

# Il palazzo di Carlo V a Granada e la Casa de Campo di Madrid

Alberto FALIVA

*Oltre ad averne ispirato il nome, l'edificio madrilenno conosciuto sotto il nome di Casa de Campo, è stato spesso considerato dalla storiografia come all'origine della residenza di caccia del re francese del 1527, cioè il château de Madrid del parigino Bois de Boulogne. Nel corso dei quindicennali studi di Alberto Faliva, si è dimostrato come tale edificio non sia semplicemente descrivibile quale fonte d'ispirazione isolata, ma debba essere probabilmente affiancato ad altre evenienze artistiche proprie della zona mantovana-cremonese, in quanto esse stesse ispiratrici di parti distinte dello stesso château de Madrid (per tramite del celebre artista cremonese, letterato, Marco Gerolamo Vida).*

George LATOUR HEINSEN

*Parole chiave: Casa de Campo di Madrid, Francisco de Vargas, Carlo V, Santa Maria in Campagna di Piacenza, Alessio Tramello, chateau de Madrid a Parigi, residenze di caccia, palazzo di Carlo V a Granada, Boffalora di Busseto Manfredo Tafuri, Sabine Frommel.*

Oltre ad averne ispirato il nome, l'edificio madrilenno conosciuto sotto il nome di Casa de Campo, è stato spesso considerato dalla storiografia come all'origine planimetrica della residenza di caccia del re francese del 1527, cioè il château de Madrid del parigino Bois de Boulogne.

Nel corso dei nostri quindicennali studi abbiamo dimostrato come tale edificio non sia semplicemente descrivibile quale fonte d'ispirazione isolata, ma debba essere probabilmente affiancato ad altre evenienze artistiche proprie della zona mantovana-cremonese, in quanto esse stesse ispiratrici di parti distinte dello stesso château de Madrid (per tramite del celebre artista cremonese, letterato, Marco Gerolamo Vida).

Com'è ovvia conseguenza, parte di tali esperienze padane, con maggiore riferimento a quelle di fine secolo, sono state a loro volta formalmente ispirate dalla sperimentazione parigina del Bois de Boulogne e da quella madrilenna della Casa de Campo, come è stato spesso ribadito nel corso degli studi intrapresi da chi scrive, ed anche – con qualche riserva – recentemente da Sabine Frommel (che cita le nostre esatte parole riepilogative di mero riferimento “formale” espresse nell'introduzione del volume pubblicato da chi scrive)<sup>1</sup>.

Tratteremo quindi nel presente articolo, di una guerra della storia artistica dell'Europa, che i componenti di una brigata di artisti cremonesi, nel cantiere del duomo cremonese, combattono con gli stessi strumenti, la stessa formazione professionale. Una guerra parallela a quella non più vera di questa, tra gli eserciti delle due “superpotenze” di Carlo V e di Francesco I, e quelli un po' meno altisonanti del cremonese Sebastiano Picenardi e Francesco II Sforza. Senza dub-

bio infinitamente più degna per gli uomini, la guerra presunta tra l'architetto e letterato Benedetto Ala e l'architetto militare Antonio Melone (altri due cremonesi del *Siglo de Oro*), non è che la rappresentazione delle loro distinte attività professionali, se così le possiamo chiamare: uno poeta<sup>2</sup>, immerso nelle favole e nel loro mondo fantastico. L'altro architetto militare, portabandiera, costruttore di castelli e fortezze in Francia, sempre pronto a servire con buone e pratiche invenzioni la committenza (e per rendersene conto basterebbe leggere del metodo impiegato dallo stesso Antonio, nel corso dell'assedio della città francese di Boulogne sur mer).<sup>3</sup> Questi due personaggi sono diversissimi tra loro: Ala è di maniere fini, grazioso, patrizio e nobile, mentre Melone – come dice il conte Biffi – ha umili natali, è capace di piegare con la sola forza delle braccia un ferro di cavallo. Difficilmente li possiamo pensare assieme, in cantiere, mentre comunicano tra di loro. Ma la bella Cremona li ha cullati entrambi, nel ventennio durante il quale uno dei protagonisti dei nostri studi, cioè il Magistro Giovanni Dattaro, compare come apprendista. La loro base artistica, lo ribadiamo, è comune, e sembra osservare attentissima quella di architetti come Cristoforo Solari (ad esempio attivo nel cremonese chiostro di San Pietro al Po), rievocandola in molte opere indigene. Per iniziare una giusta disamina della Casa de Campo, oggetto del presente brano, dobbiamo allora ripartire dalla cerchia più intima della brigata cremonese.

La planimetria della Casa de Campo (fig.1) sembra rifarsi alla villa di Boffalora, costruita probabilmente su disegno dello stesso Solari (il “Gobbo”) presso Busseto (Parma), sin dal 1518.<sup>4</sup>

Anche a Madrid, infatti, notiamo la presenza di un loggiato che non circonda l'intero edificio, ma che si innesta ai corpi angolari dello stesso. La pianta dell'A.G.P. pubblicata dal Barbeito nel suo articolo, dimostra chiaramente che esistono incongruenze tra l'idea che la stessa manifesta e le tre rappresentazioni dell'edificio che ci sono giunte.

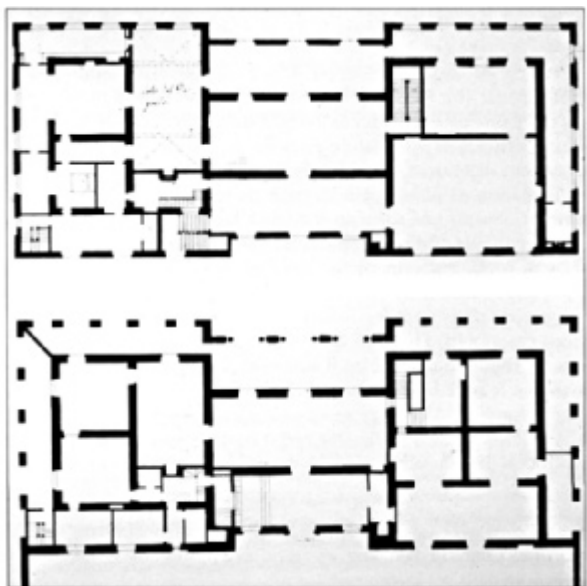


Fig.1 - Planimetria della Casa de Campo, Madrid.

Ci riferiamo al Vermeyen, al Wingaerde ed al Félix Castello del Museo Municipal di Madrid (figg.2a-b-c). In particolare, agli estremi del portico non esistono le spesse pareti murarie che notiamo nell'ambito dei tre dipinti, cioè quelle pareti dimostranti che la casetta non fu mai circondata da un vero e proprio portico continuo, bensì da colonnati letteralmente incastrati tra spesse ope-



Figg. 2a-b-c - La Casa de Campo nei dipinti di Vermeyen, Wingaerde e Félix Castello.

re in muratura. Tuttavia, da una sola parte principale della casa madrilenas – se la planimetria riprodotta dal Marias e dal Barbeito corrisponde a quella d'origine – si può entrare, identicamente a quanto accade nella sua parziale imitazione posta a Casteldidone, del 1596 (fig.3). Cioè nell'edificio progettato dall'architetto cremonese Giuseppe Dattaro, forse su indicazioni del fratello Cesare Dattaro residente in Madrid nel 1583. E come a Casteldidone, solo una parte è costruita con una serie di corpi di fabbrica agganciati agli estremi; le affinità con la presunta opera di Giuseppe Dattaro lasciano persino riflettere, nel merito dell'idea tipologica della casetta.

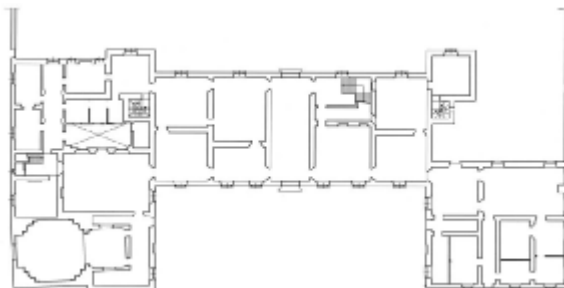
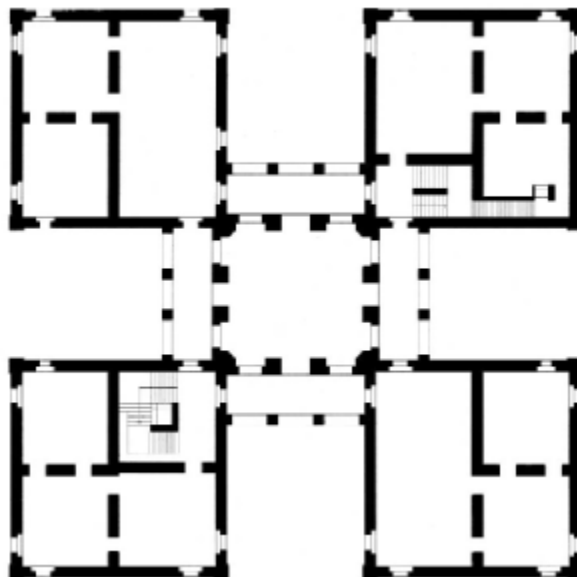


Fig. 3 - Planimetria della villa Schizzi presso Casteldidone. Disegno dell'autore.

A Madrid, il numero e la posizione delle finestre caratterizzanti i due lati maggiori dell'edificio, è forse identico a quello presente in Casteldidone: lo ribadiamo, questo confronto risulta realmente possibile solo se la planimetria pubblicata dal Marias e dal Barbeito coincide con quella originale. La soluzione indicata dimostrerebbe, comunque, il fatto che le aperture non rispondevano ad esigenze di illuminazione interna.<sup>5</sup> Nell'ambito dei blocchi agli estremi, infatti, pur dividendo in due stanze principali gli stessi, il progettista non ha posizionato in mezzeria entrambe le aperture. Ma l'elemento importante per tentare di chiarire una datazione dell'edificio spagnolo sembra essere il rapporto tra le altezze dei due piani dello stesso: siamo di fronte ad un piano superiore leggibile come più basso rispetto a quello inferiore. E se pensiamo alla sola invenzione di grande successo, a tre blocchi, porticata, con altezze di questo tipo, in Europa, dobbiamo forzatamente riferirci alla loggia sul giardino del palazzo Te, cioè a quella disegnata da Giulio Romano. Addirittura, la posizione delle scale nell'ambito della casetta riflette le idee del Pippi presenti nel Codice Chlumczansky, quale segno che avvalorava la nostra lettura. Anche i tre archi della loggia centrale sembrano rinforzare tale interpretazione. Quello centrale risulta infatti più largo rispetto ai due adiacenti: ci pare, quindi, di studiare una lontana citazione della corte interna del palazzo della Signoria di Jesi, attribuibile a Francesco di Giorgio, cioè all'architetto tanto considerato da Giulio Romano e tanto stimato dalla brigata del primo Cinquecento facente capo al cremonese Bernardino De Lera.

Ma ancora, risulta evidente il debito della composizione della planimetria con quello caratterizzante la villa di Poggio a Caiano: come presso Firenze, infatti, in uno solo dei due blocchi esiste il salone, cioè in planimetria, una croce delle pareti distributive risulta mancante di un braccio. È risaputo che per trovare un edificio dei primi anni del Cinquecento con la stessa soluzione, nel contesto cremonese, non possiamo che ricorrere alla villa di Boffalora (fig.4). Tuttavia, presso Madrid, i

Fig. 4 - Planimetria della villa di Boffalora (Busseto). Disegno dell'autore.



due blocchi agli estremi sono gli unici che appaiono sovrastati da un piano superiore. Proprio questi ultimi potrebbero risultare molto importanti per una datazione ed un'attribuzione. Infatti, una soluzione analoga è osservabile presso l'Hôtel de Ville di Parigi, disegnato verso il 1530 dall'allievo di Giuliano da Sangallo (fig.5), Domenico da Cortona.<sup>6</sup> L'edificio parigino è a tre piani, proprio e soltanto in corrispondenza dei due blocchi posti agli estremi; ribadiamo che la suddivisione in tre parti dell'edificio, visto che si tratta di un'opera francese, risulta ben visibile grazie all'osservazione delle coperture caratterizzanti lo stesso.



Fig. 5 - Dipinto dell'Hotel de Ville di Parigi, scuola fiamminga.

Il 1530 pare dunque un buon riferimento temporale, un elemento utile per iniziare a pensare ad un'origine dell'architettura presa in esame.

Solo a questo punto possiamo dire che non ci interessa dimostrare che il presunto autore (cremonese?) di tale edificio sia stato a Madrid, ma che lo stesso abbia potuto suggerire delle idee agli architetti della cerchia di Carlo V, o direttamente a quest'ultimo. Concordando con tale ultima congettura, la visita a Busseto effettuata dallo stesso Carlo V nel 1533, appare molto proficua in seno alla nostra ipotesi: a questa data la proprietà di Boffalora passa, infatti, ai Pallavicino. E se Benedetto Ala si è trovato nella cerchia del lapicida Lorenzo Trotti, posto ovviamente in quella dell'umanista Gerolamo Vida, nell'ambito delle terre dei Pallavicino – non dimentichiamo che il Vida risulta preposto presso la chiesa di San Lorenzo in Monticelli d'Ongina, di fronte al castello dello stesso vescovo Pallavicino, almeno dal 1524<sup>7</sup> – può probabilmente aver mantenuto rapporti con lo stesso imperatore in visita in Emilia. Come osservato, sia Benedetto Ala che Antonio Melone serviranno il Granduca di Toscana Cosimo I de' Medici, frequentandosi (probabilmente) già intorno alla fine degli anni Trenta del Cinquecento. Inoltre, entrambi sembrano parte integrante di una cerchia di artisti cremonesi molto affini nell'ambito delle maniere artistiche, nell'espressività: lo stesso Melone sarà ascoltato, moltissimo, persino da Francesco I re di Francia, che desidererà eseguire – circa dieci anni dopo – i suoi disegni di fortezze in Francia, e forse – persino qualche anno prima – alcune citazioni cremonesi

presso il castello parigino del Bois de Boulogne. Seguendo la nostra ipotesi, solo dopo il 1533 si è dato il via alla costruzione della Casa de Campo, vista come “casa dei piaceri” dell'imperatore e suggerita (forse) dalla cerchia del poeta-architetto Benedetto Ala. A conferma di un'eventuale fuoriuscita dello stesso poeta da Cremona, ma solo eventuale, diciamo che il fratello Gian Francesco Ala morirà nella cittadina di Metz,<sup>8</sup> dopo essere stato insignito (come Benedetto) di onorificenze dallo stesso Carlo V. L'epitaffio posto sulla tomba in Cattedrale, scritto dallo stesso Vida sopra l'opera disegnata da Giulio Campi (?), parla molto chiaramente: non solo l'imperatore, ma anche lo stesso Filippo II considerava attentamente le qualità del nostro Benedetto.

A questo punto ci sembra doveroso riprendere il problema delle affinità stilistiche. Pensando alla Cremona del 1530, ed al rapporto epistolare che, secondo il Biffi, legava il Vida allo stesso Benedetto Ala, ci appare la chiesa preposta dallo stesso Vida, cioè Santa Margherita (fig.6). Infatti, l'o-



Fig. 6 - Facciata principale di Santa Margherita, Cremona. Foto Faliva.

culo della stessa facciata appare circondato da un disegno di conci simile a quello impiegato presso il livello inferiore della facciata occidentale, caratterizzante il palazzo granadino di Carlo V (fig.7). Non poco importa, a questo punto, che l'attribuzione di tale opera vada a Giulio Romano;<sup>9</sup> il Barbeito<sup>10</sup> ha notato che molto probabilmente, nell'ambito del cantiere della madrilenia Casa de Campo si ritrovava il celebre Luis de Vega, lo stesso architetto presente nell'ambito del



Fig. 7 - Facciata del palazzo granadino di Carlo V.

cantiere granadino. E non è di poco conto sottolineare che tale presenza si divideva tra Madrid e Granada, almeno per quanto riguarda lo sviluppo della nostra analisi. Oltretutto, la conclusione di un portale d'ingresso posto sotto le logge, tra i disegni delle elevazioni che Du Cerceau appronta del castello parigino di Madrid, sembra ricordare un disegno di Polidoro da Caravaggio: un disegno eseguito nel 1535 per gli apparati trionfali di Messina e che viene (forse) ripreso dallo stesso autore del palazzo granadino di Carlo V (M. Tafuri, 1992, p. 266). Inoltre, l'ordine minore caratterizzante la portada sud dell'edificio granadino, forse costruito dal 1537 (M. Tafuri, 1992, p. 263), essendo provvisto di un basamento potrebbe ricordare la soluzione (analoga) del terzo piano che conclude il château de Madrid – oltre alla Libreria marciana.

Osservando più da vicino la maniera progettuale impiegata a Madrid (in Spagna), ci accorgiamo che gli avancorpi dell'edificio rientrano perfettamente quindici volte nell'ambito della piattaforma delimitata dalle muraglie che lo separano dal territorio circostante, identicamente a quanto accade presso la Palazzina di Marmiolo (1592-1595), opera di Giuseppe Dattaro. Si badi: identicamente a quanto accade presso Marmiolo e non presso il castello parigino di Madrid, o presso la villa di Boffalora, che rientra solo nove volte nella piattaforma che la sostiene. Possiamo notare tali affinità, grazie al dipinto di Félix Castello conservato ancor'oggi presso il Museo Municipal di Madrid, quello che rappresenta la stessa Casa de Campo: è precisamente il numero e la disposizione delle aiuole fiorite, che determina la lettura sopra esposta. Ma indicando questo abbiamo già svelato un altro importante carattere della casetta madrilenia: il fatto di essere, come la Palazzina del Bosco e come il castello parigino, circondata da una muraglia. Tuttavia, queste aiuole del giardino caratterizzante la casetta spagnola sono verosimilmente il frutto di una modifica successiva all'avvento al potere di Filippo II: nel 1562 quest'ultimo chiama, infatti, Juan Bautista de Toledo, l'architetto collaboratore di Michelangelo nell'ambito del cantiere di San Pietro a Roma, per un nuovo disegno dello stesso giardino.

Torniamo al palazzo di Carlo V, a Granada. Osserviamo che le conclusioni delle finestre caratterizzanti il secondo livello del palazzo indicato, sembrano riprese nelle aperture poste al piano terra, della corte interna del cremonese – e datariano – palazzo Affaitati: una forma mistilinea e triangolare troncata al vertice, sostenuta da mensole dotate di foglie – alla maniera del Quarto Libro di Serio – tra le quali sono posti dei festoni, delle ghirlande alquanto raffinate. Concentriamo la nostra attenzione nel merito di tale secondo livello granadino. Le coppie di colonne poste al di sopra di un unico basamento, scanalate, comprensive dei loro capitelli ed appartenenti alla “Loggia di Isabella”, sembrano rimandare a quelle del Monumento Ala situato nell’ambito del duomo cremonese: e non è un caso. Tale monumento presenta ai suoi lati delle urne dotate di una forma particolare, che ritroviamo nella stessa corte interna del cremonese palazzo Affaitati, proprio a fianco delle aperture indicate poco sopra. Le stesse lesene del secondo livello, a Granada, sono dotate di specchiature arcaiche, un po’ come quelle interne alle logge del château de Madrid, cioè quelle che abbiamo più volte visto caratterizzare la maniera del primo Cinquecento cremonese. Ma non solo: le statue che poggiano dolcemente sopra l’arco siriano della stessa loggia granadina, si ritrovano facilmente nel contesto del repertorio decorativo cremonese, nell’ambito della scansione della navata di San Sigismondo ed in quella di San Pietro al Po, a solo titolo di esempio. Al di sopra delle aperture del secondo livello granadino ritroviamo, persino, delle specchiature rientranti nello spessore della parete, dotate di mensole: sembra evidente il debito bramantesco che abbiamo osservato nei nostri studi, anche, nell’ambito dello stesso cantiere del castello parigino.

Ma ancora: il solo esempio di chiostro spagnolo che potrebbe nascere parallelamente alla soluzione delle logge parigine, è quello del Collegio di Santiago o di Fonseca – detto “de los Irlandeses” – presso Salamanca (1529-34?). Non è poco importante affermare che in tale cantiere (fig.8) siano attivi Juan de Alava e Diego de Siloe: la storiografia, infatti, ha sottolineato che il portale principale di questo Collegio rimanda all’ingresso dello stesso palazzo granadino di Carlo V. Si noti: il chiostro di Salamanca è il solo (in Spagna ed in quel periodo) a presentare uno splendido portico con semicolonne addossate a pilastri, e quarti di colonna situati alle estremità; tuttavia, a differenza degli esempi di Cremona e Parigi, le frecce degli archi di questo patio, rispetto all’altezza degli stessi pilastri che li sostengono, non sono degne di un’evocazione cremonese in terra spagnola. Non solo: le stesse semicolonne degli estremi del patio spagnolo, non vengono divise perfettamente in mezzeria, come invece accade al chiostro di San Pietro al Po ed al château de Madrid secondo du Cerceau e Jean Marot. Diego de Siloe si permette di spezzare le semicolonne oltre la mezzeria delle stesse, per aumentare la sporgenza delle stesse e, di conseguenza, l’effetto plastico dell’insieme. L’autore spagnolo, come del resto è già stato di-



Fig. 8 - Particolare: angolo del Collegio “de los Irlandeses”, Salamanca.

mostrato da Manfredo Tafuri, non è un rigorista “assoluto”: le basi delle sue semicolonne, agganciate a dei pilastri martiniani, presentano una gola arcaica, molto alta rispetto alle norme classiche; piuttosto, esse ci ricordano le basi arcaiche della Spagna del primo Cinquecento. Forse, questo patio di Salamanca può essere considerato come un’interpretazione parallela all’idea del chiostro cremonese, ma sicuramente non sembra all’origine delle logge parigine del castello che abbiamo analizzato.

Al termine di queste considerazioni, sia detto per esteso, non vogliamo dire né che l’autore della Casa de Campo sia stato un cremonese, né tantomeno che quello del palazzo di Carlo V sia stato un artista in contatto con brigata cremonese; tuttavia le affinità stilistiche, considerando l’ambiente nel quale si muovono gli artisti della Cremona rinascimentale, lasciano senz’altro interessanti spunti di riflessione. L’edificio granadino, considerato come insieme di citazioni arcaiche e di innovazioni “alla moda”, è nondimeno affine (sebbene lontanamente) alla maniera dei cremonesi. Le evocazioni sangallescche, come quelle degli emicicli esterni per San Pietro (di Antonio da Sangallo il Giovane), proposte dal Tafuri per spiegare il secondo livello granadino, possono essere state conosciute dai nostri artisti: lo abbiamo osservato nei nostri studi parlando del-

la Cappella Medici in Montecassino, relativamente al chiostro di Sant'Abbondio ed alla chiesa di Santa Margherita. Lasciamo quindi in sospeso le nostre considerazioni, destinandole ad approfondimenti futuri.

Possiamo, a questo punto, proporre una riflessione: già da tempo Chastel<sup>11</sup> ha notato che l'origine dei racconti chiamati Amadigi, risulta essere spagnola. Ci sono buoni motivi per credere che Carlo V avrebbe potuto apprezzare l'opera del poeta fantastico Benedetto Ala,<sup>12</sup> in quanto, per quest'ultimo, come ci racconta il conte Biffi erano importanti delle architetture definite come "scene fatate in luoghi selvatici": e gli Amadis de Gaule "rinascono" in Francia, proprio nell'ambito della Corte reale.

Ma ci sono anche dei motivi politici, ovviamente. Il pegno dato all'imperatore dal re di Francia, allo scopo di far mantenere a quest'ultimo le buone promesse anche dopo la sua liberazione, sono gli stessi figli<sup>13</sup> del re. Come sappiamo, ad uno degli stessi il nostro Gerolamo Vida dedica il suo *Poeticorum...* e la questione degli interessi per la brigata cremonese, da parte dei due sovrani, sembra essere molto più complessa di quanto si possa immaginare: delle soluzioni intese a chiudere il conflitto per Milano e la Borgogna sono già state brillantemente notate dallo stesso Karl Brandi.<sup>14</sup> In quel tempo si andavano moltiplicando i progetti per i matrimoni tra i figli di Carlo V (o di Ferdinando) e quelli di Francesco I, dei progetti che toccarono il loro punto culminante verso il 1535, in quanto tesi a chiudere il sopraindicato conflitto. In tale ambito ci chiediamo, ad esempio, se questa constatazione potrebbe giustificare, almeno in prima approssimazione, il riferimento di una porta d'ingresso al castello parigino, evocante gli apparati trionfali disegnati per l'ingresso di Carlo V a Messina. Un riferimento momentaneo, dunque, comune ai due sovrani delle maggiori potenze del tempo, che stavano cercando la soluzione pacifica di un problema territoriale.

Tuttavia, vi sono altre prove che indirettamente avvalorano le nostre sopraindicate ipotesi di lettura: il Llaguno (nella sua *Noticias de los arquitectos y arquitectura de la Espana desde su restauracion*, nel II volume pubblicato a Madrid, nel 1829) dice che il cantiere della Casa de Campo fu aperto contemporaneamente a quello del Pardo, cioè nel 1543. Esiste, inoltre, un'immagine della stessa casetta madrileña, in un dipinto conservato al Metropolitan Museum di New York, eseguito dal fiammingo Jan C. Vermeyen che risiedeva a Madrid dal 1534 circa, seguendo l'ipotesi di Barbeito. È dunque difficile pensare che l'edificio madrileño esistesse prima del 1527, cioè avanti l'anno di apertura del cantiere parigino: ribadiamo l'ipotesi secondo la quale il Vermeyen avrebbe potuto dipingere la casetta molti anni dopo il suo arrivo a Madrid, spostando la datazione della stessa opera madrileña. Essa potrebbe essere considerata come contemporanea all'inizio dei lavori concernenti il piano terra del castello parigino, cioè posizionabile verosimilmente intorno al 1535, o poco prima. Di nuo-

vo: abbiamo una sola attribuzione storica in merito alla committenza della casetta, nell'ambito del testo di Quintana del 1629, pubblicato a Madrid e dal titolo *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*: il testo fa riferimento a Francisco de Vargas, uomo del Consiglio di Stato dei re cattolici che, morendo nel 1524 (secondo il Ms. 8-ii-7, f. 122 della Biblioteca del Monastero dell'Escorial, riportato dal Marias)<sup>15</sup> non può essere stato il committente di un edificio copiato da un re di Francia imprigionato dopo il 1525, cioè dopo la disfatta di Pavia. Non può esserlo, in quanto Francesco I re di Francia avrebbe copiato la casetta di un uomo del Consiglio di Stato dell'impero, costruita una diecina d'anni prima della sua prigionia madrileña. In un certo senso, essa sarebbe stata considerabile come un'invenzione obsoleta per un sovrano così attento all'arte ed alla cultura. Inoltre, noi pensiamo che in questo caso lo stesso sovrano non avrebbe nemmeno voluto dialogare con il committente della casetta, neanche per ragioni culturali. Per quale motivo se ne sarebbe così interessato? Al fine di ammettere tale ultima congettura saremmo obbligati a dimenticare, anche se solo in parte, le ipotesi di un origine cremonese del castello caratterizzante il Bosco di Boulogne: come giustificare le innumerevoli citazioni delle sperimentazioni cremonesi poste sulle facciate del castello francese?

Ma esiste un motivo ancora più serio per avvalorare la nostra ricostruzione: la casetta madrileña, come osservato, non presenta un portico continuo che corre attorno all'edificio; non presenta un portico che interessa tutto il perimetro, come invece accade a Parigi presso il Bosco di Boulogne. Evidentemente, questa invenzione spagnola ha poco valore se considerata come fonte della residenza di caccia del re francese.

Il Barbeito pensa che il vero committente della casetta, sia stato il figlio del fratello di Francisco de Vargas, suo omonimo: quest'uomo, secondo atti notarili, sembra comperare dei materiali da costruzione verso il 1526; tuttavia, non viene specificato se si tratti di mezzi per la costruzione del nostro edificio o di altri elementi per la costruzione di altre eventuali residenze in città, a Madrid. Inoltre, il primo Francisco de Vargas, quello citato nell'ambito dell'ipotesi del Marias, si trova a ricoprire la funzione di alcaide (dal 1518) presso l'Alcàzar della stessa Madrid, difendendo il castello reale dall'insurrezione della popolazione durante la c.d. guerra delle Comunità di Castiglia, tra il 1520 ed il 1521: riteniamo difficile che questo possa bastare per fargli decidere di stabilirsi, poco tranquillamente, ai piedi dello stesso Alcàzar, tra le mura di una dolce Casa de Campo. La rivolta stessa esclude implicitamente la sola fonte che si cita come avvalorante il termine ante quem per la costruzione della casetta: il 25 gennaio 1520, donna Maria de Ulloa contessa della Salina, stipula un contratto con Martin Pérez de Oriona perché costruisca i pilastri della sua casa di Santo Domingo el Real, presso Madrid. Donna Maria specifica che i pilastri del secondo piano debbano avere nove piedi di altezza

e lo stesso spessore di quelli della “casa de campo du licenciado Vargas”. Ammettendo che la casetta sia stata copiata dal solo esempio che riproduce la planimetria di Poggio a Caiano nel nord-Italia ed attorno agli stessi anni, cioè la villa di Boffalora iniziata nel 1518, possiamo pensare che la stessa casetta sia stata costruita proprio tra il 1519 ed il 1521? Durante le rivolte dei cittadini, avvenute proprio sul sito del presunto cantiere? Inoltre, ci chiediamo se è davvero così sicuro che la descrizione della “casa de campo”, relativa al documento indicato, si riferisca alla casetta così come noi la osserveremmo nell’ambito dei primi anni del Cinquecento. Tutto questo non è affatto certo: la casetta potrebbe essere stata una prima versione di edificio, privata dei caratteri tipologici che tanto ci interessano, forse aggiunti nel corso di una sistemazione successiva. Ma ancora: l’umanista Vida, l’uomo che considerava Roma quale città degna di esportare una particolare qualità umanistica per tutta l’aristocrazia europea, è in contatto diretto col Castiglione, nunzio apostolico vaticano inviato in Spagna, forse legato all’origine della residenza granadina. Il contenuto del *Poeticorum vidiano*, infatti, presenta molti tratti in comune con la splendida metafora della “pecchia nei verdi prati che sempre fra l’erbe va carpando i fiori”. Metafora atta a spiegare il comportamento del buon cortegiano nell’ambito della vita di corte, essa sembra essere, persino, degna di una rivalutazione nell’ambito delle nostre ipotesi.

Concludiamo l’analisi della casetta madrilenas. Riteniamo che esista uno stretto rapporto tra la stessa ed il castello parigino, un rapporto che si basa su innegabili affinità tipologiche. Ma proprio per questo pensiamo: 1) che la disposizione avancorpo-loggiato-avancorpo della casetta, sia stata inventata parallelamente a quella del castello parigino; 2) che la committenza della casetta debba essere ricercata nella persona dello stesso imperatore Carlo V, come già sottolineato. Avvalora questa ipotesi il fatto che il Quintana<sup>16</sup> sopraindicato si preoccupa di informarci che don Francisco de Vargas ha comperato la proprietà della casetta, dallo stesso Carlo V imperatore (libro II dell’op. cit., capitolo cxi, pp. 634 e 635 dell’ed. Varela Hervias). Per chiarire con un altro esempio per quale motivo questa casetta dovrebbe risalire almeno al 1528, diciamo che la sua tipologia non è altro che una sperimentazione alternativa agli studi sulla pianta centrale. A conferma, si noti che la chiesa tramelliana di Santa Maria in Campagna (finita nel 1527), cioè l’opera di un artista presente nell’ambito della cerchia dell’autore della stessa villa di Boffalora,<sup>17</sup> presenta piatte lesene molto spesse agli estremi (fig.9), che inquadrano un enorme arco e che ricordano molto bene l’opera madrilenas, presso la quale vengono inquadrati una serie di archetti.<sup>18</sup> Per avere un’importante conferma è bene osservare da vicino il dipinto attribuito a Félix Castello (fig.2c), quello rappresentante la Casa de Campo: è ben visibile, a sinistra del lato minore – il solo in primo piano – un’ombra sulla muratura, che risulta generata dallo spessore più alto della stessa parte di muratura posta all’e-

stremo. Quest’ultima è una lesena, esattamente come quella presente nell’ambito della stessa posizione, posta nella sopraindicata chiesa di Santa Maria in Campagna. Inoltre, al di sopra della stessa una cornice segna l’aggancio di una teoria di piccole mensole, come a Piacenza. I capitelli della casetta sembrano, invece, alquanto arcaici, in quanto costituiti da volute abbracciate da foglie, al di sopra delle quali sono scolpiti degli scudi.<sup>19</sup>



Fig. 9 - Visione angolare di Santa Maria in Campagna, Piacenza.

## BIBLIOGRAFIA

- B.ADORNI, Alessio Tramello, Milano, 1999.  
 J. M. BARBEITO, El Alcàzar de Madrid, 1992.  
 G.B.BIFFI, Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi, Cremona, ried. 1998.  
 A.E.BRANDENBURG, A.FALIVA, Renaissance Franco-Italienne. Serlio, Du Cerceau et les Dattaro, Cremona, 2005.  
 K. BRANDI, Carlo V, Milano, 2001.  
 A. AIMI - C. CAPUOZZI, Un ritrovato politico di Altobello Melone, in “Quaderni Utinensi”, Udine, 1996.  
 A. CHASTEL, Architettura e cultura nella Francia del Cinquecento, Torino, 1991.  
 A.FALIVA, Francesco e Giuseppe Dattaro. La palazzina del Bosco e altre opere, Cremona, 2003.  
 P.HÉLIOT, Les fortifications de Boulogne sous l’occupation anglaise (1544-1550), *Revue du Nord*, Tome XL, Lille, 1958, pp.5-38.  
 E. DE LLAGUNO A., Noticias de los arquitectos y arquitectura de la Espana desde su restauracion, Madrid, 1829.  
 V. LANCETTI, Biografia cremonese, Cremona, 1819-1820.  
 J. LANG, Francesco I, Milano, 1999.  
 F. MARIAS, De Madrid à Paris: François I et la Casa de Campo, in “Revue de l’art”, n. 91, 1991, pp. 26-35.  
 J. M. PEROUSE DE MONTCLOS, De la Rénaissance à la Révolution, Paris.  
 A. SCOTTI TOSINI, Aspetti dell’abitare in Italia tra XV e XVI secolo, 2001.  
 M. TAFURI, Ricerca del Rinascimento, 1992.  
 FRANCESCO ZAVA, Orationes, IV, Cremona, 1568.

Alberto FALIVA (1972), si laurea nel 2001 in Architettura presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia; nel 2004 riceve il titolo di Direttore in Storia dell’arte.

Ha partecipato a concorsi internazionali (European) ed a numerose conferenze, organizzando anche varie mostre in Francia ed Italia, attualmente collabora con lo Studio Gregotti Associati International di Milano.

<sup>1</sup> A. Faliva, Francesco e Giuseppe Dattaro. La palazzina del Bosco e altre opere, Cremona, 2003 p.14 ; S. Frommel : " L'Italie de la Renaissance, du *casino di caccia* à la résidence de chasse ", dans M.Chatenet (éd.), Chasses Princières dans l'Europe de la renaissance, Arles, Actes Sud, 2007, da p. 302. La Frommel ha sottolineato il ruolo puramente formale di tali analogie tra la palazzina di Marmiolo ed il château de Madrid posto a Parigi, citando le nostre esatte parole espresse nell'introduzione al volume da noi pubblicato. È comunque singolare constatare che la stessa Frommel sembri affermare che quanto da noi espresso non sia solo l'esistenza di questa mera affinità formale, ma una marcata rispondenza tipologica tra gli edifici presi in considerazione : nella realtà, le nostre indagini tipologiche (ma anche tutte le altre, più specificatamente legate ai particolari) sono proposte al solo scopo di giungere alla conclusione finale, espressa per bene nella sintesi introduttiva : ribadiamo in questa sede che il riferimento è, comunque e sempre, puramente formale (per dovere di cronaca affermiamo che l'introduzione è stata scritta circa sei anni fa). In tale senso, il discorso della Frommel circa le logge-corridoi che caratterizzano il castello parigino e che sono invece assenti a Marmiolo, cioè il discorso che allontana le affinità tipologiche dei due edifici, secondo chi scrive ha valore relativo : la villa di Schiarino, opera datariana contemporanea a Marmiolo, in tutto e per tutto tipologicamente simile alla stessa Marmiolo come confermato dal Marani (E. Marani, *Il palazzo di Schiarino*, Estratto da *Civiltà Mantovana*, quaderno 49-50, Anno IX, 1975), deriva palesemente da una delle variazioni che il Serlio "francese" propone per la *magione del Cardinale di Ferrara* a Fontainebleau; quest'ultima contiene per bene una loggia-corridoio. Questo significa che Marmiolo è una variazione tipologica di un esempio di villa - castello suburbano, sul quale Giuseppe Dattaro stava riflettendo in diversi luoghi, contemporaneamente (pensiamo anche al Casino del Giacinto di Sabioneta). Oltretutto, a conferma di quanto detto, la parte centrale della facciata di Marmiolo è identica al portale realizzato (non quello disegnato) per il Grand Ferrare! L'assenza della loggia-corridoio a Marmiolo è una licenza artistica, naturalmente, ed è il risultato di un divertito "confondere mille vie" diffuso dalla poetica di M.Gerolamo Vida. Questa tendenza ad isolare gli elementi dell'indagine risulta spesso fuorviante (si veda : A.Faliva, *Jacopo Sansovino e altri dodici casi*. Un altro medioevo, questa volta rinascimentale, Bollettino Ingegneri, Firenze, numero 11, 2007) : se a Cremona (ad esempio) possiamo dire

che i capitelli ionici del chiostro di Sant'Abbondio evocante il Belvedere bramantesco sono identici a -o comunque hanno un rapporto con quelli ionici del palazzo Affaitati di Grumello cremonese, è perché in tale ultimo palazzo, al loro fianco, si rinviene l'interpretazione serlianesca dello stesso Belvedere. Se ritroviamo lo stesso ionico nel chiostro cremonese della chiesa di Sant'Apollinare ed Ilario, che è privo di riferimenti al Belvedere, non possiamo dire che tale ionico abbia legami con i due casi indicati qui sopra ! In ogni modo, alla Frommel probabilmente sfugge anche il fatto che nel nostro volume parliamo -sin dall'introduzione!- di una ispirazione formale duplice della tipologia planimetrica di Marmiolo, sia dalla villa fiorentina di Poggio a Caiano, sia dalla planimetria del castello parigino ; in tale senso, ad essa sfuggono anche -probabilmente- le importanti considerazioni di Manuela Morresi circa il nostro studio discusso a Tours : se si tratta di un *Mare Magnum* di autori che ispirano i Dattaro (cioè i Sangallo e i Du Cerceau, in un mare di prove ed ipotesi), se si tratta di una confusione datariana di forme derivate da secoli diversi come sostiene Frédérique Lémerle (appunto i "secoli" differenti dei primi Sangallo e dei secondi Du Cerceau), se si tratta di dover constatare (nel nostro studio) una mancata introduzione generale sulle vite dei molteplici, artisticamente auto-referenziali personaggi cremonesi, come sostiene Yves Pauwels, come si può affermare che la nostra stessa ricerca focalizza l'attenzione sull'analisi tipologica esclusivamente relegata al raffronto tra il castello parigino e la palazzina di Marmiolo?

Che poi Vincenzo I Gonzaga abbia conosciuto senz'altro il castello parigino di Madrid è un'affermazione a nostro avviso pericolosa che vuole considerare come certezza, senza citare alcuna fonte (!), la stessa Frommel. Da tale affermazione ci dissociamo, sia pure con estremo rispetto : inoltre, anche se il duca poteva conoscere l'edificio parigino ciò non dimostra assolutamente che fosse l'ideatore della palazzina di Marmiolo ! In caso contrario tutte le opere cremonesi che, come Marmiolo, evocano il Serlio degli anni francesi (e/o Du Cerceau), potrebbero essere ascritte allo stesso duca mantovano, gratuitamente e senza evocare alcuna fonte (come fa la Frommel), escludendo l'opera dei Dattaro che (invece) è documentatamente legata a frequentazioni francesi, cioè alla frequentazione dei cremonesi operanti in Francia come Antonio Melone ed Evangelista Sacca, loro colleghi d'esordio ed ascesa artistica in Duomo a Cremona ! Gli atti d'archivio testimoniano la presenza francese di A.Melone ed E.Sacca,

così come i loro contatti con i Dattaro ; diligentemente, tali atti d'archivio sono espressamente citati ne : A. Faliva, Francesco e Giuseppe Dattaro. La palazzina del Bosco e altre opere, Cremona, 2003.

<sup>2</sup> Anche se lo Zava lo dice pure costruttore di macchine da guerra, teniamo in sospeso tale definizione al fine di avvalorare la nostra lettura introduttiva.

<sup>3</sup> G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, Cremona, 1998. Cfr. la scheda relativa.

<sup>4</sup> B. Adorni, Alessio Tramello, Milano, 1999, pp. 145-146. Propri del Solari sono i fusti allungati delle colonne, visibili sia presso il château de Madrid che presso la Casa de Campo, sia presso Boffalora, Marmiolo, Grumello, S. Margherita, che presso casa Vernazzi, a Cremona.

<sup>5</sup> Comportamento simile si avrà nell'ambito delle facciate caratterizzanti il granadino palazzo di Carlo V (M. Tafuri, 1992, p. 259): anche Serlio, nell'ambito dell'Hôtel du Grand Ferrare, a differenza di Philibert De l'Orme in Saint Maur, sembra proporsi come un amante della simmetria ad ogni costo, sacrificando le esigenze reali di illuminazione interna. Il castello parigino, invece, probabilmente risulta essere l'edificio dotato del maggior numero di finestre, rispetto a tutta la storia dell'architettura rinascimentale francese: per esigenze di illuminazione interna, naturalmente. La storiografia ha persino ironizzato nel merito. Si è parlato di un numero di aperture pari a quello dei giorni che ci sono in un anno (!). Si veda per l'esempio citato di Saint Maur, il brano di M. Chatenet nel libro curato da: A. Scotti Tosini, *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo*, 2001, p. 150.

<sup>6</sup> J. M. Perouse de Montclos, *De la Renaissance à la Révolution*, Paris. Nell'edizione originale viene pubblicato il disegno dello stesso edificio. Anche la Kentwell Hall di Enrico VIII re d'Inghilterra - esistente già dal 1520 - ricorda la casetta.

<sup>7</sup> A. Aimi - C. Capuozzi, *Un ritrovato politico di Altobello Melone*, in "Quaderni Utinensi", Udine, 1996, passim.

<sup>8</sup> V. Lancetti, *Biografia cremonese*, Cremona, 1819-1820, passim.

<sup>9</sup> M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, 1992, pp. 282-304. Inoltre, i capitelli arcaici di Granada sono molto simili a quelli caratterizzanti il palazzo Affaitati di Grumello cremonese.

<sup>10</sup> J. M. Barbeito, *El Alcàzar de Madrid*, 1992. All'interno del testo si cita l'articolo Francisco I, la Casa de Campo y el Château de Madrid, dello stesso autore, pp. 59-65.

<sup>11</sup> A. Chastel, *Architettura e cultura*

nella Francia del Cinquecento, Torino, 1991, pp. 64-93.

<sup>12</sup> Sappiamo, infatti, che nel 1567, Juan Bautista Bonanome realizza due statue di marmo per la Casa de Campo: due opere rappresentanti Venere e Diana. Quest'ultima è la dea cacciatrice presente negli Amadigi. AGP, SA, Casa de Campo, leg. 2, y Pardo, Caja 9.380, expte. 7. Dall'articolo di J. M. Barbeito, nota 21, p. 63. Cfr. J. M. Barbeito, *El Alcàzar de Madrid*, Madrid, 1992.

<sup>13</sup> J. Lang, Francesco I, Milano, 1999, p. 150 e sgg.

<sup>14</sup> K. Brandi, Carlo V, Milano, 2001, p. 335. Da metà ottobre 1534 a marzo 1535 Carlo V è a Madrid: può avere desiderato la Casa de Campo? Forse sì, perché se tale edificio fosse stato una novità assoluta, l'imperatore lo avrebbe molto probabilmente utilizzato per soggiornarvi poco tempo dopo: infatti, dal 28 giugno al 12 luglio 1539, Carlo V risiederà presso la casetta. La notizia è riferita da Manuel de Foronda y Aguilera, *Estancias y viajes del emperador Carlos V desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte*, Madrid, 1914; ed è riportata nell'articolo citato da J. M. Barbeito, 1992.

<sup>15</sup> F. Marias, *De Madrid à Paris: François I et la Casa de Campo*, in "Revue de l'art", n. 91, 1991, pp. 26-35.

<sup>16</sup> Nell'articolo di J. M. Barbeito si cita la descrizione di Lorenzo Megalotti risalente al 1668, quella che descrive la casetta madrilenia come la "antigua casa de recreo de los reyes de Espana". A conferma della nostra ipotesi.

<sup>17</sup> Come osservato negli studi di chi scrive, il cantiere di Boffalora è, forse, frequentato da Lorenzo Trotti. Sappiamo della possibile presenza del cremonese Paolo Sacca, nell'ambito del cantiere della chiesa di San Benedetto a Piacenza, come già osservato. Cfr. B. Adorni, Alessio Tramello, 1999, passim.

<sup>18</sup> L'affinità è ascrivibile alla presenza di archi a tutto sesto, sostenuti da altissime lesene (colonne) presenti in entrambe le architetture. Ed al fatto, lo precisiamo, che la Casa de Campo cita letteralmente Boffalora, cioè la planimetria che a sua volta, rimanda alla villa medicea di Poggio a Caiano, presso le quali sono presenti due avancorpi, dei quali uno solo annovera la presenza del c.d. salone, definito nell'ambito dei disegni sangallescchi. In altre parole, tale tipologia non è copiata dalle suddivisioni tipiche, ad esempio, del château de Chambord.

<sup>19</sup> Chi scrive vuole qui ringraziare il signor Rafael Canet, attivo presso il Museo Municipale di Madrid, per la grande disponibilità dimostrata nel corso della presente parte della ricerca.