accogliere per brevi periodi di tempo personalità politiche, di ospitare ricevimenti e riunioni di alto livello e di celebrare l'istituzione che rappresenta.

Ma quali parti prevedeva il progetto originario della villa? E in base a quale principi si organizzavano gli elementi della composizione?

Paolo Portoghesi afferma che:

L'appropriazione dello spazio avviene da un nucleo centrale per successive dilatazioni e traslazioni attraverso una serie

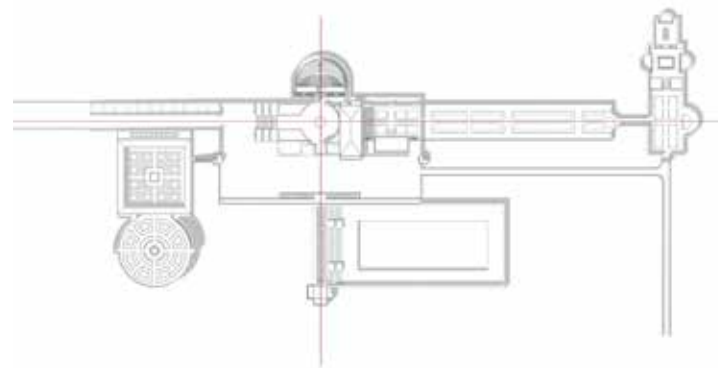


FIG.2 Planimetria di progetto

di segni architettonici che, allontanandosi dal centro, si qualificano<sup>1</sup>.

La composizione, quindi, aveva il suo centro nella corte circolare (oggi realizzata solo per metà) in cui si incontravano i due assi su cui si organizzavano gli ambienti della villa. L'asse longitudinale collegava l'ingresso alla villa, che avveniva da una scala a ventaglio, il giardino recintato, la scalinata di accesso al blocco centrale della costruzione, organizzato a ferro di cavallo attorno al cortile centrale, il sistema di giardini e il ninfeo nel fondo della valletta. Il teatro incassato nella montagna dominava l'intero complesso e un giardino recintato a valle del corpo di fabbrica chiudeva l'asse trasversale. Secondo la nostra interpretazione, il sistema delle terrazze così come disegnato da Raffaello nel disegno 1056A della Galleria degli Uffizi, completava il

1. Cfr. P. Portoghesi, *Architettura del Rinascimento a Roma*, Electa, Milano 1979, p. 76



versante ovest della composizione a cui rispondeva un sistema minore di recinti e terrazze collegate da scale sul versante opposto.

Nell'ipotesi di completamento della villa, che questa tesi propone, l'intero impianto si organizza lungo due assi principali: quello longitudinale che si sviluppa in direzione NO-SE per oltre cinquecento metri e quello trasversale in direzione NE-SO per circa duecento metri. Questi si incontrano al centro dell'esedra d'ingresso, là dove, secondo il progetto originario, doveva trovarsi il centro del cortile circolare. Gli assi non si configurano come principio di simmetria, ma scandiscono la successione degli spazi, quasi tutti di tipo aperto, e collegano tra di loro le varie parti della composizione. Lungo l'asse longitudinale si trovano l'accesso carrabile e pedonale alla villa e la grande scalinata di ingresso che permette di raggiungere l'entrata all'edificio esistente. Da qui, attraversando il giardino all'italiana su cui si affaccia la loggia e il giardino segreto, si raggiunge il ninfeo al cui centro dell'esedra di fondo culmina l'asse longitudinale. L'asse trasversale, invece, parte dal centro della cavea del teatro incastonato nella montagna, incontra quello longitudinale al centro dell'esedra, attraversa la galleria e il pergolato per culminare nel belvedere che si affaccia sul Foro Italico. Là dove le scuderie per i cavalli dovevano costituire le sostruzioni all'intero complesso, si trova la galleria che diventa parte del podio su cui sorge la villa.

Il prospetto sud-est, quello principale visibile dal foro



FIG.3 Esedra di ingresso alla villa.

italico, ripristina la simmetria della composizione utilizzando setti murari che fungono anche da contenimento della montagna. Il prospetto risulta inoltre inquadrato da due grandi torri a pianta circolare con funzione di belvedere. Di queste, la torre di sinistra permette il collegamento con il quadriportico.

L'intera struttura (non visibile) è di cemento armato, indispensabile per realizzare grossi volumi. I materiali, invece, richiamano quelli della parte già costruita della villa: blocchi di travertino o tessitura di mattoni per i rivestimenti, ad eccezione delle colonne che presentano una superficie in granito e leggere scanalature che ne scandiscono lo sviluppo in alzato.

### L'ingresso

Villa Madama sorge alle pendici di Monte Mario, sul lato sinistro del Tevere, nelle vicinanze del Foro Italico, a nord di Roma. Difficilmente raggiungibile con i mezzi



FIG.4 L'attuale ingresso carrabile alla villa.

pubblici, alla villa si arriva principalmente in auto (dato anche il suo carattere esclusivo e privato). Il percorso della strada carrabile di accesso, già esistente lungo il versante est del monte, è stato corretto per allinearlo all'asse longitudinale della composizione e affiancato da un secondo percorso pedonale. La strada continua poi il suo tragitto per raccordarsi con quella sul versante ovest, di nuova concezione, e quindi con il Viale dello Stadio Olimpico o con il ninfeo.

Nonostante la sua incompiutezza, Villa Madama ha un'immagine consolidata nel corso di oltre cinque secoli. Da questo punto di vista l'esedra costituisce da sempre l'ingresso ufficiale. Il progetto rispetta questo aspetto di non finito e anzi lo valorizza antepo- nendo ad esso una scalinata che permette di colmare il dislivello tra la quota del podio, a cui arrivano la strada carrabile e quella pedonale, e quella della villa. L'attuale aiuola che



FIG.5 L'attuale scaletta di ingresso pedonale alla villa.

affianca la strada carrabile, la quale non trova nessun riscontro nei disegni di Raffaello, è sostituita da tre podi, doppiati sul lato sinistro, che scandiscono il percorso della scalinata e valorizzano e ripristinano la simmetria dell'esedra.

Dal livello del podio è possibile raggiungere tutti gli ambienti del progetto. Oltre alla già citata parte esistente (la quale conduce alla successione dei giardini e quindi al ninfeo oppure al teatro), scendendo le scale poste al limite del recinto che definisce il volume del basamento, si arriva alla galleria che conduce al porticato oppure alla stanza a cielo aperto. La torre di sinistra permette invece di raggiungere il quadriportico e quindi la terrazza circolare, proprio come doveva essere nel progetto originario del genio di Urbino.

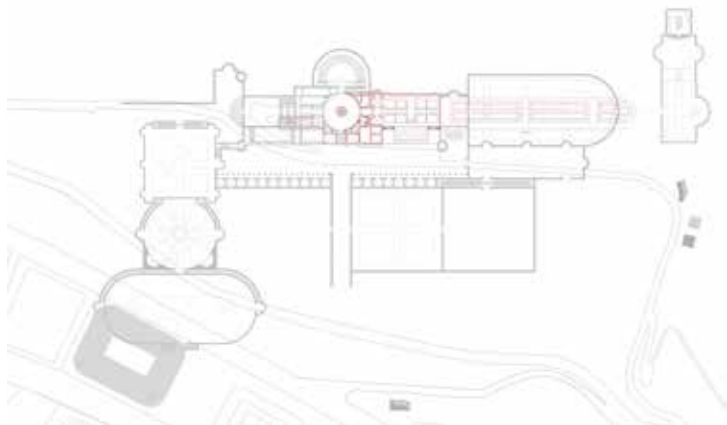


FIG.6 Schema di sovrapposizione tra il progetto originario e lo stato di fatto dell'intorno.

Come già detto, il documento 1056A della Galleria degli Uffizi è l'unico disegno di Raffaello che sia giunto fino a noi. E' evidente come si immaginasse un sistema di terrazze collegate tra di loro e con la villa da una serie di scale. Il quadrato superiore, diviso in quattro aiuole e con una fontana centrale, è collegato alla villa mediante la torre in alto a destra e le scale poste a nord. Da questo spazio, percorrendo una scala a tenaglia, si raggiunge la terrazza circolare centrale e quindi quella ovale in cui due fontane ne sottolineano i centri. Osservando il disegno è possibile notare come Raffaello si immaginasse di continuare l'asse della composizione con un'ultima serie di gradinate, probabilmente pensate per raggiungere le sponde del Tevere.

Nel progetto di completamento, si è scelto di seguire le tracce delle prime due terrazze, eliminando l'ultima, quella ovale, che oltre a non essere necessaria ai fini

### Il quadriportico e la terrazza circolare

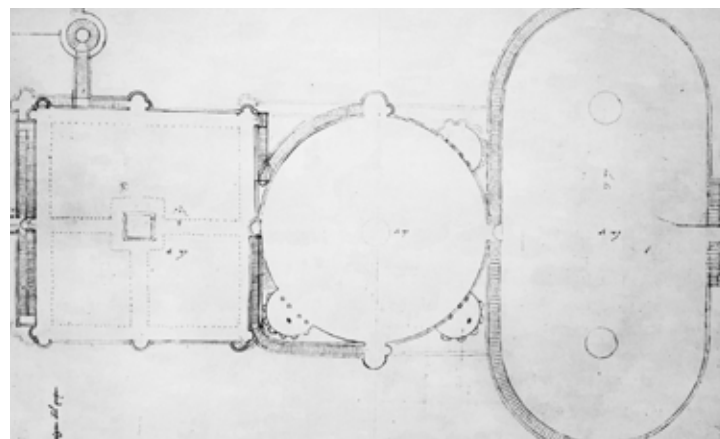


FIG.7 Disegno 1056A della Galleria degli Uffizi.

della comunicazione del progetto originale, invadeva parte delle strutture sportive del Foro Italico. Il primo spazio quadrato è stato reinterpretato come quadriportico, mantenendone l'aspetto di luogo aperto e il sistema di aiuole e fontane previsto da Raffaello. Il volume occupato dalle scale poste a nord del sistema dei giardini ha lasciato il posto a uno spazio pensato per ospitare ricevimenti e banchetti organizzato così da affacciarsi sul portico. Come nel progetto originario, le scale a tenaglia conducono alla terrazza circolare, posta a un livello inferiore e organizzata con un gioco di aiuole, siepi e panche attorno ad una fontana centrale.

L'unico collegamento con la villa è rappresentato dalla torre circolare, dove le gradinate poste sia esternamente che internamente al torrione colmano il dislivello tra il quadriportico e il basamento della villa.

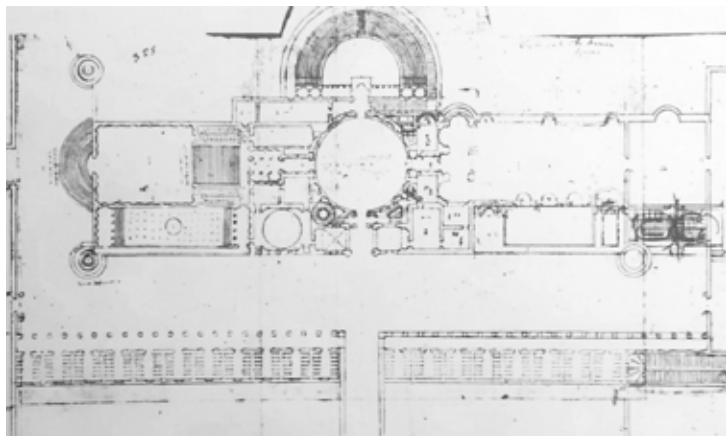


FIG.8 Antonio da Sangallo, disegno 314a della Galleria degli Uffizi. Particolare delle scuderie.

L'intervento in questione è mirato alla creazione di un luogo di esposizione, di cui la villa è attualmente priva. Il progetto, infatti, si propone di sviluppare una galleria espositiva che funge da sostruzione della villa e sfrutta l'intera lunghezza del suo podio. La logica progettuale che ha generato lo sviluppo di questo ambiente è dichiarata dalla forma stessa della galleria, costruita sulla base dei disegni delle scuderie, facenti parte del progetto originario. Il rapporto con le tracce delle scuderie appare molto evidente, in quanto si è scelto di utilizzare la stessa giacitura e di mantenere la stessa linearità.

L'accesso avviene direttamente dal livello del podio della villa, attraverso due rampe esterne che conducono all'ingresso dello spazio espositivo, preceduto da una terrazza che si estende per tutta la sua lunghezza. L'ambiente interno si affida ai principi compositivi e alle proporzioni tipiche dello spazio museale che qui

### La galleria

si articola, appunto, secondo la tipologia della galleria, concepita infatti come uno spazio longitudinale, volto a privilegiare il rapporto in altezza piuttosto che lo sviluppo in larghezza.

L'impianto è simmetrico e si articola su due livelli, fra loro collegati tramite due rampe che costeggiano il muro di fondo. Il piano superiore della galleria si compone di un grande ambiente centrale, in prossimità dell'ingresso, e di altri due ambienti di forma rettangolare collocati nelle testate, che si affacciano su due grandi vuoti centrali, attorno ai quali si sviluppano le quadrerie. I lati lunghi di questi spazi sono, infatti, attrezzati per esporre una consistente raccolta di disegni, mediante una serie di teche espositive, ricavate all'interno di setti murari a tutta altezza che collegano i due livelli e scandiscono l'intera galleria. Lo stesso sistema è presente anche nel piano inferiore, in cui il lato lungo prospiciente l'esterno è caratterizzato da una grande vetrata che inquadra scenograficamente l'affaccio verso Roma e il Tevere, attraverso un doppio portico colonnato che corre per tutta la lunghezza della galleria. L'affaccio del loggiato sull'ambiente sottostante è protetto da un parapetto metallico, arretrato rispetto al colonnato. Lo stesso fronte presenta anche una porzione finestrata, mentre i lati corti sono interamente vetrati per far entrare la luce naturale e aprire la vista sulla vegetazione. Le colonne del portico anteriore, prive di capitello e di base ma con una leggera entasi, conferiscono all'opera quel carattere di monumentalità richiesto da un edificio di tale portata, coniugando allo stesso tempo linee moderne e



FIG.9 Adalberto Libera, *Palazzo dei Congressi*, 1938, Roma.

classicità, come avviene nel Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi di Roma, progettato da Adalberto Libera nel 1938.

All'interno lastre di marmo rivestono le scale e i setti murari, il cui attacco con il soffitto è risolto con un incavo che segna una sottile linea d'ombra; la pavimentazione, invece, è in mosaico con tessere policrome di vetro di diverse dimensioni, collocate con voluta irregolarità. Nell'ultimo livello dello spazio espositivo sono, infine, collocati i locali dei servizi e uno spazio d'accoglienza.

“Architetti italiani alle corti d'Europa”: è questo il titolo pensato per l'esposizione permanente, ospitata all'interno della galleria. Un tema, questo, legato indubbiamente alla funzione svolta dalla Villa, ovvero quella di sede di rappresentanza del Ministero degli Affari Esteri e al ruolo dell'Italia nello scenario



FIG.10 Adalberto Libera, *Palazzo dei Congressi*, 1938, Roma. Dettaglio del colonnato.



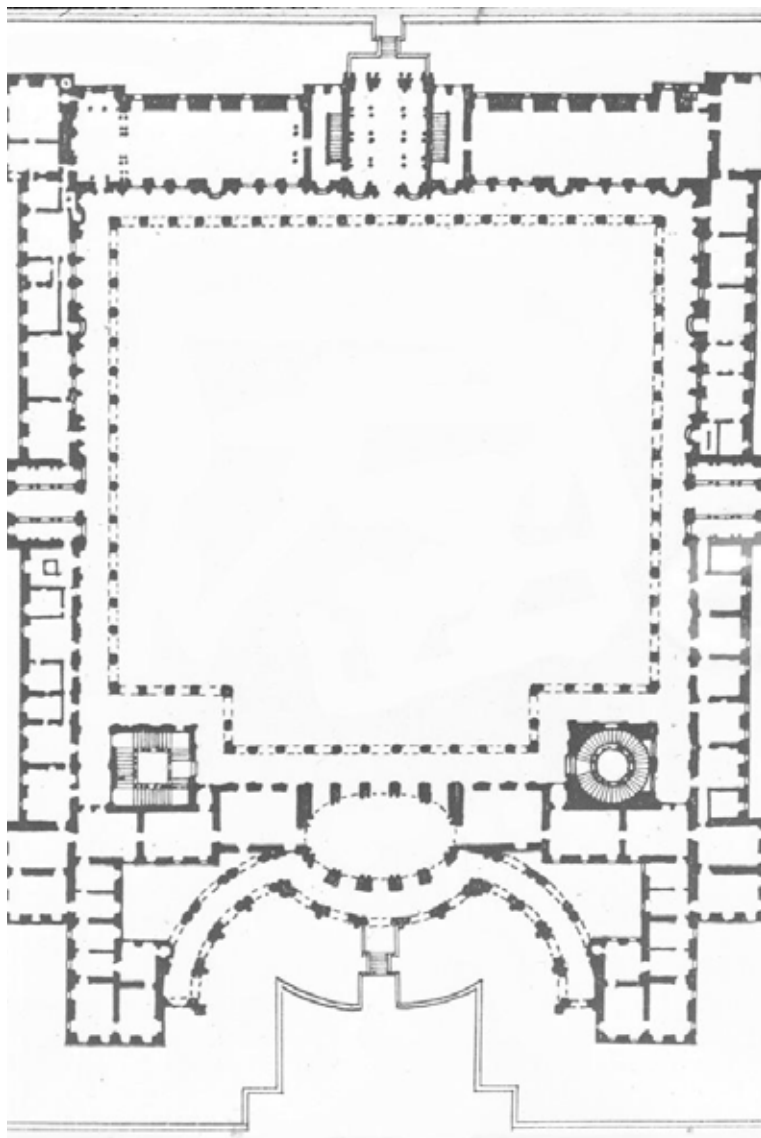


FIG.11 Gian Lorenzo Bernini, Pianta del Louvre, 1665 ca., Parigi.

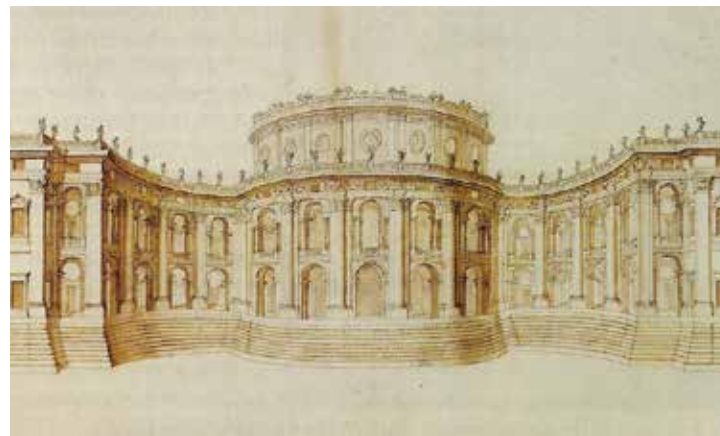


FIG.12 Gian Lorenzo Bernini, Primo progetto per il palazzo del Louvre, 1665 ca., Parigi.

internazionale. Nei primi anni del Settecento, infatti, motivo di grande ambizione per un giovane architetto era ottenere incarichi all'estero presso le varie corti d'Europa. Nel caso del giovane Juvarrá fu il prestigio consolidato a Torino che gli fruttò gli importantissimi incarichi spagnoli quali la facciata sul giardino del Palazzo della Granja e la progettazione del nuovo Palazzo Reale di Madrid. Così era stato a Parigi per Bernini nel caso del Louvre e così per tanti altri maestri. Senza risalire al Serlio, per lunghi anni alla corte di Francia, sono da ricordare Agostino Mitelli, chiamato alla corte di Madrid, Francesco Grimaldi insieme a Gaspare Vigarani a quella di Francia e Ferdinando Bibiena a Vienna, in seguito architetto e pittore del re di Svezia e poi attivo in Portogallo e in vari centri della Germania. Nel caso del Portogallo va ricordata l'opera di architetti emiliani, in particolare nella ricostruzione



FIG.13 Giacomo Quarenghi, Banca di Stato, 1783-1790, San Pietroburgo.

di Lisbona dopo il disastroso terremoto del 1755, e non solo per la presenza di Carlo Sicinio Bibiena, ma anche per quella di Francesco Saverio Fabri e di Giuseppe Landi, avventuroso personaggio passato poi in Brasile a progettare importanti edifici a Belém. Si ricordano anche gli itinerari europei di Guarino Guarini e la presenza di Andrea Pozzo a Vienna. Molti altri architetti italiani furono attivi in diverse città d'Europa Centrale, impegnati anche nell'edificazione delle residenze di svariati principi. Degni di nota, a tal proposito, sono i progetti di Agostino Barelli ed Enrico Zuccalli alla corte di Baviera, di Donato Giuseppe Frisoni, legato alla progettazione della cittadina e del Palazzo Ducale di Ludwigsburg e di Francesco Caratti al servizio dei Cernin sia a Rastatt che a Praga.

Naturalmente San Pietroburgo, una grande capitale tutta da erigere dal nulla, fu un accattivante richiamo.

Pietro il Grande, infatti, chiamò alla sua corte artisti e architetti italiani per realizzare quella che doveva diventare la magnifica capitale, ancora oggi definita da tutto il mondo la "Venezia del Nord". Tra i tanti che dall'Italia misero piede in Russia per dare il loro contributo alle sfarzose edificazioni di San Pietroburgo, vi furono Francesco Bartolomeo Rastrelli, che progettò il Palazzo d'Inverno, Giacomo Quarenghi, autore di diversi progetti fra cui il Collegio degli Affari Esteri, la Banca di Stato), l'Accademia delle Scienze, il Teatro dell'Ermitage e il Palazzo Vitingov, Carlo Rossi con il suo imponente edificio del Quartiere Generale e dei Ministeri e con il complesso architettonico del parco del palazzo sull'isola di Elagin. E poi ancora Antonio Rinaldi, Domenico Trezzini, Pietro Gonzaga e Luigi Rusca diedero anche loro un notevole contributo alla costruzione della nuova città.

L'esposizione si compone, dunque, di una ricca selezione di disegni, modelli in scala, e riproduzioni di parti, relative alle opere realizzate durante il XVIII secolo in Europa dai più importanti architetti italiani sopracitati.

#### La stanza a cielo aperto

Tra il portico della galleria e il belvedere posto a conclusione del pergolato, si apre un grande ambiente recintato che si affaccia anch'esso su Roma. Sulle tracce di quelli che dovevano essere i recinti per gli orti e le vigne, si è deciso, infatti, di realizzare una stanza a cielo aperto, racchiusa entro il bosco e dominata da un grande specchio d'acqua centrale.

L'accesso a questo spazio è nobilitato da un pergolato



FIG.14 Publio Morbiducci e Alberto Felci, Dioscuro, 1956, Roma.

con colonne, sopraelevato su un podio, a cui fanno seguito tre grandi scaloni d'onore con due podi centrali, sui quali sono collocate le riproduzioni in travertino dei monumenti equestri raffiguranti i Dioscuro, opera di Publio Morbiducci e Alberto Felci. Il lungo perimetro della stanza a cielo aperto è costituito da campate delimitate da semicolonne, alle quali si alternano nicchie su un lato e finestre sugli altri due. Il ritmo del colonnato del portico della galleria soprastante ha, infatti, regolato quello dello spazio aperto, dove però le semicolonne presentano un'altezza minore e il rivestimento non è in lastre di travertino, ma in mattoni. All'interno di dodici nicchie sono esposte altrettante sculture, ciascuna di essa allegorica delle virtù del popolo italiano. Le statue, nell'ordine, rappresentano: l'Architettura, la Storia, l'Astronomia, l'Artigianato, l'Ordine sociale, la Chimica, l'Archeologia, l'Agricoltura, la Filosofia, il



FIG.15 Publio Morbiducci e Alberto Felci, Dioscuro, 1956, Roma.

Lavoro, il Genio della Poesia e la Pittura. Il pergolato e le sculture che si affacciano sul lungo specchio d'acqua arricchiscono, quindi, la bellezza e la piacevolezza estetica di questo luogo, che va a inserirsi in quel sistema di spazi scenografici che Raffaello aveva pensato per la Villa.

**Il teatro** Più che le piante originali o i disegni del Sangallo, è stato fondamentale per interpretare il progetto del teatro il modello del 1984, dove la ricostruzione si basa su tre documenti: la descrizione di Raffaello nella lettera a Baldassarre Castiglione, il disegno 1228A e la pianta 314A della Galleria degli Uffizi. Qui l'ingresso al teatro prevedeva una scalinata che correndo lungo il muro curvo raggiungeva il livello più alto da cui era possibile passare alle gradinate. Un particolare significativo del progetto, menzionato anche nella descrizione di

FIG.16 e seguenti: *Allegorie delle virtù italiane.*

Raffaello, era l'apertura del muro dietro il palcoscenico che se era discutibile da un punto di vista acustico, aveva il considerevole merito di integrare il teatro con il resto della villa e il panorama. Aspetto evidente anche nello schizzo 1267A di Antonio da Sangallo in cui l'architetto ipotizzava un modello di teatro romano dove il livello più alto arrivava fino al tetto della villa così che agli spettatori potessero osservare non solo la scena, ma anche il paesaggio circostante.

Questi principi sono stati trasportati nel progetto del teatro per il completamento della villa. Un sistema di scalinate simmetriche permette di colmare il dislivello tra la quota su cui sorge la parte già costruita, da cui avviene l'accesso, e la scena fissa. Da qui è possibile raggiungere il palcoscenico (attraversando i locali adibiti al personale) oppure la scala che, come nel progetto originale, costeggiando il muro curvo arriva alla quota





FIG.17 Modello ricostruttivo del 1984. Dettaglio del teatro

più alta delle gradinate. La scena fissa rappresenta un particolare dell'ingresso alla villa secondo il progetto originario, così come viene presentato nel modello del 1984 e attraverso la quale è possibile osservare non solo il paesaggio ma anche l'intera composizione che si snoda lungo l'asse trasversale. Asse che parte dal centro della cavea e culmina nel belvedere più a valle e si configura come elemento di simmetria della composizione del teatro. La struttura del teatro, come sempre in cemento armato, è rivestita in blocchi di travertino, mentre la scena fissa è in resina fresata.

Allo stato attuale la valletta che corrisponde al termine dello sbancamento di terreno che era stato effettuato per ospitare la villa, presenta una vasca d'acqua ovale e una fontana con putti. Questi resti possono essere chiaramente ricollegati a quanto nei disegni degli Uffizi

### Il ninfeo

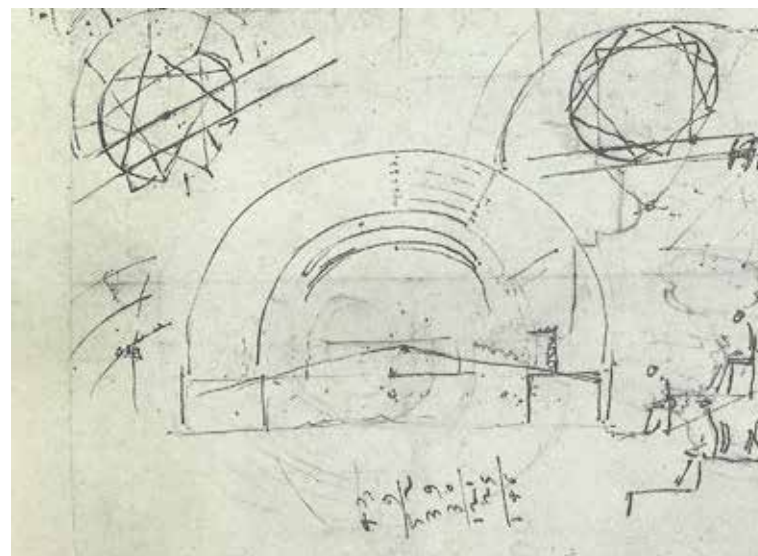
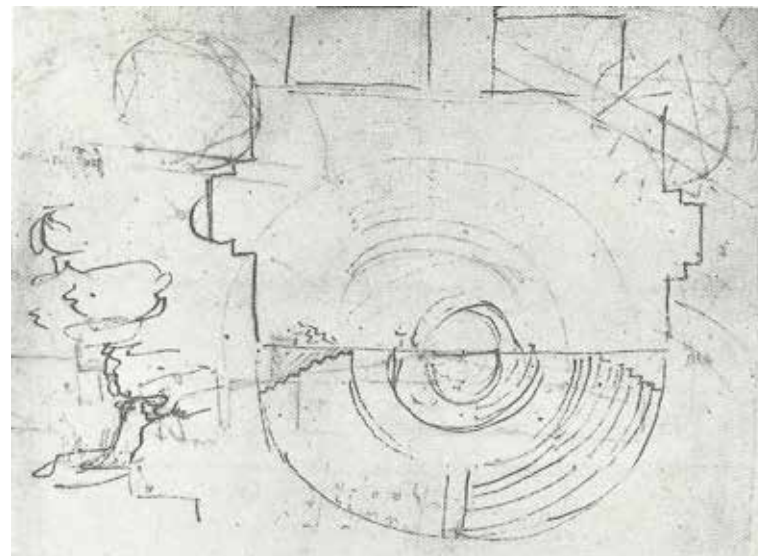


FIG.18 e 19: Antonio da Sangallo, disegno 1267, Galleria degli Uffizi, Firenze.



FIG.20 Vasca ovale dell'única parte del ninfeo realizzata.

e nella lettera di Raffaello era presentato come il ninfeo, anche se questa parte non compare mai nei rilievi del Piacentini o del Dewez. Dopo aver attraversato il lungo giardino, una strada in pendenza colma il dislivello tra questo e il ninfeo. Il lungo asse longitudinale, che partendo dall'accesso all'intero complesso della villa attraversa il volume costruito, culmina qui nella grande esedra prospiciente l'ingresso il cui andamento è intervallato da cinque nicchie. Di queste, tre ospitano riproduzioni delle state delle Camene. La successione degli spazi del ninfeo avviene lungo un asse trasversale a quello longitudinale sopra citato e si compone di tre spazi differenti. Il primo è quello dell'ingresso con la grande esedra che presenta un gioco di siepi e una vasca d'acqua. Il secondo si raggiunge da una scalinata affiancata da due grandi vasche d'acqua e presenta alle estremità est e ovest due spazi circolari e al centro uno



FIG.21 Fontana con putti dell'única parte del ninfeo realizzata

sistema di siepi e panche. Il terzo è quello delle rovine esistenti, collegato al precedente dalle scalette in tufo, e coronato dalla grande fontana circolare in cui culmina l'asse trasversale. Dei tre livelli è l'único a non essere pavimentato in blocchi di pietra, ma a presentare un aspetto piú naturale.

I muri che delimitano lo spazio del ninfeo sono incassati nella montagna e presentano un rivestimento in mattoni rossi lungo tutto il perimetro del ninfeo



Nella pagina accanto:  
 dettaglio del parapetto  
 del giardino della  
 loggia.

## Conclusioni

L'obiettivo di questo lavoro di tesi è stato duplice: da un lato quello di ricerca di un'ipotesi interpretativa coerente con i documenti in nostro possesso e dall'altro quello progettuale che ha coinvolto sia il completamento della villa che la sistemazione di Monte Mario.

L'osservazione dei disegni originali e lo studio delle ricerche di importanti teorici tra i quali citiamo Renato Lefevre e Christoph Frommel, hanno portato a confutare le ipotesi interpretative avanzate da Heinrich von Geymuller e Mario Bafile riguardo il progetto originario. In particolare il nodo critico era rappresentato dalla collocazione, a nostro avviso sbagliata, del sistema di terrazze riportate nel documento 1056 A degli Uffizi. Se infatti nella proposta del Geymuller e in quella del Bafile non erano rispettati né l'andamento naturale del terreno né la presenza dell'importante elemento della

torre in altro a desta, la soluzione che noi abbiamo proposto concorda, a nostro avviso, sia con i documenti originali che con le possibilità pratiche di adattamento alla naturale pendenza del monte. Caso vuole che, continuando le ricerche, verso la fine del percorso di tesi la nostra proposta abbia trovato riscontro in quella di un altro architetto e studioso canadese, Ernest Cormier, che sul principio del Novecento aveva già presentato la medesima pianta ricostruttiva.

Il lavoro progettuale che ha seguito quello teorico, ha posto le sue basi sugli esiti delle ricerche fin qui presentate. Il fine è stato quello di ridare unità e completezza a quanto era stato solo parzialmente realizzato durante il Cinquecento, lavorando sulle tracce del progetto originario e selezionando solo quelle parti necessarie alla sua comunicazione. Così facendo ha implementato le funzioni di rappresentanza e di ospitalità proprie di Villa Madama. Un edificio sì privato, ma chiamato ad accogliere e ospitare personalità internazionali per brevi periodi di tempo.

La presenza delle terrazze e dei giardini ha fatto sì che il progetto affrontasse anche la questione della sistemazione del terreno di Monte Mario. Attraverso i terrazzamenti e i movimenti di terra ha dato un nuovo sfondo scenografico all'intero complesso della villa, seguendo quei principi di integrazione tra architettura e natura che avevano guidato Raffaello e i suoi collaboratori durante la progettazione.

Ma quali sono i possibili sviluppi della ricerca?

Sicuramente sono ancora molti i documenti da ricercare e gli studi da condurre per chiarire i contributi degli architetti coinvolti, i committenti, le fasi del progetto e per fornire un'interpretazione univoca del progetto di Raffaello. La ricerca potrebbe fornire elementi ulteriori per intraprendere un progetto non necessariamente di completamento architettonico, ma almeno di comunicazione di come avrebbe dovuto essere, nel suo aspetto originario, uno dei capolavori rimasti incompiuti dell'architettura del Cinquecento.

## Bibliografia per parti

### PARTE I

ALBERTARIO, M., *Raffaello*, Mondadori, Milano 1991.

BELLI BARSALI, I., *Conoscere le ville di Roma e del Lazio*, Multigrafica, Roma 1982.

BONELLI, R., *Da Bramante a Michelangelo. Profilo dell'architettura del Rinascimento*, Pozza, Venezia 1960.

CLERI VIA C., *Le favole antiche. Produzione e committenza a Roma nel Cinquecento*, Bagatto, Roma 1996.

DEWEZ G., *Villa Madama. Memoria sul progetto di Raffaello*, Edizioni dell'elefante, Roma 1990.

FROMMEL C. L., RAY, S., TAFURI, M., *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984.



GEYMULLER, H., (a cura di) *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Hoepli, Milano 1884.

OBERHUBER, K., *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515 - 1527*, Electa, Milano 1999.

RAY, S., *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Laterza, Roma - Bari 1974.

VALSECCHI, M., *Raffaello*, Edizioni de L'illustrazione italiana : Garzanti, Milano 1962.

VASARI, G., *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Grandi tascabili economici Newton, Roma 1991.

VENTURI, A., (a cura di), *Raffaello*, Mondadori, Milano 1952.

## PARTE II

AA. VV., *Raffaello a Roma: il convegno del 1983*, Edizioni dell'elefante, Roma 1986.

BAFILE, M., *Il giardino di Villa Madama*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1942.

BECHERUCCI, L., *L'architettura italiana del Cinquecento*, Nemi, Firenze 1994.

BELLI BARSALI, I., *Ville di Roma*, Sisa, Milano 1970.

BELLI BARSALI, I., *Conoscere le ville di Roma e del Lazio*, Multigrafica, Roma 1982.

BONELLI, R., *Da Bramante a Michelangelo. Profilo dell'architettura del Rinascimento*, Pozza, Venezia 1960.

CAMPITELLA, A., CREMONA, A. (a cura di), *Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma*, Jaca Book, Milano 2012.

COEN, P., *Le magnificenze di Roma nelle incisioni di Giuseppe Vasi : un affascinante viaggio settecentesco dalle mura aureliane fino alle maestose ville patrizie, attraverso le antiche rovine, le basiliche e le piú belle piazze della città eterna*, Newton & Compton, Roma 1996.

COFFIN D. R., "The plans of the Villa Madama", in *The art Bulletin*, Vol.49, n.2, giugno 1967.

COFFIN D. R., *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton University Press, Princeton 1979.

CRUCIANI BORIOSI, M., "I giardini dell'Italia centro settentrionale di derivazione toscana romana", in *Antichità viva*, n.3, 1970.

DEWEZ G., *Villa Madama. Memoria sul progetto di Raffaello*, Edizioni dell'elefante, Roma 1990.

DU PREY, P., *The villas of Pliny : from antiquity to posterity*, The University of Chicago Press, Londra 1994.

FROMMEL C. L., RAY, S., TAFURI, M., *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984.

FRUTAZ, A. P., *Le piante di Roma*, Istituto di studi romani, Roma 1962.

GEYMULLER, H., (a cura di) *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Hoepli, Milano 1884.

LEFEVRE, R., *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973.

LEFEVRE, R., "Divagazioni notarili su Villa Madama, *L'osservatore romano*, 28 luglio 1955

LEFEVRE, R., "Mezzo secolo fa salvata Villa Madama dall'estrema rovina", *Capitolium*, n.2, 1965, pp. 96-103.

LEFEVRE, R., "Su una lettera di Raffello riguardante Villa Madama, *Studi Romani*, n.4, 1969, pp. 425 - 437.

PORTOGHESI P., *Architettura del Rinascimento a Roma*, Electa, Milano 1979.

PORTOGHESI, P., "Cultura e architettura tra il 1503 e il 2527", *Controspazio*, n. 11-12, 1970.

RAY, S., *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano*, Laterza, Roma - Bari 1974.

TORRIANI, T., "Villa Madama e Margherita d'Austria", *Capitolium*, 1939, pp. 173-176.

VASARI, G., *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Grandi tascabili economici Newton, Roma 1991.

VENTURI, A., *Storia dell'arte italiana - l'Architettura del Cinquecento*, Hoepli, Milano 1938.

VINCENTI MONTANARO, C., FASOLO, A., *Palazzi e ville di Roma*, Arsenale Editrice, Roma 1999.

ZORZI, G., *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Pozza, Vicenza 1959.

### PARTE III

AA. VV., *Ville e giardini di Roma*, Jaca Book, Milano 2001.

BORSI, F., *Bernini Architetto*, Electa, Milano 2000.

CUPPINI, G., (a cura di), *Gli architetti italiani a San Pietroburgo*, Grafis, Bologna 1996.

FROMMEL, C. L., RAY, S., TAFURI, M., *Raffaello Architetto*, Electa Editrice, Milano 1984.

LEFEVRE, R., *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973.

OBERHUBER, K., *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, Electa, Milano 1999.

PORTOGHESI, P., *Architettura del Rinascimento a Roma*, Electa, Milano 1979.

RAY, S., *Raffaello architetto: linguaggio artistico e ideologia del Rinascimento romano*, Laterza, Roma - Bari, 1974.

## Elenco delle fonti e delle illustrazioni

### PARTE I

FIG. 1: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

FIG. 2: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

FIG. 3: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

FIG. 4: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 28

FIG. 5: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 113

FIG. 6: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 128

FIG. 7: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

FIG. 8: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 37

FIG. 9: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

FIG. 10: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 110

FIG. 11: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 190

FIG. 12: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 198

FIG. 13: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 214

FIG. 14: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 216

FIG. 15: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 210

FIG. 16: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 214

## PARTE II

FIG. 1: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 321

FIG. 2: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 321

FIG. 3: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 331

FIG. 4: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 336

FIG. 5: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 336

FIG. 6: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 316

FIG. 7: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 318

FIG. 8: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 318

FIG. 9: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 52

FIG. 10: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 343

FIG. 11: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 335

FIG. 12: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 335

FIG. 13: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 333

FIG. 14: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 330

FIG. 15: M. Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1942, p. 12

FIG. 16: M. Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1942, p. 13

FIG. 17: M. Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1942,

### TAV. VIII

FIG. 18: M. Bafile, *Il giardino di Villa Madama*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1942,

### TAV IX

FIG. 19: P. Du Prey, *The villas of Pliny : from antiquity to posterity*, The University of Chicago Press, Londra 1994, p. 66

FIG. 20: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 343

FIG. 21: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 341

FIG. 22: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 329

FIG. 23: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 339

## PARTE III

FIG. 3: Rilievo diretto

FIG. 4: Rilievo diretto

FIG. 5: Rilievo diretto

FIG. 7: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 330

FIG. 8: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 321

FIG. 9: Rilievo diretto

FIG. 10: Rilievo diretto

FIG. 11: F. Borsi, *Bernini Architetto*, Electa, Milano 2000, p. xx

FIG. 12: F. Borsi, *Bernini Architetto*, Electa, Milano 2000, p. xx

FIG. 13: G. Cuppini (a cura di), *Gli architetti italiani a San Pietroburgo*, Grafis, Bologna 1996. p.

xx

FIG. 14: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

FIG. 15: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

FIG. 16: [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

FIG. 17: R. Lefevre, *Villa Madama*, Editalia, Roma 1973, p. 345

FIG. 18: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 336

FIG. 19: C. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Electa Editrice, Milano 1984, p. 336

FIG. 20: Rilievo diretto

FIG. 21: Rilievo diretto



## APPENDICE

Tavole del progetto Piacentini - Bergès per il  
restauro della villa, 1913.



