

UNA SCHEDA PER UN DISEGNO INEDITO DEL
NATIONALMUSEUM DI STOCOLMA: PRIME IDEE PER IL
NINFEO DI VILLA GIULIA?

MARIA BELTRAMINI

Com'è noto, presso il Nationalmuseum di Stoccolma si conserva un prezioso giacimento di disegni relativi al complesso di Villa Giulia: opera di un copista anonimo, probabilmente francese, attivo attorno all'ultimo trentennio del XVI secolo, tale serie – coerente al suo interno quanto a soggetto, tecnica e modalità di rappresentazione – è stata per la prima volta pubblicata e discussa nel 2002¹, mentre le sue vicende collezionistiche fino all'approdo nella raccolta dell'architetto svedese Carl Johan Cronstedt (1709-1777), e la sua parentela con serie analoghe a New York e a Londra, sono state più di recente oggetto di una convincente ricostruzione². Al Nationalmuseum si conserva però un altro,

Desidero innanzi tutto ringraziare Anna Bortolozzi e Martin Olin per aver messo con slancio a mia disposizione la loro *expertise* e molti concreti materiali relativi alla storia collezionistica del disegno oggetto di questa scheda; Paul Davies, che lo ha guardato insieme a me dandomi, con la sua consueta generosità, molti utili suggerimenti, e Sara Bova che ha letto il dattiloscritto con grande attenzione e competenza.

¹ Vedi F.-E. Keller, Ch.L. Frommel, G. Schelbert in *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, p. 170, n. 52 e F.-E. Keller, G. Schelbert in *ivi*, pp. 171-177, nn. 53-59.

² Per i fogli: BORTOLOZZI 2022, pp. 29-35 e nn. 85-94, nonché le pp. 17-23 per la ricostruzione del profilo biografico e professionale di Cronstedt. Utile rimarcare fin d'ora che tra quei disegni di Villa Giulia se ne trova in particolare uno (NM H CC 1367), assente nelle altre serie, riconosciuto come copia di un

curioso foglio anonimo, tuttora inedito e probabilmente ancora cinquecentesco (fig. 1), che rappresenta un ninfeo a più livelli ritenuto pertinente al contesto della vigna romana di Giulio III e che nelle schede di un vecchio catalogo, risalente almeno agli anni Ottanta del secolo scorso, è addirittura descritto come copia da Vignola³.

È facile intuire le motivazioni dell'attribuzione, fondate soprattutto sulla somiglianza – nelle grandi linee – con l'articolazione della parte terminale del cortile e del ninfeo della villa papale secondo le prime intenzioni di Jacopo Barozzi testimoniate dal cosiddetto disegno White, articolazione modificata in maniera sostanziale in fase esecutiva per intervento di Bartolomeo Ammannati già entro il 1552⁴. In questo mio breve contributo vorrei provare a verificare tale ipotesi.

Provenienza

Entrato nelle collezioni del museo nel 1866, il foglio faceva parte del ricco fondo grafico raccolto da Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728) e da Carl Hårleman (1700-1753), suo successore nella direzione dei lavori di costruzione del palazzo Reale di

progetto alternativo di Vignola per il fronte principale del casino, vedi Ch.L. Frommel, G. Schelbert, in *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, p. 170, n. 52 e BORTOLOZZI 2022, p. 151, n. 85.

³ Mi sono imbattuta nel disegno quasi per caso, visitando il sito del Nationalmuseum, dove compare come opera di anonimo non datata e descritta come *Villa Giulia, Rome. Design for the inner courtyard* (consultabile all'indirizzo:

https://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalSearch&module=collection&viewType=detailList&fulltext=THC_2253). La definizione di copia da Vignola si ricava da una scheda anonima del vecchio catalogo: ringrazio Anna Bortolozzi e Martin Olin per avermene fornito un'immagine.

⁴ Sul disegno White, vedi da ultimo la scheda di Ch.L. Frommel e G. Schelbert in *JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA* 2002, pp. 166-167, n. 49; al volume si rimanda anche più in generale per una sintesi della storia dell'edificio, in particolare alle pp. 163-195 (con complete indicazioni bibliografiche precedenti).

Stoccolma⁵; si vede montato su carta di colore azzurro con profilatura in oro, un allestimento collezionistico settecentesco alquanto diffuso che si ritrova anche nella più tarda collezione Cronstedt (ma in fogli di ornato): sebbene quindi il disegno presenti caratteristiche materiali assai diverse rispetto alla serie svedese di Villa Giulia citata poco sopra, non si può escludere, considerando il rapporto professionale e gli scambi tra Hårleman e Cronstedt stesso, una sua iniziale provenienza proprio dai materiali di soggetto romano assemblati da quest'ultimo nei suoi soggiorni in Italia⁶.

Descrizione dei dati tecnici

Il disegno, che misura 310x394 mm, non reca iscrizioni, né tracce visibili di filigrana, né segni evidenti di piegatura, ma appare consunto e lievemente danneggiato, specie lungo i margini laterali. Affiorano qua e là – in particolare nella parte alta rimasta libera, ma anche ai lati – quelle che sembrano linee di costruzione prospettica a pietra nera e rossa, tirate con l'aiuto di strumenti; anche le linee curve sono state tracciate col compasso, evidentemente puntato fuori dal foglio, e accuratamente ripassate. Una linea verticale che attraversa il disegno dall'alto in basso costituisce l'asse sul quale è costruita la veduta: poiché risulta leggermente fuori centro, possiamo dedurre che il foglio sia stato profilato e in particolare tagliato lungo il lato sinistro di almeno un centimetro, e infatti il breve spazio che, nell'angolo a destra in basso, dà respiro al pilastrino che conclude la balaustra della rampa in discesa risulta assente nell'angolo opposto; in

⁵ Su Tessin architetto e collezionista, si vedano i quattro volumi della serie a lui dedicata (e non ancora completata) pubblicati dal Nationalmuseum di Stoccolma a partire dal 2000 (in particolare il volume *NICODEMUS TESSIN* 2004); per Hårleman si rimanda a *CARL HÅRLEMAN* 2000.

⁶ Riporto qui le preziose osservazioni suggeritemi da Anna Bortolozzi in merito ai rapporti tra i due architetti, che lei stessa brevemente ripercorre in BORTOLOZZI 2022, pp. 19-20. La montatura è controfondata con un foglio iscritto in francese, apparentemente la pagina di un registro di conti riciclata a causa di un errore ortografico (*Avoiu* invece che *Avoir* in testata).

maniera simile è tagliato anche il corrispondente attacco della rampa superiore. Per il resto il disegnatore ha lavorato a mano libera con la penna e l'inchiostro bruno, nonché con lavatura d'inchiostro stesa a pennello, non solo per evidenziare il gioco dei volumi con le ombreggiature, ma soprattutto per rendere la consistenza materica delle superfici, suggerendo in particolare la costruzione in laterizio dei muri di contenimento della struttura e perfino, soprattutto sul lato sinistro, l'affiorare di archi di scarico. Fa eccezione, rispetto a questo atteggiamento sciolto e 'pittorico', la modalità di tracciamento a squadra della pavimentazione del livello più basso del ninfeo: prima con una griglia di quadrati disposti in righe parallele alla linea di fondo e via via ridotti per effetto della prospettiva, poi, partendo da sinistra (e ritorno), con righe diagonali che intercettano i quadrati ai vertici: ne risulta un reticolo geometrico complesso, reso tuttavia sommariamente, perché la distanza tra le linee diagonali parallele non è sempre regolare. Si noti che i rettangoli e le losanghe disposti in file alternate tra i quadrati e riempiti a inchiostro per simulare un materiale di colore diverso, mostrano al centro, salvo poche eccezioni, uno o più punti a penna. Il disegnatore sembra infine essere intervenuto qua e là sul disegno quasi terminato con un inchiostro leggermente più scuro, per ripassare alcune linee e integrare qualche passaggio, in particolare gli attacchi delle balaustre ai bordi delle rampe.

Descrizione del contenuto e commento

Il disegno illustra quella che si può interpretare come la parte terminale, ad andamento convesso, di un terrazzamento che si affaccia – protetto da una balaustrata – su una prima piattaforma centrale, raggiungibile tramite due cordonate simmetriche e convergenti; da essa partono altre due rampe ad andamento concavo che, scendendo, delimitano lo spazio semicircolare del livello inferiore, il vero e proprio ninfeo, con una fontana al centro della parete di fondo.

La fronte del piano intermedio è articolata da quattro pilastri semplificati – sorreggenti una trabeazione priva di fregio – in tre campate, quella al centro scavata da una nicchia, quelle ai lati da incassi rettangolari bordati da cornici lisce. Il disegno mostra in effetti due alternative di progetto: in quella di destra i pilastri sono esili e la campata laterale termina subito prima dell’attacco della rampa. A sinistra invece i pilastri sono visibilmente più larghi, ma è tutta la campata a risultare più ampia rispetto alla variante di destra: ciò è messo in evidenza anche dal diverso numero di balaustrine nella ringhiera soprastante (cinque anziché quattro) e dal fatto che il pilastro estremo (col suo semipilastro) viene in questo caso a cadere in corrispondenza del primo gradino della cordonata. Inoltre a sinistra la scansione verticale dei sostegni prosegue lungo la parete seguendo l’andamento della rampa e via via riducendosi in altezza; nelle campate si distingue il profilo di archi di scarico, come anche nel muro esterno sottostante, particolare assente invece sul lato destro. La nicchia centrale, priva di decorazione interna e probabilmente pensata per accogliere una statua, non riempie in altezza la campata e lascia lo spazio per uno stemma in chiave, a sostenere lo sporto dell’architrave. Il pavimento di fronte alla nicchia è appena scavato da quello che pare un bacino poco profondo con una stella a otto punte al centro: è verosimile che la vasca sia perforata anziché semplicemente decorata, cioè concepita per consentire la raccolta dell’acqua piovana in una cisterna, e dunque utile ad alimentare la fontana subito sotto. Il disegnatore si dà infatti pena di rivelare almeno in parte l’ambiente funzionale nascosto dietro quest’ultima, simulando il crollo dell’angolo a sinistra e contemporaneamente omettendo di disegnare su quel lato la rampa discendente: si vede pertanto l’arco trasversale – fratturato a metà – su cui si appoggia l’avvio della rampa e il cui pilastro, piegato a L, dà inizio alla sequenza di arcate cieche digradanti che consolida il muro esterno. Subito dietro si distingue un altro pilastro che collabora a sostenere il sistema voltato di copertura. Considerando che la fronte con fontana è una parete chiusa, l’ambiente retrostante appare accessibile solo per tramite della piccola porta posta a sinistra in basso, all’esterno del muro

convesso, ma non si può escludere che nelle intenzioni del progettista potesse essere raggiunto in maniera indipendente dal livello del cortile in alto attraverso passaggi coperti posti sotto le scale, circostanza che spiegherebbe tra l'altro la presenza di finestre da entrambi i lati e le tracce di una seconda porta a destra, tuttavia appena accennata. Il muro che accoglie al centro la fontana è trattato a ricorsi di bugne rustiche rettangolari: sorge da un basamento liscio ed è concluso da un'alta cornice modanata, aggettante al centro e coronata da una balaustra continua, priva di pilastrini. La nicchia è decorata da tre specchiature e nel catino il disegnatore sembra alludere a un ornato minuto, forse di tartari e conchiglie. L'acqua, tramite quello che potrebbe essere interpretato come un mascherone, è convogliata in una conca ovata, il cui profilo bombato è ripreso ai lati, e tracima poi in una vasca di raccolta. Si nota che nella pavimentazione del piano inferiore tutte le lastre acquerellate a losanga e rettangolari, salvo poche eccezioni, recano al centro un punto a inchiostro scuro: poiché la ragione non sembra derivare da esigenze di costruzione grafica, si può legittimamente sospettare che si alluda così a bocchette per la fuoriuscita a sorpresa di getti d'acqua, un *divertissement* frequente nei giardini monumentali cinquecenteschi, come a Tivoli o a Bagnaia⁷. La veduta non mostra in che modo le rampe ad andamento concavo diano accesso al livello inferiore, né alcun dettaglio della parete terminale del ninfeo, verso cui doveva tendere tutto l'edificio, che risulta dunque monco del suo fondale: il foglio infatti s'interrompe con una doppia linea riempita ad acquerello, come se la pavimentazione fosse stata sezionata.

Non è facile determinare la cronologia del foglio: in assenza di appigli materiali dirimenti, una serie di dettagli relativi vuoi alle modalità di restituzione grafica, vuoi alle caratteristiche del progetto suggeriscono tuttavia di collocarlo nel secondo Cinquecento e comunque non oltre il primo Seicento, cioè non troppo lontano in termini di tempo dall'invenzione che esso illustra, e che potrebbe davvero attestarsi poco oltre la metà del

⁷ Ringrazio Paul Davies per avermi segnalato questi esempi.

XVI secolo. Particolarmente significativa in tal senso appare la scelta, coerente con il generale carattere pittorico e prospettico del disegno (forse prodotto per una traduzione a stampa?), di riprendere l'edificio dall'alto e di rappresentare i volumi interni attraverso la convenzione della rovina, due soluzioni che, saggiate sin dal tardo Quattrocento nei rilievi dall'antico, si ritrovano appaiate anche in fogli di progetto: ad esempio – e in maniera assolutamente spettacolare – in quelli di Baldassarre Peruzzi (si pensi alla sua proposta per la tribuna di San Petronio a Bologna)⁸. La cultura architettonica che emerge dal disegno radica d'altronde l'invenzione negli sviluppi della maniera romana post-bramantesca: la successione di piani digradanti connessi da rampe e fontane – il riferimento al Belvedere vaticano è naturalmente obbligato – trova un riscontro puntuale nel progetto di Raffaello per i giardini di villa Madama, dove l'artista studia in particolare la forma delle rampe e dei terrapieni in rapporto al perimetro curvo delle ultime due terrazze (una tonda e una ovata) tra loro concatenate⁹. A questo gusto fondato su modelli antiquari rimanda anche, nel disegno, l'insistenza dell'accostamento tra parti in materiale lapideo e parti in laterizio (che soprattutto tramite Antonio da Sangallo il Giovane diverrà un tratto distintivo dell'architettura civile romana di metà secolo e oltre); peraltro la massa semicilindrica del muro segnato dalla sequenza di archi di scarico sembra una deliberata citazione dell'esterno del Pantheon. Anche la lettura degli aspetti più strettamente linguistici del progetto sostiene l'appartenenza dell'invenzione a quel contesto, di cui Vignola è incontestabile erede: in particolare la sequenza delle 'facciate', rustica in basso e tuscanica al livello immediatamente soprastante; i dettagli assai astratti dell'ordinanza; il doppio risalto della fascia modanata che, riprendendo modi michelangioleschi, corona il prospetto inferiore in corrispondenza della nicchia; l'impiego di balaustri a

⁸ Su questo capolavoro vedi la scheda di R. Tuttle in *LA BASILICA INCOMPIUTA* 2001, pp. 83-85, n. 6.

⁹ Sul noto progetto dei giardini di villa Madama (U 1653 Ar) vedi ora la restituzione tridimensionale e il commento a cura di S. Baldissini in *RAFFAELLO NATO ARCHITETTO* 2023, pp. 196-199.

bulbo unico, e il dettaglio appena visibile della porta esterna al centro del lato destro della muraglia convessa, circondata da una cornice ‘a orecchie’. Infine il bacino poco profondo con la stella a otto punte al centro ricorre in un’incisione seicentesca di Giovan Francesco Venturini che rappresenta la fontana della Civetta di villa d’Este a Tivoli (fig. 2): oggi non più visibile, dovrebbe comunque risalire all’allestimento originale di Pirro Ligorio databile ai primi anni Settanta del Cinquecento.

Stabilito un orizzonte temporale verosimile, resta da capire se è davvero possibile stringere sull’identificazione della porzione d’edificio oggetto del disegno, in mancanza d’indizi veri e propri (ad esempio di uno stemma familiare leggibile nello scudo sopra la nicchia, purtroppo invece vuoto): gli elementi a favore del settore terminale del cortile di Villa Giulia non paiono tuttavia decisivi, soprattutto perché le differenze strutturali con il ninfeo del disegno White sono comunque assai rilevanti. Se quindi il disegno fosse davvero connesso alla vigna del papa Ciocchi Del Monte, si dovrebbe considerarlo copia di un progetto di Vignola molto preliminare non altrimenti documentato, e spiegare tali discrepanze con la necessità da parte dell’architetto di rimediare ai suoi ‘difetti’, generati soprattutto da quella che potremmo definire la permeabilità dell’impianto rispetto all’ambiente circostante. Nel disegno White (come poi nel ninfeo effettivamente costruito), l’area venne infatti nettamente separata dal contesto naturale e rinchiusa all’interno di un perimetro murario quadrangolare, con la conseguenza di permettere lo sfruttamento più intenso degli spazi di risulta, come avviene ad esempio con la creazione dei due piccoli ‘giardini segreti’ triangolari ricavati ai lati della loggia d’ingresso, alle spalle dei muri inflessi delle rampe. Mentre il disegno di Stoccolma propone insomma un’articolazione tutta rivolta all’esterno che, se non fosse per la fontana bassa, sarebbe più adatta a scandire un sistema di accesso a più livelli in ascesa (qualcosa di simile, ma ‘in sedicesimo’, a quanto avviene a Caprarola, per restare in ambito vignolesco), il ninfeo di Villa Giulia si sviluppò viceversa, dal disegno White in poi, come edificio autonomo via via più ambizioso, scavato nei suoi volumi interni con stanze e ambienti

ingegnosamente intrecciati, nonché infine palinsesto per la decorazione plastica.

Bibliografia

- LA BASILICA INCOMPIUTA 2001 = *La Basilica incompiuta. Progetti antichi per la facciata di San Petronio*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 4 ottobre 2001-6 gennaio 2002), a cura di M. Faietti, M. Medica, Ferrara 2001.
- BORTOLOZZI 2022 = A. BORTOLOZZI, *Italian Architectural Drawings from the Cronstedt Collection*, Stockholm 2022.
- CARL HÅRLEMAN 2000 = *Carl Hårleman. Människan och verket*, a cura di G. Alm, R. Millhagen, M. Olausson, Stockholm 2000.
- LE FONTANE DEL GIARDINO ESTENSE 1684 = *Le Fontane del Giardino Estense in Tivoli con li loro prospetti [...]*, Stamperia di Gio. Giacomo De Rossi, Roma 1684.
- JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA 2002 = *Jacopo Barozzi da Vignola*, catalogo della mostra (Vignola, Palazzo Contrari-Boncompagni, 30 marzo-7 luglio 2002), a cura di R. Tuttle, B. Adorni, Ch.L. Frommel, Ch. Thoenes, Milano 2002.
- NICODEMUS TESSIN 2004 = *Nicodemus Tessin the Younger: Sources, Works, Collections. IV. Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture*, a cura di M. Olin, L. Henriksson, Stockholm 2004.
- RAFFAELLO NATO ARCHITETTO 2023 = *Raffaello nato architetto*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 6 aprile-9 luglio 2023), a cura di G. Beltramini, H. Burns, A. Nesselrath, Roma 2023.

Didascalie

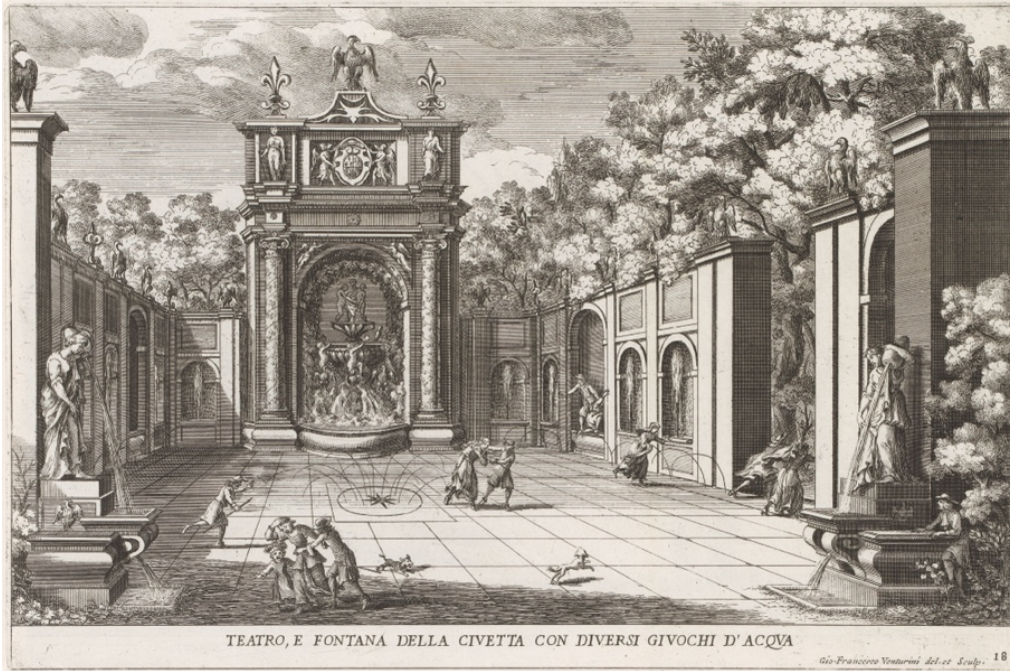
Fig. 1. Anonimo del tardo Cinquecento, *Progetto per un ninfeo (copia di un primo progetto per il ninfeo di Villa Giulia a Roma?)*, ultimo terzo del XVI secolo, Stoccolma, Nationalmuseum, inv. THC 2253.

Fig. 2. Giovan Francesco Venturini, 18. *Teatro, e fontana della Civetta con diversi giuochi d'acqua*, da *LE FONTANE DEL GIARDINO ESTENSE* 1684, parte quarta, n. 18.



1

MARIA BELTRAMINI



2