

Fig. 1 - Pianta di Castel del Monte

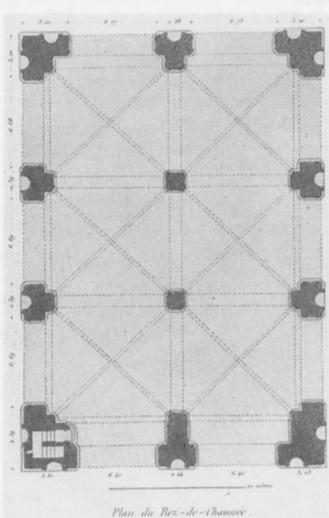


Fig. 2 - Pianta di Orsanmichele Firenze

Gli antefatti

Fino agli inizi del XV secolo l'architettura sacra e quella civile ebbero uno sviluppo completamente separato¹. Mentre l'edificio sacro aveva rappresentato il compito principale dell'architettura ed era stato sviluppato fino a raggiungere la massima perfezione, sia che si trattasse del Partenone, o del Pantheon, o di Santa Sofia o di una cattedrale, il destino delle costruzioni civili, e tra queste soprattutto le residenze, subirono oscillazioni di gran lunga maggiori. E se accanto agli edifici strettamente religiosi nuovi tipi di costruzioni come teatri, basiliche, archi di trionfo o terme, si appropriarono di una forma analogamente pregnante, ciò fu loro consentito in quanto riservati esclusivamente alla vita pubblica: più private erano, meno definita rimase la loro forma architettonica; perfino in epoca tardoantica poche residenze avanzarono le stesse pretese di rappresentanza degli edifici religiosi o di quelli pubblici. Questa tradizione continuò a vivere ancora nelle residenze medievali degli imperatori, dei re e dei papi. Nello stesso Palazzo dei Papi di Avignone in epoca tardogotica, torri residenziali, sale, cappelle, scale, cortili e giardini furono allineati ancora senza un rigido principio d'ordine. Solo il bisogno di protezione rappresentò una forza unificante, che si manifestò già in residenze tardoantiche, come il Palazzo di Diocleziano a Spalato, la villa tardoantica a porticato tra avancorpi d'angolo, o il castello medievale. Nel Castel del Monte di Federico II, dove sia la costruzione esterna che il cortile non solo hanno una forma completamente centralizzata e simmetrica, ma sono assoggettati anche al principio formale unitario dell'ottagono, è visibile tuttavia già il nucleo di un nuovo sviluppo² (fig. 1). La costruzione civile cominciò anch'essa a diventare un compito dell'alta architettura, e non a caso proprio su incarico di un principe, per il quale la religione non aveva più priorità assoluta. Contemporaneamente si risvegliò anche a Venezia l'interesse per un tipo di residenza organizzata simmetricamente e strutturata artisticamente³. Sotto la protezione dell'ambiziosa Repubblica e della laguna si rinunciò addirittura a ogni protezione mediante fortificazione. Aprendo in arcate non solo il salone situato in alto, ma anche la zona d'ingresso e le campate laterali, si andò addirittura oltre il fronte sull'acqua del palazzo imperiale di Spalato o altre ville tardoantiche. Quanto più le facciate si aprivano, tanto più esse venivano decorate con marmi pregiati e dorati, ornamenti e figure. Solo verso la fine del XV secolo committenti dell'Italia centrale come Federico da Montefeltro o il cardinale Raffaele Riario avrebbero dotato le loro residenze di un lusso analogo. Il Palazzo veneziano rimase così per secoli l'eccezione ovunque ammirata.

La vera e propria spinta iniziale per le residenze rinascimentali non la diede in effetti Venezia, bensì Firenze. Già fin dal Protorinascimento in Toscana si era costruito in modo più all'antica che altrove, esclusivamente però nelle costruzioni religiose come il Battistero di Firenze o il Duomo di Pisa. Ciò facendo ci si era preoccupati - contrariamente che a Venezia - di articolare tutto il corpo della costruzione e a tal fine si rivelarono particolarmente adatte soprattutto le costruzioni centralizzate come il Battistero. Questo eminente senso per un corpo isolato e per la relativa articolazione plastica rimase anche durante il Duecento e il Trecento proprio una caratteristica dell'architettura fiorentina, ed ebbe un suo primo apice nella costruzione esterna del Duomo di Firenze e nel suo rivestimento marmoreo corrente tutt'attorno. Più o meno contemporaneamente anche la costruzione civile divenne oggetto di creazione artistica. Si cercò così di superare nel Palazzo Vecchio le numerose irregolarità del Bargello, antecedente più o meno di circa cinquant'anni, e di raccogliere in un corpo chiuso l'edificio con una grande sala, il cortile, la torre, la cappella e le stanze adibite a uffici, anzi addirittura di strutturare il fronte d'ingresso in modo simmetrico⁴. La compattezza stereometrica di questo corpo venne ulteriormente e inauditamente sottolineata in quanto i suoi tre fronti liberi vennero rivestiti con un bugnato all'antica, forse ispirato dai castelli degli Hohenstaufen, ritmizzati con una fila pressoché ininterrotta di bifore in marmo e collegati mediante cornicioni e merlature correnti tutt'attorno. Circa quarant'anni più tardi si riuscì poi in un'altra costruzione civile pubblica, Orsanmichele, a liberare ampiamente dagli elementi di fortificazione un corpo isolato, a organizzarlo in modo completamente simmetrico e a raffinarlo con ornamenti fin nel cornicione terminale⁵ (fig. 2, 3). La distanza dallo sfarzo materiale e artistico di un edificio sacro, già da lungo superata nelle facciate di palazzo prettamente piatte di Venezia, rimase tuttavia pur sempre ancora notevole.

¹ K.M Swoboda, *Römische und romanische Paläste*, Wien 1919; J.S. Ackerman, *The villa. Form and ideology of country houses*, London 1990.

² Götze, *Castel del Monte. Gestalt und Symbol der Architektur Friedrichs II.*, München 1991.

³ E. Arslan, *Venezia gotica. L'architettura civile gotica veneziana*, Milano 1970: 1-76.

⁴ J. Paul, *Der Palazzo Vecchio in Florenz. Ursprung und Bedeutung einer Form*, Firenze 1969; H. Klotz, *Der Florentiner Stadtpalast. Zum Verständnis einer Repräsentationsform*, in F. Möbius-E. Schubert, *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar 1984: 307-343.

⁵ J. White, *Art and architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth 1966: 173.

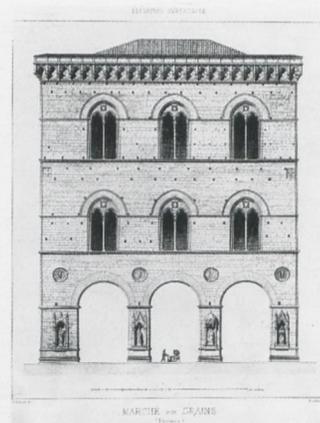


Fig. 3 - Facciata di Orsanmichele a Firenze

Fig. 4 - Palazzo di Parte Guelfa a Firenze

Da Brunelleschi a Giuliano da Sangallo

Quando poi nel primo Quattrocento l'antico cominciò ad assurgere a modello incontestato, in un primo momento soprattutto Brunelleschi cercò di trasferire antichi principi strutturali anche all'edilizia civile, ora però senza più distinguere fundamentalmente tra costruzione sacra e costruzione civile. Così già intorno al 1419 egli diede alla facciata dell'Ospedale degli Innocenti lo stesso sistema di arcate fiancheggiate da un grande ordine di paraste come poi nell'interno di San Lorenzo o di Santo Spirito, servendosi in ciò addirittura degli stessi materiali e dello stesso dettaglio⁶. Verso il 1435 nobilitò i tre angoli scoperti del Palazzo di Parte Guelfa, un edificio con una grande sala, tipologicamente paragonabile a Orsanmichele, con un ordine gigante che abbracciava una fila grande e una fila piccola di finestre⁷ (fig. 4). Stando alle fonti, poco prima della sua morte Brunelleschi dovrebbe aver presentato un modello per il Palazzo Medici, che gli avrebbe procurato una soddisfazione maggiore di qualsiasi precedente incarico⁸ (fig. 5): il portale del Palazzo si sarebbe trovato di fronte a quello di San Lorenzo - così come si trovavano l'uno di fronte all'altro i portali del Battistero e del Duomo, dei quali si era occupato esaurientemente; il Palazzo, anch'esso completamente isolato, avrebbe fiancheggiato, al posto del successivo Palazzo Medici, una seconda piazza, in modo che il suo corpo avrebbe avuto un effetto raggiunto prima solo da Palazzo Vecchio e infine esso sarebbe stato concepito così grande e così costoso che Cosimo avrebbe temuto l'invidia dei concittadini e quindi si sarebbe deciso - pentendosi successivamente - per il progetto più modesto di Michelozzo. Con una certa probabilità Brunelleschi dunque volle portare avanti qui idee già presenti nei suoi precedenti progetti urbanistici, vale a dire la costruzione di una piazza regolare con edifici all'antica. Come tutte le sue rimanenti architetture egli

⁶ H. Saalman, *Filippo Brunelleschi - The Buildings*, London 1993: 32 sg., 106 sg., 338 sg.

⁷ Op. cit.: 286 sg.

⁸ C. Elam, in G. Cherubini-G. Finelli, *Il Palazzo Medici-Riccardi di Firenze*, Firenze 1990: 44-57; B. Prayer, in op. cit.: 58-75; Saalman 1993: 152-156; Manetti potrebbe aver tralasciato il progetto di Brunelleschi per Palazzo Medici per riguardo verso la famiglia Medici. Benché descritto per la prima volta da Gelli, corrisponde alle tendenze di Brunelleschi in modo molto più esatto di tutto quanto fosse stato costruito nel primo XVI secolo a Firenze, o anche del progetto di tutt'altro genere di Leonardo, che difficilmente si potrebbe trattare di un'invenzione postuma.



Fig. 5 - Palazzo Medici, Firenze
Progetto di Brunelleschi
proposta alternativa
alla ricostruzione di C. Elam

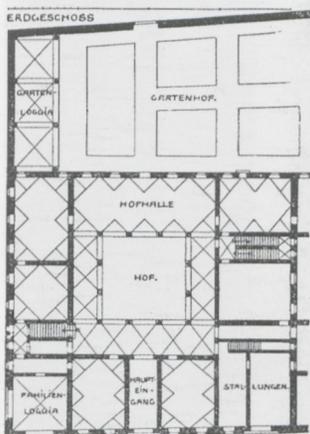


Fig. 6 - Palazzo Medici, Firenze
Pianta con giardino

Fig. 7 - Palazzo Medici a Firenze
Esterno da Piazza San Lorenzo



avrebbe certamente ornato con ordini non solo la facciata di San Lorenzo, ma anche il palazzo di fronte, e non solo una o due delle sue facciate, ma tutto il corpo, che ci si vorrebbe immaginare impostato secondo principi di simmetria. Con ciò egli non solo avrebbe fuso la corporeità fiorentina con lo splendore veneziano, ma anche inserito una residenza patrizia nel contesto urbano in modo più simmetrico e rappresentativo rispetto a qualsiasi altro luogo dell'antichità o del Medioevo. La sistematizzazione e l'impronta antichizzante delle costruzioni civili da lui iniziate con la Loggia degli Innocenti e con il Palazzo di Parte Guelfa, avrebbe ora incluso anche le residenze - un'immane sfida alle sue capacità di progettazione, in quanto ora dovette non solo adattare le altezze dei piani e le campate alle regole dell'antico ordine di colonne, ma anche raggruppare ambienti di dimensioni più diverse e le stesse scale, bagni, toilette e cucine in un corpo completamente simmetrico. Che queste idee trovassero diretta risonanza già nei suoi contemporanei, lo dimostrarono prima di tutto Alberti e Filarete. Verso il 1460 Filarete, nel suo trattato, corredò di ordini un numero sorprendente di architetture anche civili della sua città ideale Sforzinda, e cercò di inserire i loro corpi isolati e completamente simmetrici in un contesto analogamente sistematico⁹.

Con la versione realizzata a partire dal 1445 del Palazzo, Cosimo si allacciò consapevolmente alla tradizione borghese della sua città natale¹⁰ (fig. 6, 7). L'impostazione della facciata seguì così, fin nel numero dei piani, nei conchi del pianterreno e nelle bifore, il modello di Palazzo Vecchio. Benché sotto la protezione delle mura fiorentine e di uno stato consolidato egli rinunciassero anche a torri e merlature, facesse aprire gli angoli in una loggia e coronare l'edificio con un cornicione all'antica, nella corazza a bugnato del pianterreno si nota tuttavia un residuo di mentalità fortificatoria, da tempo sparito dalle facciate dei palazzi veneziani. Anche Michelozzo cercò di unire i diversi ambienti in un corpo chiuso. Il sistema di facciata

⁹ Filarete, *Trattato di architettura*, ed. A.M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, tavv. 20, 33, 42, 60, 65, 67, 77, 85, 90, 93, 94, 103, 121, 122, 124, 125; C.L. Frommel, *Il disegno architettonico*, in questo catalogo.

¹⁰ *Il Palazzo Medici Riccardi...* 1990; A. Tönnemann, *Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici*, in Piero de' Medici "Il Gottoso" (1416-1469), ed. A. Beyer e B. Boucher, Berlin 1993: 71-88.

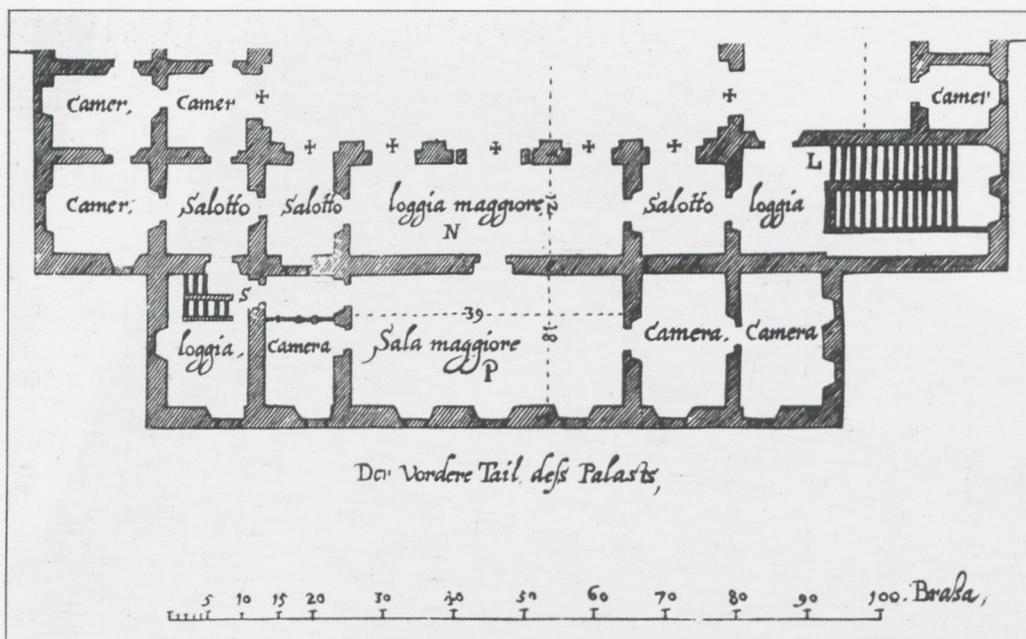


Fig. 8 - Palazzo Pitti, Firenze
Pianta

però si interrompe stranamente proprio sul lato posteriore prospiciente la Piazza San Lorenzo - probabilmente perché lì si collegavano il giardino e la relativa loggia, e il cortile interno sarebbe riuscito troppo buio. Anche nella posizione leggermente asimmetrica del portale, nelle irregolarità della facciata meridionale, nella mancanza di un rapporto assiale tra le aperture parietali del pianterreno e quelle dei due piani superiori o nella pianta si notano ovunque le difficoltà di Michelozzo a portare in un consono contesto le molteplici funzioni e condizionamenti di una residenza realizzata su un sito preesistente. Probabilmente la simmetria perfetta non ebbe ancora per Cosimo e Michelozzo lo stesso significato che avrebbe avuto per Brunelleschi. Anche il cortile quadrato ha un effetto più tradizionale di quanto non lo si vorrebbe immaginare nel progetto di Brunelleschi e ha solo nel piano superiore un ordine completo. Nel peristilio simmetrico con le sue arcate all'antica, la decorazione a graffito, i rilievi e le statue ci potrebbe essere già stata l'intenzione di un avvicinamento alla casa antica. La disposizione interna potrebbe essersi orientata sul cerimoniale dei grandi palazzi pontifici e cardinalizi. Raggiungendo la loggia anteriore del cortile attraverso l'andito centrale e pervenendo al piano nobile attraverso due rampe di una scala a sinistra da volte a botte, si imboccava un corridoio che conduceva direttamente davanti alla sala grande, per la quale rimaneva riservata la privilegiata posizione d'angolo¹¹. Essa proseguiva nell'ala della facciata su via Larga in una serie di stanze sempre più piccole, riservate al padrone di casa, fino alla cappella - come nei palazzi pontifici. Come nel Palazzo Vaticano di Niccolò V o nel Palazzo di Pio II a Pienza, anche lì sembra fossero previsti appartamenti per le diverse stagioni, come l'appartamento estivo nell'ala meridionale del pianterreno, confinante direttamente con il giardino. Durante i successivi quindici anni soprattutto Alberti e Bernardo Rossellino si sforzarono di regolarizzare e avvicinare ulteriormente all'antico il palazzo residenziale. Forse ancora prima del 1460 Alberti riuscì a collegare nel Palazzo Rucellai, in tutti e tre i piani, il bugnato fiorentino con ordini completi di paraste e con ciò trasferire i principi di Brunelleschi almeno sul fronte d'ingresso di una residenza.

È probabile che una visione albertiana stesse anche dietro al concetto del più o meno contemporaneo Palazzo Pitti (1458)¹² (fig. 8). Già verso il 1453, nel suo trattato egli aveva definito per la prima volta il palazzo cittadino suburbano "... est et genus quoddam aedificii privati, quod una aedium urbanarum dignitatem et villae iucunditates exigit. Hi sunt orti suburbanani..."¹³. Alla sua idea di monumentalità all'antica corrispondeva anche il massiccio blocco di Palazzo Pitti, che non circondava alcun cortile interno, ma si espandeva in larghezza e si apriva sulla piazza antistante in ampie arcate protette da balaustrate. Sebbene privo di qualsiasi ordine il fronte d'ingresso con i suoi conci grezzi ha un effetto di gran lunga più antichizzante di quello di Palazzo Medici, come anche la disposizione interna veniva a trovarsi sostanzialmente più vicina all'ideale di perfetta simmetria.

Nel suo Palazzo Piccolomini a Pienza, iniziato nel 1461, Rossellino approfittò di tutte queste conquiste, sviluppando simmetricamente tre lati del corpo di fabbrica con l'aiuto di finestre e porte finte e nascondendo le stesse logge posteriori dietro i fronti laterali¹⁴ (fig. 9, 10). Solo la costruzione adibita a cucina era ancora staccata dal palazzo. Poiché aprì l'ala posteriore sul paesaggio, gli fu difficile creare un rapporto simmetrico con la facciata del Duomo. Al contrario di Brunelleschi, sia Pio II che il suo architetto si attennero anche alla tradizionale gerarchia, contrassegnando solo la facciata del Duomo con pietre di calcare chiaro e colonne

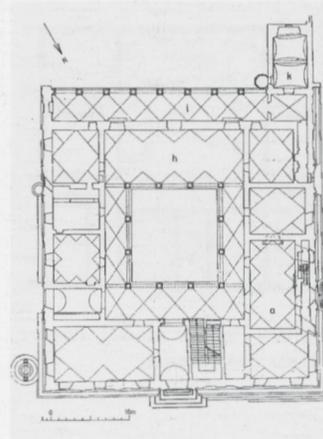


Fig. 9 - Palazzo Piccolomini
Pienza
Pianta del piano nobile

¹¹ W. Bulst, in *Il Palazzo Medici Riccardi* 1990: 98-120.

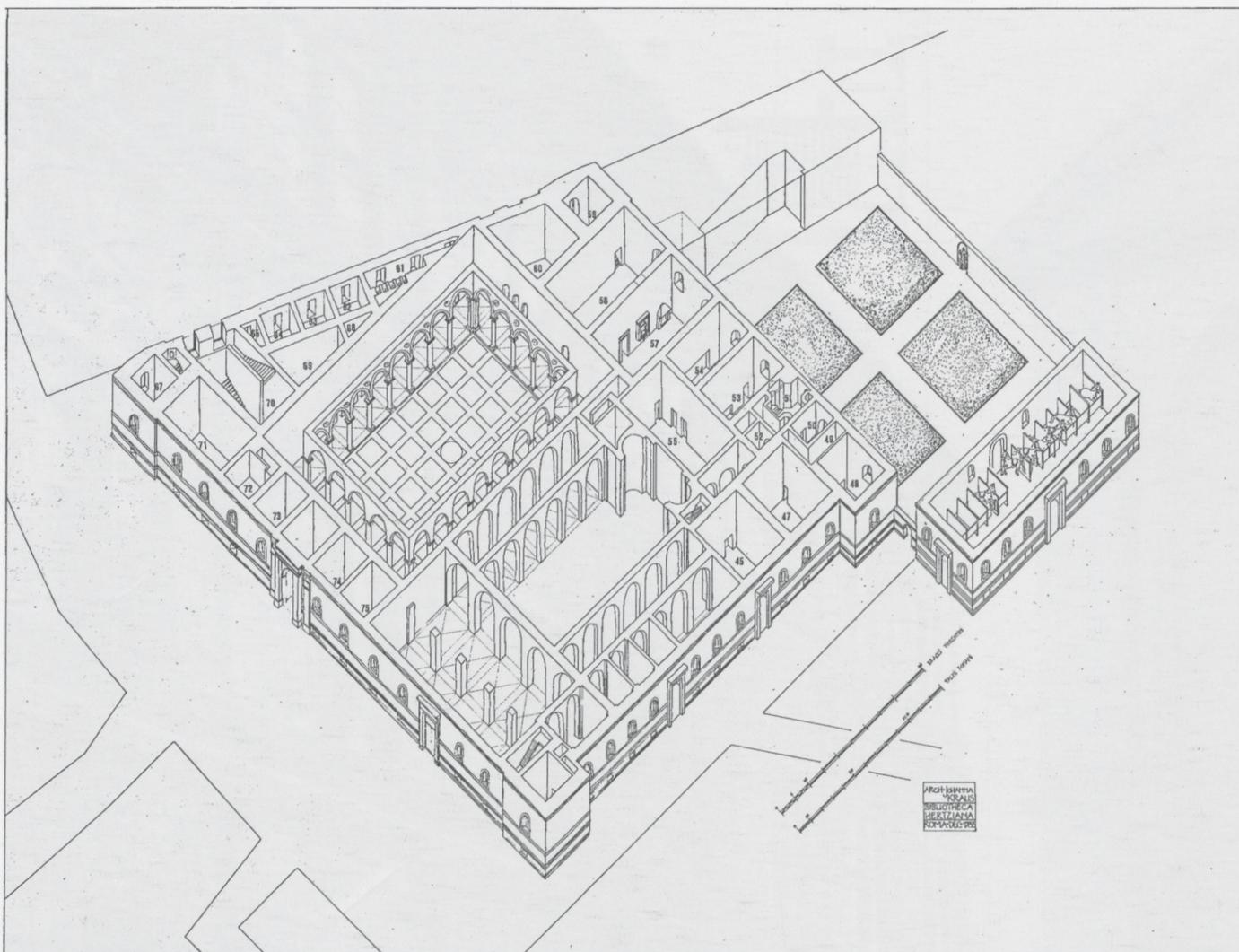
¹² K.H. Busse, *Der Pitti-Palast...*, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 51 (1930): 110-132; A. Tönnemann 1983b: 77 sg.; L.H. Heydenreich-W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974: 40, 337 sg.; A. Tönnemann, *Der Palazzo Gondi, in Florenz*, Worms 1983: 68 sg.

¹³ L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, ed. P. Portoghesi, tradotto da G. Orlandi, Milano 1966, IX, 2, p. 791.

¹⁴ C.R. Mack, *Pienza. The creation of a Renaissance City*, Ithaca and London 1987; A. Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, München 1990.



Fig. 10 - Palazzo Piccolomini
Pienza
Facciata laterale con angolo del Duomo



piene. Sul palazzo pontificio si accontentarono di materiali semplici e paraste piatte e sui rimanenti edifici della piazza addirittura di un semplice intonaco.

Sebbene progettasse il palazzo per un papa, Rossellino si allacciò anche nelle dimensioni e nella disposizione interna prima di tutto al palazzo patrizio fiorentino. Molto più difficile fu invece trasferire queste novità fondamentali sulle estese sedi principesche di Roma e Urbino. Il cerimoniale pontificio richiedeva non solo la vicinanza di una chiesa e un giardino privato, ma anche una loggia delle benedizioni e una sequenza di grandi sale. Se nel Palazzo Venezia di Paolo II, iniziato nel 1465, l'ala del salone, la torre residenziale, il cortile, la chiesa e il cortile a giardino stanno l'uno vicino all'altro in modo non ancora strettamente assiale, ciò va ascritto forse soprattutto al suo architetto Francesco del Borgo che, nato a Borgo San Sepolcro e formatosi come architetto a Roma, poté seguire solo da lontano i rapidi sviluppi dei due decenni precedenti¹⁵. La sua adesione alle idee dell'Alberti e la sua conoscenza dei monumenti antichi si espresse soprattutto nella volta a botte dell'andito e nella Loggia delle Benedizioni. Come tanti elementi del progetto anche le due piazze rettangolari prospicienti rispettivamente il palazzo e la chiesa potrebbero essere state ispirate piuttosto dalla Piazza della Signoria che non dal progetto di Brunelleschi per Piazza San Lorenzo. Anche Luciano Laurana, il primo architetto del contemporaneo Palazzo Ducale a Urbino, non era fiorentino e nemmeno lui congiunse le singole ali in un corpo omogeneo, articolato tutt'attorno da ordini¹⁶. Anzi le merlature e le aperture parietali irregolari rivelano che la costruzione esterna seguiva idee ancora più tradizionali. Tanto più significativi furono i progressi fatti da Laurana e dal suo successore Francesco di Giorgio nella zona del cortile, nell'arredo e in tutta l'organizzazione interna del palazzo: il peristilio del cortile diventa più ampio e più all'antica, il vano scala più largo, più chiaro, più comodo crescendo ora quasi assialmente dalla loggia d'ingresso. Numerose finestre grandi consentono un'insolita illuminazione. L'appartamento privato è collegato con lo studiolo, la cappella, il bagno, il giardino segreto e una loggia aperta sul paesaggio collinare, e con ciò risulta sistemato in modo più bello e confortevole rispetto a qualsiasi precedente residenza principesca dall'età antica in poi. Si avverte come nell'ambiente cortigiano valessero in un primo momento priorità del tutto diverse da quelle della Firenze patrizia.

In questa ci si sforzò sempre più intensamente di avvicinarsi alla casa antica, di rendere simmetrico tutto il corpo della costruzione, come meglio di tutti illustra l'opera prima di Giuliano

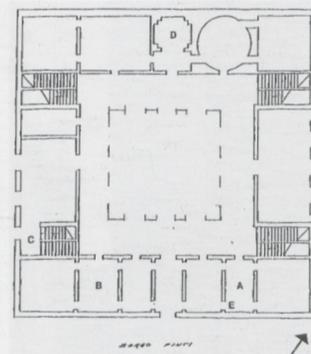


Fig. 11 - Pianta del Palazzo della Scala a Firenze

Fig. 13 - in alto
Palazzo della Cancelleria, Roma
Assonometria del pianterreno
(disegno di J. Kraus)

¹⁵ C.L. Frommel, Francesco del Borgo: Architekt Pius'II. und Pauls II., "2": Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21 (1984): 138 sg.

¹⁶ P. Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino 1951.

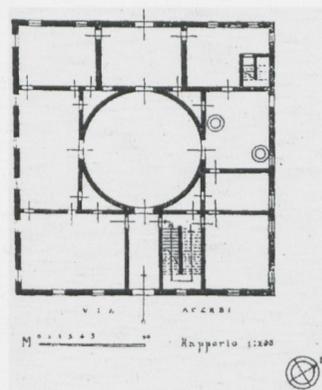
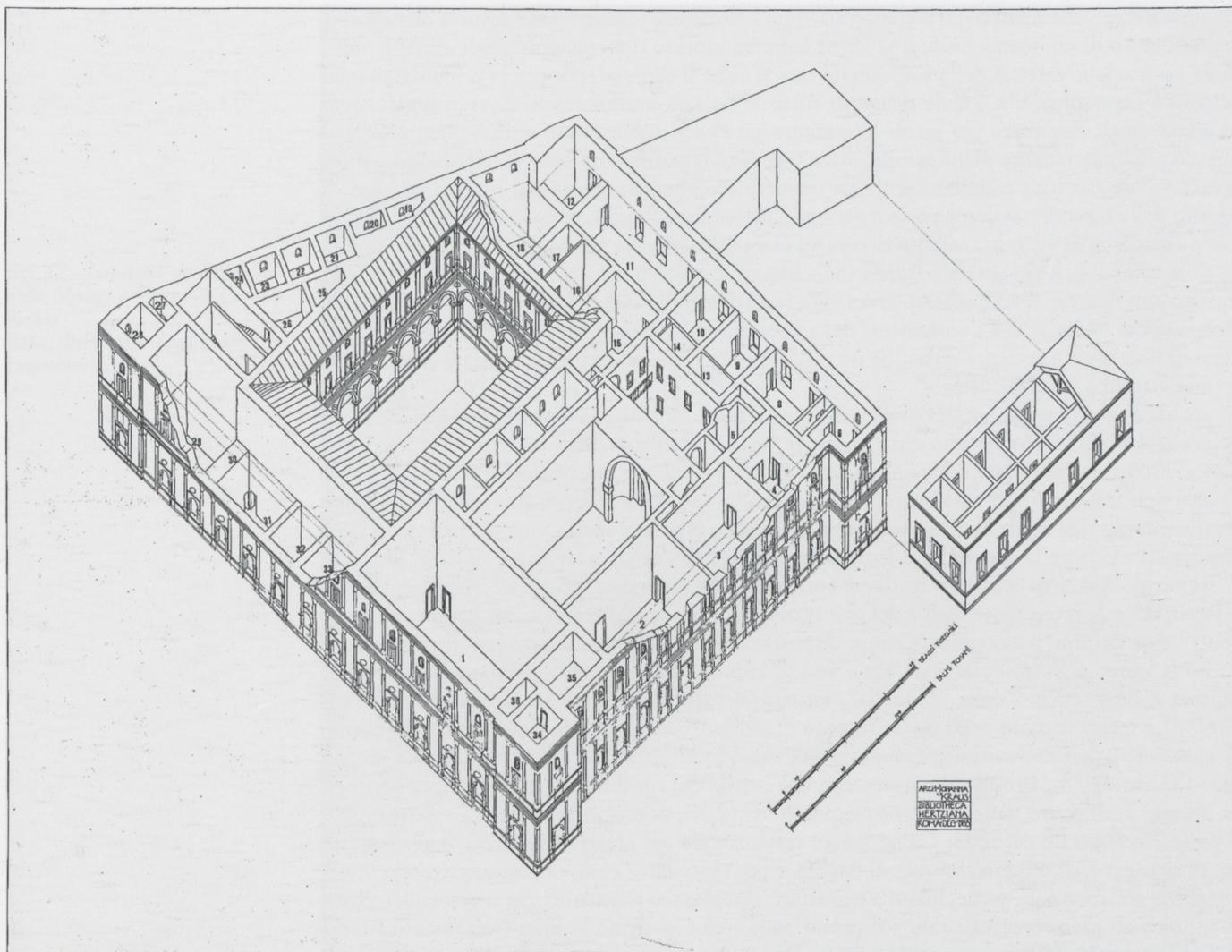


Fig. 12 - Casa del Mantegna a Mantova
Pianta schematica

Fig. 14 - in alto
Palazzo della Cancelleria, Roma
Assonometria del piano nobile
(disegno di J. Kraus)

¹⁷ A. Tönnesmann 1983b: 93 sg.; L. Pellecchia, *The patrons role in the production of architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, in *Renaissance Quarterly* 42 (1989): 258-291.

¹⁸ E.E. Rosenthal, *The House of Andrea Mantegna*, in *Gazette des Beaux Arts* 60 (1962): 327-348; M. Harder, *Entstehung von Rundhof und Rundsall im Palastbau der Renaissance in Italien*, Freiburg 1991: 30 sg.

¹⁹ C.L. Frommel, *Il Palazzo della Cancelleria* 1989c: 29-54.

da Sangallo, e cioè il Palazzo di Bartolomeo Scala, iniziato verso il 1473¹⁷ (fig. 11). Come tante ville antiche e come il *suburbanum* di Alberti, anch'esso si trovava al margine della città. Come nelle ville antiche il piano residenziale si trovava a pianterreno, si apriva sui giardini retrostanti ed era decorato soprattutto all'interno, mentre l'esterno non aveva una vera e propria facciata. Le sue quattro ali residenziali si raggruppavano quasi concentricamente intorno al cortile quadrato ed erano collegate mediante ambienti d'angolo quadrati, cosicché qui egli si avvicinò all'ideale dell'edificio civile a pianta centralizzata ancora più dei Palazzi Medici o Piccolomini. Il sistema delle logge inferiori sul cortile o i rilievi del piano superiore sul cortile rivelano la profonda conoscenza che Giuliano aveva dei monumenti romani, mentre la soluzione d'angolo e le volte riccamente stuccate sembrano suggerite già dal Palazzo di Urbino. Quest'ultimo del resto dovette rappresentare un modello anche per Lorenzo de' Medici, se è vero che nel 1480 si fece inviare da Baccio Pontelli le piante esatte.

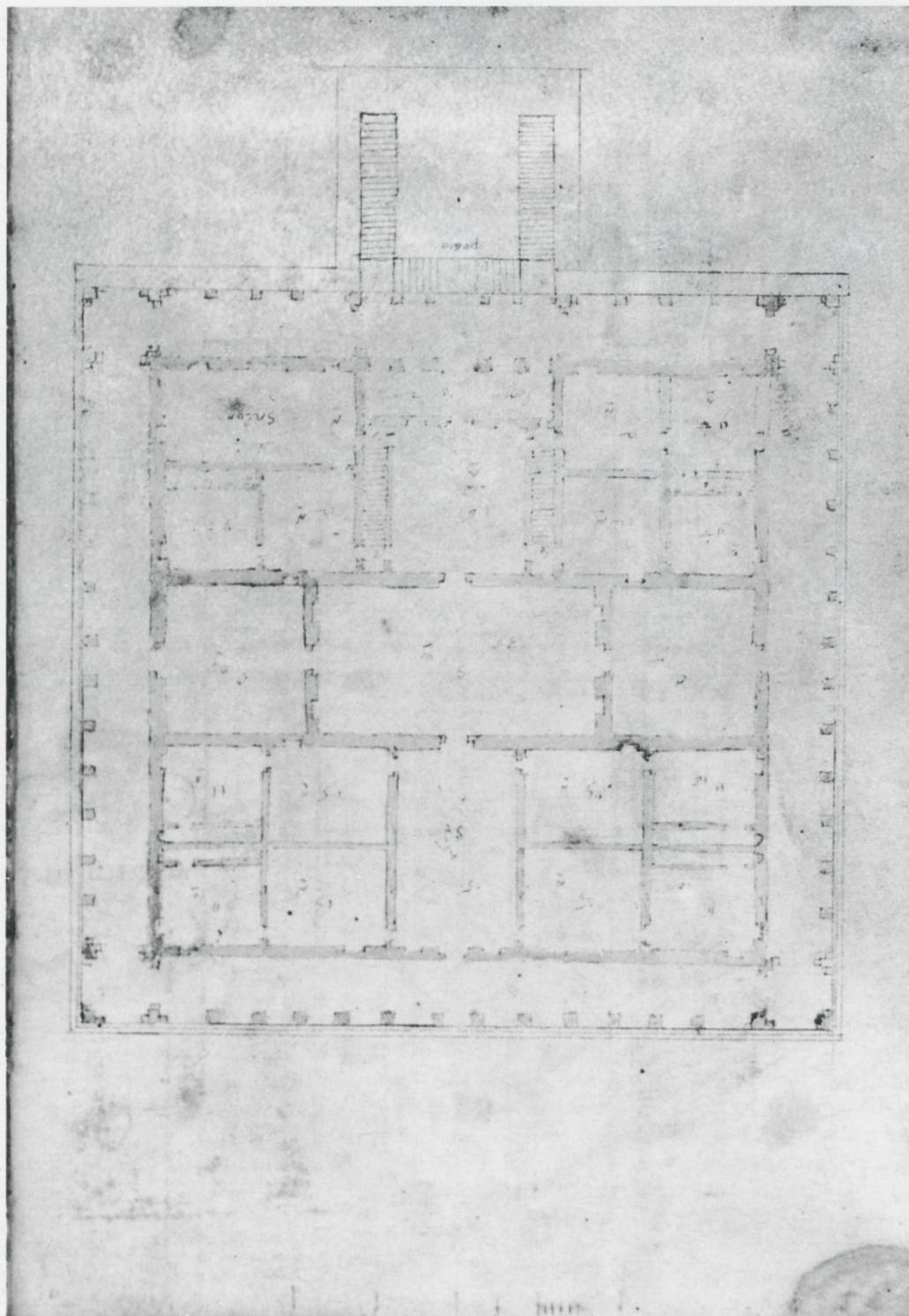
Tendenze analoghe caratterizzarono anche la casa di Mantegna a Mantova che, iniziata circa tre anni più tardi, era anch'essa organizzata simmetricamente all'asse, era situata al margine della città e continuava nei giardini¹⁸ (fig. 12). Il cortile ha addirittura una forma circolare ed è contrassegnato ugualmente da un ordine, mentre le finestre della scala si intagliano asimmetricamente nel semplice fronte d'ingresso. Simili piante si trovano anche in Francesco di Giorgio e così si è propensi a cercare la radice comune di nuovo in Alberti. Quanto allora sia committenti che architetti anche a grandi distanze profittassero direttamente l'uno dell'altro e quanto rapidamente si affermassero le rispettive innovazioni, è dimostrato dal Palazzo della Cancelleria del cardinale Raffaele Riario (1489 sg.)¹⁹ (fig. 13, 14). Il suo primo architetto va forse identificato con Baccio Pontelli, che in esso profittò in egual misura sia della sua formazione fiorentina che della sua lunga esperienza a Urbino e a Roma. Dal Palazzo Venezia egli riprese la disposizione cerimoniale dell'interno con la sequenza di sale rimpicciolenti ritmicamente, il collegamento con una chiesa o la torre residenziale adiacente al giardino retrostante. Con il Palazzo Ducale di Urbino egli rivaleggiò nell'ampio cortile interno, che ora raggiungeva addirittura cinque arcate per otto in due piani, e nella funzionalità del vano scala e dell'appartamento. Completamente con la tradizione fiorentina si spiega tuttavia la sintesi dell'enorme organismo residenziale, e qui addirittura della chiesa, in un corpo omogeneo con un ordine di paraste corrente tutt'attorno. Sotto l'influsso diretto dei monumenti antichi e de-

gli umanisti romani si riuscì qui per la prima volta a sostituire tutto quel che restava di medievale con l'aiuto di un vocabolario, una *aurea latinitas*, ripreso direttamente dagli antichi.

Sulla costruzione esterna della Cancelleria infine ebbe il sopravvento per la prima volta quel principio gerarchico, che grazie prima di tutto ai palazzi bramanteschi doveva raggiungere un'importanza esemplare per secoli: il pianterreno venne subordinato ai due piani superiori e tanto più al dominante piano nobile, dove risiedeva il padrone di casa. Solo la facciata d'ingresso venne rivestita completamente in travertino e contrassegnata dal motivo ad arco di trionfo della travata ritmica; solo là il piano nobile venne ornato con una rosa araldica dorata e con edicole in marmo riccamente decorate. Dal punto di vista tipologico la Cancelleria non seguiva tanto il palazzo patrizio fiorentino a blocco, quanto piuttosto il castello cittadino rafforzato con quattro torri angolari. Come già Luca Fancelli nella "Domus Nova" di Federico Gonzaga del 1480, anche i costruttori della Cancelleria si appropriarono del consiglio di Alberti di liberare la residenza cittadina da tutti i minacciosi elementi di fortificazione, trasformandola in una pacifica "Regia".

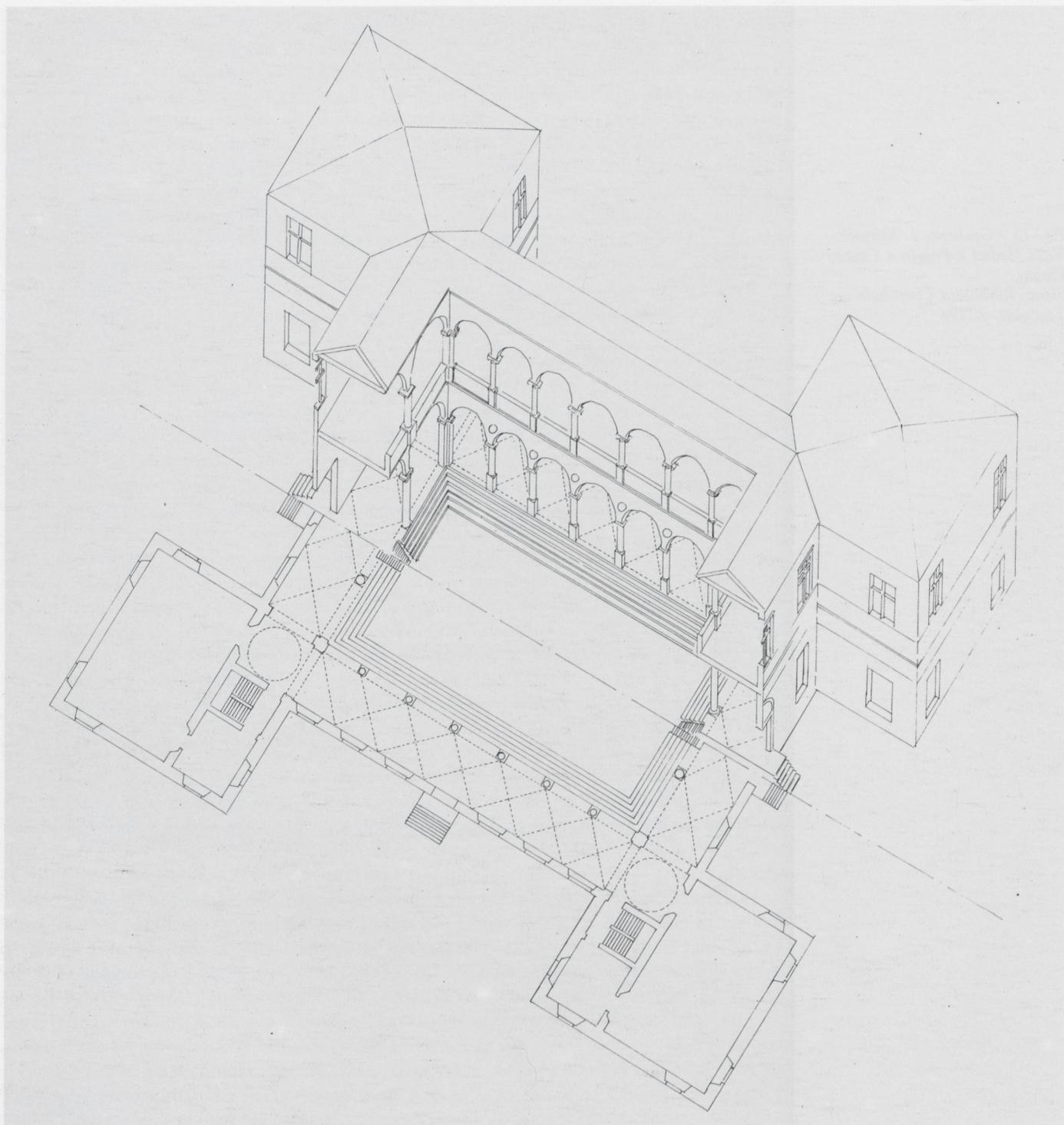
In pochi palazzi rinascimentali l'originaria disposizione interna si è così ben conservata come nella Cancelleria, sì che proprio qui è possibile seguire le singole funzioni in modo esemplare, vale a dire in una sequenza simile a quella di Palazzo Medici e della maggior parte degli altri palazzi dell'Italia centrale: attraverso il largo andito voltato a botte si giungeva nell'enorme cortile interno, nel quale confluivano tutte le attività. Il papa e tutti i visitatori altolocati dovevano attraversare la sua loggia d'ingresso per giungere alla scala situata a sinistra. Durante il Carnevale o le altre occasioni festive il cortile offriva la cornice ideale per rappresentazioni teatrali, dove la retrostante loggia del pianterreno poteva accogliere la scena, mentre le rimanenti logge dei due piani rimanevano a disposizione del pubblico. Attraverso il cortile però anche la legna, il vino, l'olio e gli altri beni di approvvigionamento venivano portati nella cantina e nella cucina della "famiglia", situata al pianterreno dell'ala posteriore (fig. 13, n. 60). La maggior parte degli oltre trecento "familiari" del cardinale Riario abitava nei piani superiori o nei mezzanini e mangiava nei due grandi "tinelli" situati vicino alla cucina (fig. 13, nn. 57-58). Proprio il pianterreno del cortile quindi dovette essere sempre animato da un via vai di gente, poiché accanto ai nobili visitatori, ai membri del casato e ai fornitori, si presentavano a un cardinale Camerlengo, responsabile per affari di finanza, di giurisdizione, di sicurezza, di urbanizzazione, di dogana e per tante altre cose, in una successione interminabile, collaboratori, partecipanti a negoziati, commessi e postulanti. Se si voleva far visita al padrone di casa occorreva salire al primo piano, cioè al piano nobile. Certamente Riario andava a prendere il papa personalmente in Vaticano, mentre è probabile che accogliesse gli altri ospiti altolocati sul portale o in cima alla prima rampa di scale (fig. 14, n. 78). Come previsto dal cerimoniale questi ospiti venivano condotti, attraverso la larga scala e la loggia superiore, nel grande salone (fig. 14, n. 1), cioè nell'ambiente coperto più importante del palazzo, dove si svolgevano tutte le grandi cerimonie, i pranzi ufficiali e, in caso di maltempo, anche le rappresentazioni teatrali. Come nei palazzi pontifici, le successive sale (fig. 14, nn. 2, 3), sempre più piccole, servivano per ricevere visitatori meno illustri e, come lì e come già nel Palazzo Medici, questa cerimoniale sequenza di stanze terminava in una grande sala per le udienze (fig. 14, n. 4), alla quale si collegavano la cappella privata del cardinale (fig. 14, n. 5) e il suo appartamento privato. È significativo che la sua vera e propria camera da letto si trovasse nella torre nordoccidentale, vale a dire in una delle stanze più sicure del palazzo, dalla quale poteva guardare fino a Castel Sant'Angelo e alla Basilica di San Pietro (fig. 14, n. 6). Questa stanza segreta era collegata, attraverso una scala segreta (fig. 13, n. 49; fig. 14, n. 7), con il grande giardino e con le stalle confinanti. Nel mezzanino superiore di questa torre c'era uno studiolo, in quello inferiore un bagno con volta a cupola ornato con figure a grottesche (fig. 13, nn. 51, 52), al pianterreno una stanza fresca per l'estate, dalla quale il cardinale poteva raggiungere rapidamente il giardino (fig. 13, n. 48). La sua cucina segreta e la relativa dispensa (fig. 13, n. 53) si trovavano in una piccola e bassa corte (fig. 13, n. 69), nelle immediate vicinanze della sua sala da pranzo, mentre la cantina per i vini si trovava probabilmente al di sotto. La camera da pranzo del cardinale, anch'essa decorata con grottesche (fig. 13, n. 47), era inoltre raggiungibile, per gli ospiti privilegiati, anche attraverso un proprio portone, posto nell'ala settentrionale. La camera da letto di Riario nella torre nordoccidentale era però anche la meta finale di una seconda ala adibita a stanze private (fig. 14, nn. 8-18), raggiungibile attraverso un vestibolo centrale nel piano nobile dell'ala posteriore (fig. 14, n. 17) e direttamente paragonabile all'appartamento Borgia o alle Stanze Vaticane, cioè all'appartamento privato dei papi nel Rinascimento. È probabile che i visitatori per questioni d'affari arrivassero dal cardinale non attraverso la via cerimoniale, ma attraverso questa suite privata e che i postulanti usassero come sala d'attesa la lunga stanza rettangolare situata dietro lo stretto andito (fig. 14, n. 11). Per il resto solo le piccole stanze nel piano nobile dell'ala d'ingresso possiedono simili soffitti preziosi. E poiché Riario usava senza dubbio il balcone della torre sudorientale per assistere ai cortei festivi sulla via dei Pellegrini e per presentarsi lui stesso

Fig. 15 - Giuliano da Sangallo
Villa Medici a Poggio a Caiano
Pianta
Siena, Biblioteca Comunale
Taccuino, f. 19v



alla folla, lì dovette aver per forza un ulteriore appartamento privato (fig. 14, n. 28). È probabile che usasse questo appartamento secondo le circostanze e le stagioni e lasciasse anche agli ospiti più illustri queste stanze di rappresentanza dell'ala della facciata, arredate in modo meno intimo e confortevole di quelle attorno alla torre nordoccidentale (fig. 14, nn. 27-33). Così per esempio aveva messo a disposizione di un vescovo suo parente la stanza del piano nobile della torre nordorientale e la stanza adiacente, separate dal resto del palazzo per mezzo delle grandi sale, ma raggiungibili grazie a una propria scala (fig. 14, nn. 34-36). Secondo le preferenze personali o le posizioni gerarchiche è probabile che avesse distribuito anche le altre numerose stanze dei piani superiori e dei mezzanini, mentre la soffitta accoglieva sicuramente solo persone di rango inferiore. In modo strettamente gerarchico era organizzato non solo il piano nobile, ma anche il suo rapporto con i rimanenti piani. In tal modo la rigida gerarchia dell'esterno fornisce effettivamente uno sguardo sulle funzioni dell'interno.

La discendenza dal castello a quattro torri, come nella Cancelleria, testimoniata già dagli avancorpi angolari sempre chiamati "torri" e muniti di spessi muri, continuò a farsi notare anche nella forma della casa di campagna, che nel corso del XV secolo sarebbe entrata a far parte dei compiti dell'alta architettura. Se a Belriguardo, la Delizia degli Este presso Ferrara



circondata da immensi giardini, dominarono già verso il 1435 simmetria e assialità, è difficilmente ascrivibile solo all'influsso di Venezia, che vi si fa notare ancora nell'enorme salone o nel vocabolario tardogotico²⁰. Sembra piuttosto come se anche qui si fosse cercato – e forse addirittura già sotto l'influsso di Brunelleschi e di Alberti – di accostarsi alla casa vitruviana con *vestibulum*, *atrium*, *peristylum* e numerosi *hospitalia*, e con ciò ci si fosse orientati non per ultimo verso sistemazioni sul tipo di quelle dei conventi, che – secondo concezioni umanistiche – avevano tramandato più direttamente l'idea della casa antica. Solo poco prima del 1460 si fecero notare a Firenze tendenze simili. Nella Villa Medici di Fiesole, Michelozzo liberò sì il corpo da tutti gli elementi di fortificazione che avevano dominato ancora poco prima a Cafaggiolo e a Careggi, ma la simmetria e il decoro di rappresentanza ebbero un ruolo inferiore che nel palazzo urbano²¹. La favorevole posizione climatica sopra Firenze, la loggia-vestibolo orientale, attraverso la quale si giungeva a pianterreno nella sala indirettamente illuminata, o la loggia-belvedere orientata verso ovest, corrispondevano tuttavia già alle idee di Alberti (IX, 2) relative a una villa all'antica. Al contrario di essa la Villa di Poggio a Caiano di Giuliano da Sangallo (1485 sg.) doveva ospitare una grande corte per un periodo più lungo²² (fig. 15). Il corpo simmetrico rispetto all'asse, alla cui progettazione è probabile partecipasse lo stesso Lorenzo de' Medici, possiede caratteristiche analoghe al precedente Pa-

Fig. 16 - Poggio Reale
ricostruzione
assonometrica
(disegno J. Kraus)

²⁰ C.L. Frommel, *La Villa Médicis et la typologie de la villa italienne à la Renaissance*, in *La Villa Médicis*, ed. A. Chastel, Roma 1991: 324, fig. 11: P. Kehl sta preparando uno studio dettagliato su questa "delizia".

²¹ C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzi's architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961: 86-89; D. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979: 87 sg.; Ackerman 1990b: 63-88.

²² P.E. Foster, *A Study of Lorenzo de' Medici's villa at Poggio a Caiano*, New York 1978; A. Tönnemann 1983b: 103 sg.

Fig. 17 - Antonio di Pellegrino per Bramante
Progetto per il Palazzo
dei Tribunali
Firenze, Uffizi
Gabinetto Disegni e Stampe
136A

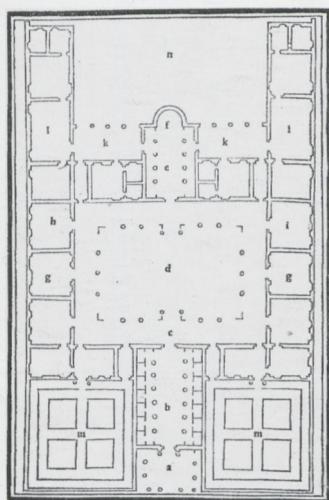
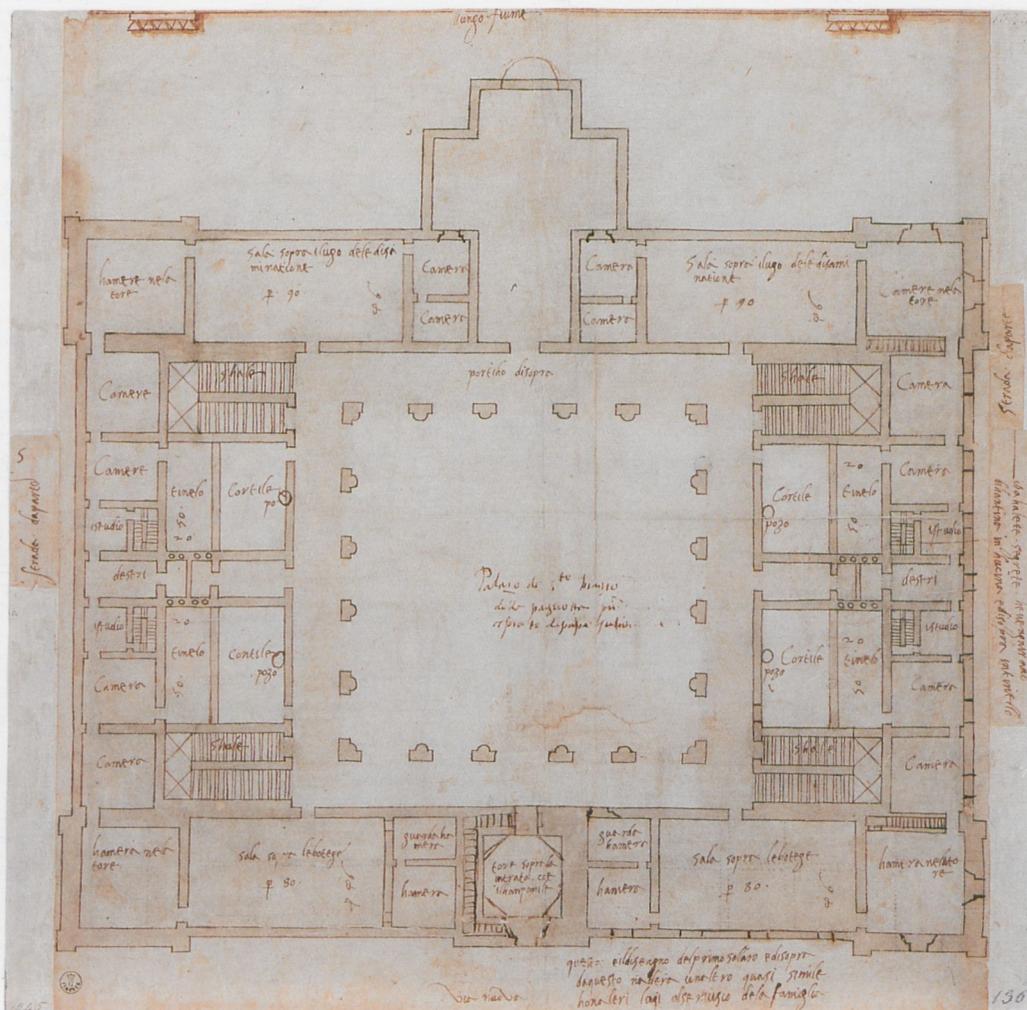


Fig. 18 - Fra Giocondo
Ricostruzione della pianta
della casa antica
(da Vitruvio 1511, f. 65r)



lazzo di Bartolomeo Scala di Giuliano da Sangallo: al posto del cortile subentra la sala decorata, mentre quattro appartamenti sostituiscono le stanze d'angolo quadrate, rivelando in ciò ancora la loro discendenza dalle torri d'angolo. Poggiando il piano nobile su uno zoccolo ad arcate - un *podium villae* all'antica - e aprendolo in un *vestibulum* sormontato da un frontone sull'asse d'ingresso, Giuliano cercò di avvicinare anche la costruzione esterna e la sequenza d'ingresso alla villa antica. Anche qui la costruzione esterna, nella semplice articolazione e nelle numerose irregolarità, si differenzia fundamentalmente da un quasi contemporaneo palazzo urbano di Giuliano, Palazzo Gondi. Torre residenziale, ala della sala e cortile costituiscono infine anche gli elementi più importanti dei progetti di Giuliano da Sangallo per un palazzo reale (1488) o della Villa di Poggio Reale a Napoli di Giuliano da Maiano (1489), due progetti con i quali Lorenzo de' Medici seppe rafforzare la sua influenza sulla Casa Reale napoletana²³ (fig. 16). Sia che le torri residenziali sporgessero oltre gli angoli del corpo come nel progetto napoletano di Giuliano o in Poggio Reale, sia che esse scomparissero completamente nel corpo come in Poggio a Caiano, sia che il centro del corpo fosse destinato a un salone o a un cortile, spingendo quindi il salone nell'ala della facciata, gli elementi fondamentali restano sempre gli stessi e vengono di caso in caso, di funzione in funzione, combinati e avvalorati in modo nuovo. I giardini vicini e i paesaggi circostanti acquistarono anche per i palazzi urbani un'importanza sempre maggiore, e con loro anche le logge, che rappresentavano un graduale passaggio dall'interno all'esterno e garantivano una protezione dalle intemperie. Il grande progetto di Giuliano per Napoli o il suo successivo progetto per i Medici hanno entrambi tutte le caratteristiche di una villa, pur essendo stati pensati per residenze urbane²⁴.

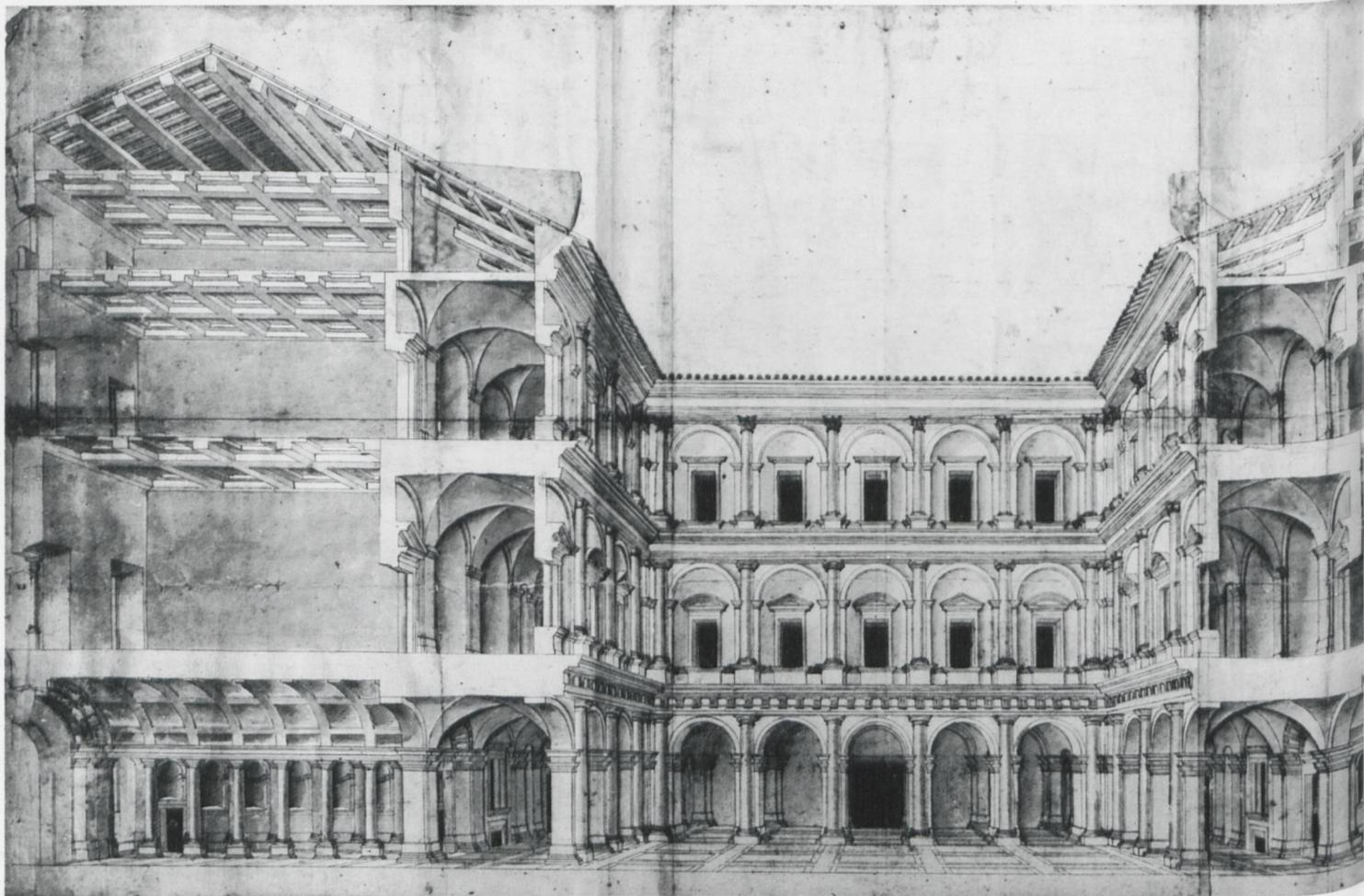
Bramante e l'alto Rinascimento romano

Tutte queste esperienze furono sfruttate da Donato Bramante quando verso il 1503-04 venne incaricato da Giulio II di rinnovare il Palazzo Vaticano²⁵. Per porre in giusta luce l'autorità temporale della Chiesa e le sue pretese imperiali, Giulio cercò di mettere in ombra le residenze di tutti i principi europei e di allacciarsi direttamente alla tradizione degli antichi palazzi imperiali. Con il Cortile del Belvedere Bramante gli progettò poi anche una nuova "Domus Transitoria", le cui ali lunghe circa 300 metri racchiudevano un enorme cortile per le funzioni del palaz-

²³ H. Biermann, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I., König von Neapel*, in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23 (1970): 154-195; C.L. Frommel, *Poggio Reale: Problemi di ricostruzione e di tipologia*, in *Atti del Convegno Giuliano da Maiano*, Fiesole 1992 (in corso di stampa).

²⁴ L. Pellicchia, *Reconstructing the Greek House: Giuliano da Sangallo's Villa for the Medici in Florence*, in *Journal of the Society of Architectural Historians* 52 (1993): 323-338.

²⁵ J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954; A. Bruschi, *Bramante*, Bari 1969: 290 sg.; C.L. Frommel, *Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X*, in *Raffaello in Vaticano. Catalogo della mostra Città del Vaticano 1984*, Milano 1984: 122 sg.; C.L. Frommel, *Bramante e la progettazione del Cortile del Belvedere*, in *Atti del Convegno 'Il Cortile delle Statue nel Belvedere'*, Roma 1992, (in corso di stampa).



zo, per tornei e rappresentazioni teatrali. Come nel Tempio della Fortuna a Palestrina, il presunto palazzo di Giulio Cesare, scalinate e giardini terrazzati conducevano assialmente verso l'edera del Belvedere con il Cortile delle Statue e le previste terme.

Sempre per Giulio II Bramante progettò poi verso il 1508 il Palazzo dei Tribunali che, sia nelle sue funzioni che nella sua tipologia, avrebbe dovuto sostituire il Palazzo Comunale medievale sul Campidoglio²⁶ (fig. 17). Analogamente a quanto fatto venti anni prima da Baccio Pontelli nella Cancelleria, Bramante urbanizzò il castello a quattro torri rinforzando solo il piano-zoccolo con un bugnato grezzo e, analogamente a Brunelleschi nel Palazzo di Parte Guelfa, nobilitò i piani superiori dei quattro avancorpi d'angolo per mezzo di un ordine gigante, che rappresentava ancor più efficacemente la consapevolezza del proprio valore da parte del committente. Non per niente l'ordine gigante troneggiante su un piano-zoccolo sarebbe stato poi perfezionato da Raffaello, Michelangelo, Palladio e Bernini, ed elevato a uno dei motivi più felici dell'architettura civile. Bramante avvicinò nella misura e nella forma le arcate del cortile interno quadrato a quelle del Colosseo e fece sfociare poi l'asse longitudinale in una chiesa - come Fra Giocondo nella sua ricostruzione del 1511 della casa antica²⁷ (fig. 18). La sua cupola si sarebbe estesa molto oltre l'unica navata e allo stesso tempo sarebbe sprofondata nell'ala del Tevere. Il corpo del palazzo, tutt'attorno strutturato sistematicamente, sarebbe risultato di grande effetto non solo dalla piazza antistante e dall'altra sponda del Tevere, ma anche in lontananza: con gli enormi blocchi di travertino, con il suo alto campanile, con la cupola e con le quattro torri d'angolo merlate, Giulio II voleva imprimere nel quadro cittadino l'inconfondibile sigillo del suo potere imperiale.

Come diretto discendente del Palazzo dei Tribunali sorse Palazzo Farnese (1513-14 ca.), una vera e propria residenza, il cui architetto Antonio da Sangallo il Giovane era stato assistente di Bramante dal 1509 al 1513²⁸ (fig. 19, 20). Ancora una volta si può notare come tra i diversi tipi e funzioni dei palazzi e delle ville non ci fosse alcun confine fisso. Nelle sue dimensioni più piccole, nella rinuncia ad avancorpi e a un ordine esterno, o nei materiali semplici del primo progetto, Alessandro Farnese espresse le sue modeste ambizioni. Anzi limitando il bugnato solo agli angoli e al portone, e lasciando le pareti semplicemente intonacate, la costruzione esterna del 1513-14 rimase addirittura più semplice dei palazzi patrizi fiorentini come Palazzo Gondi o Palazzo Strozzi. Non è un caso che nonostante ciò Palazzo Farnese sia diventato il prototipo dei palazzi romani. Impressionato dal Palazzo dei Tribunali, Sangallo riuscì qui a strutturare simmetricamente anche tutti e quattro i lati di una residenza del centro

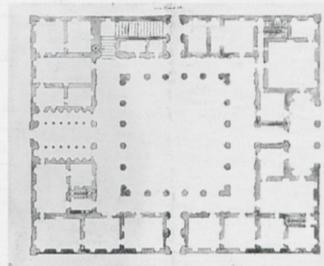


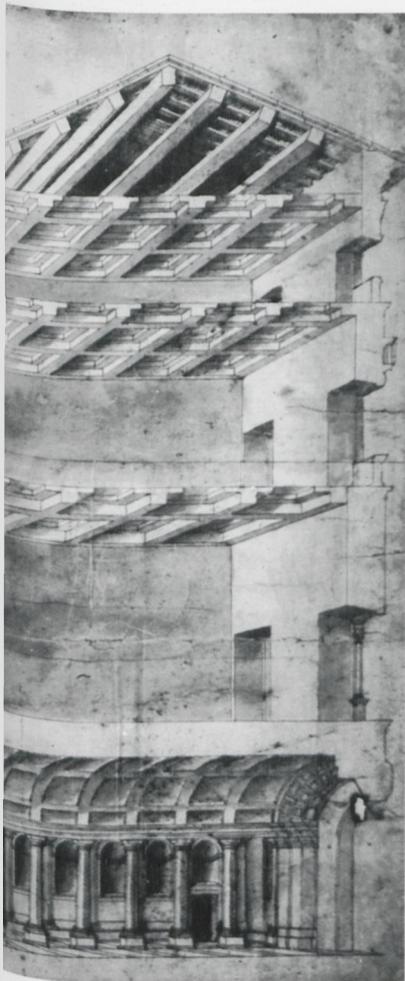
Fig. 19 - Antonio Sangallo il Giovane
Progetto per Palazzo Farnese
Firenze, Uffizi, Gabinetto
Disegni e Stampe, 298A

Fig. 20 - in alto
Anonimo, 1546 circa
Progetto per il completamento
di Palazzo Farnese
Modena, Archivio di Stato
Fabbriche 77

²⁶ C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, vol. 1: 96, 143; vol. 2: 327-335.

²⁷ Vitruvius, *De architectura libri decem*, ed. Fra Giocondo, Venezia 1511, fol. 64 v.

²⁸ C.L. Frommel, *Sangallo et Michel-Ange (1513-1550)*, in *Le Palais Farnèse*, ed. A. Chastel, vol. I, 1, Roma 1981: 127-224.



cittadino. Ciò è tanto più degno d'ammirazione se si pensa che originariamente anche il grande vano scala era illuminato dalle finestre del fronte sulla piazza e Sangallo dovette includere nella sua opera parti di diverse costruzioni precedenti. Mentre per esempio Rossellino e Pontelli avevano raggiunto la simmetria solo con l'aiuto di finestre e porte finte e avevano collegato tra loro la facciata e il cortile in modo meno stretto, Sangallo creò con l'aiuto di assi e cornici continue una sorprendente corrispondenza tra la costruzione esterna e quella interna, in modo che dalle finestre di uno dei fronti laterali si potessero vedere quelle dell'altro fronte, guardando assialmente attraverso il cortile. Il continuo sforzo di creare una sempre più stretta vicinanza alla casa vitruviana si evidenzia qui prima di tutto nell'atrio a tre navate, della cui

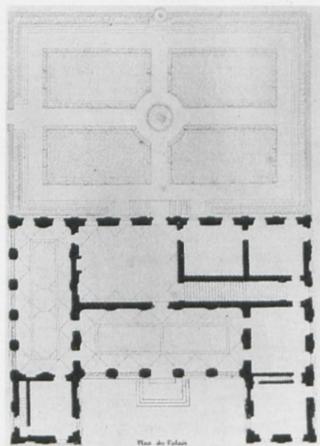
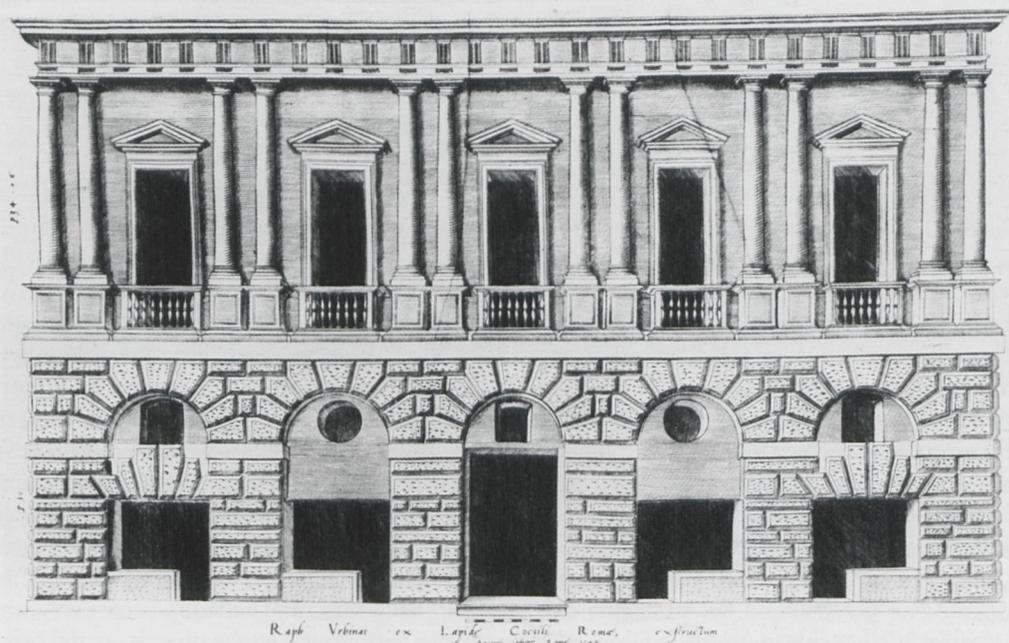


Fig. 22 - Roma, Farnesina
Pianta con giardini

Fig. 21 - in alto
Antonio Lafrery
Alzato di Palazzo Caprini
(casa di Raffaello)

ricostruzione si erano già occupati lo zio di Antonio, Giuliano, e Fra Giocondo, e che serve contemporaneamente da struttura portante per la sala centrale. Che Sangallo facesse riferimento direttamente al Palazzo dei Tribunali di Bramante, lo dimostra non solo il corpo rettangolare, ma anche il cortile a tre piani, le cui arcate a pilastri però non si ispiravano più al Colosseo, ma al Teatro di Marcello più conforme al canone vitruviano.

È caratteristico per i pontificati dei due papi medicei Leone X (1513-21) e Clemente VII (1521-34) che la disadorna costruzione esterna di Palazzo Farnese a tre piani, dall'effetto quasi di fortezza grazie al suo bugnato d'angolo, in un primo momento venisse appena imitata, anzi che Sangallo e il suo committente si decidessero ancora prima del 1527 a rendere più antichizzanti entrambi i piani superiori mediante un ordine gigante e a riprendere così un'ulteriore caratteristica del Palazzo dei Tribunali²⁹.

Già verso il 1501 Bramante aveva dimostrato con Palazzo Caprini che, con modeste spese, era possibile costruire residenze di gran lunga più vicine all'ideale di un'architettura all'antica di quanto non lo fosse la Cancelleria stessa³⁰. (fig. 21). In seguito si riuscì sempre più facilmente ad arredare case di chierici di medio rango, di commercianti, avvocati, medici o artisti con uno splendore all'antica e con tutte le dignità di un vero e proprio palazzo, e con ciò a rinnovare l'immagine della città molto più rapidamente di quanto non lo avessero consentito in precedenza le poche costruzioni monumentali. In Palazzo Caprini Bramante aveva fatto realizzare il bugnato del piano-zoccolo e l'ordine dorico delle colonne del piano nobile in mattoni rivestiti di travertino finto, risvegliando a nuova vita un'antica tecnica. Ciò facendo egli poté abbassare considerevolmente i costi di costruzione e rendere allettanti le possibilità di una diretta imitazione degli antichi anche a committenti con meno mezzi finanziari a disposizione. Senza questa tecnica economica proprio i diretti successori di Bramante, e cioè accanto a Raffaello, Peruzzi e Giulio Romano anche Jacopo Sansovino, Sanmicheli e Palladio, non avrebbero mai potuto realizzare alcune delle loro residenze più significative.

Il palazzetto completamente sistematizzato e strutturato sia all'interno che all'esterno si accontentò di un piccolo cortile interno e di cinque o sette, anzi occasionalmente addirittura di soli tre assi di finestre. Ciononostante la sua disposizione interna e la regia spaziale seguirono lo stesso schema dei grandi palazzi patrizi, cardinalizi e pontifici. Anche in questi casi l'accesso avveniva dall'andito, attraverso la loggia, il cortile e la scala, nella sala e da lì nell'appartamento del padrone di casa con studiolo e spesso anche con bagno e cappella privata. Il Palazzo Baldassini di Sangallo (1513)³¹, il Palazzo Branconio dell'Aquila di Raffaello (1519)³²

²⁹ C.L. Frommel, in Frommel-Adams 1994: 38.

³⁰ C.L. Frommel 1973, vol. 1: 80-87-93; A. Bruschi, *Edifici privati di Bramante a Roma: Palazzo Castellani e Palazzo Caprini*, in *Palladio N.S.* 2 (1989), n. 4: 5-44.

³¹ C.L. Frommel 1973, vol. 1: 122 sg., 151 sg., vol. 2: 23-29.

³² Op. cit., vol. 1: p. 105 sg., 152 sg., vol. 2: 13-22; P.N. Pagliara, in *Raffaello architetto* 1984: 197-216; C.L. Frommel, *Raffaels Paläste: Wohnen und Leben im Rom der Hochrenaissance* 1986b: 101-110.

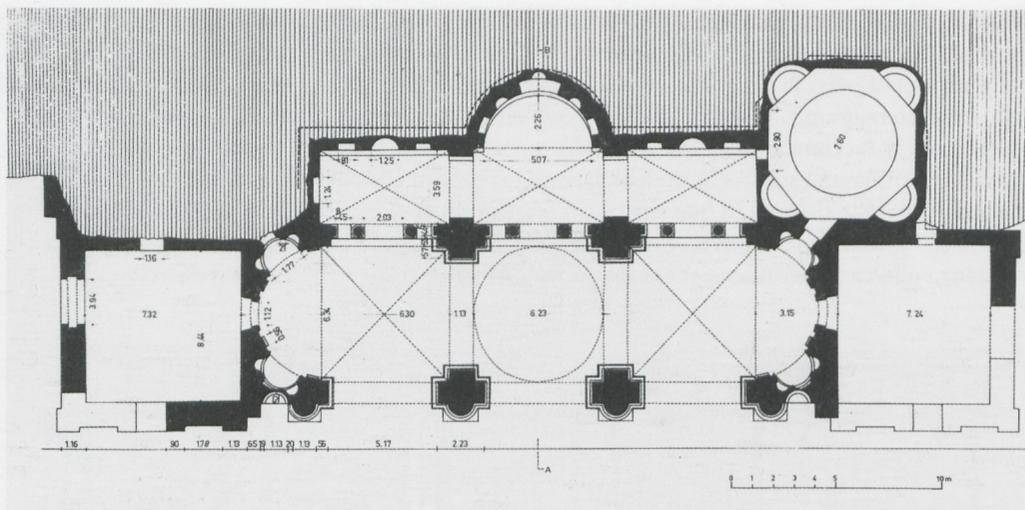


Fig. 23 - Genazzano, "Ninfeo"
Pianta

e il Palazzo Massimo di Peruzzi (1532)³³ possono a ben ragione esser considerati come gli esempi più felici. Essi testimoniano come l'alta borghesia fosse diventata nel giro di pochi decenni la committente più illuminata di Roma, come nel suo piano nobile cercasse di elevarsi al di sopra del popolino e di partecipare a tutte le conquiste della cultura di corte. Essa non si accontentò più di scuri pozzi di luce, di strette scalinate, di soffitti bassi, di stanze irregolari e del modo di vita spartano dei suoi predecessori, ma imparò a godere di una vita confortevole analoga a quella che trent'anni prima solo il duca di Urbino aveva condotto. Abili architetti crearono ora anche per loro ambienti regolari, chiari, riccamente arredati e spesso con dimensioni sorprendentemente in grande stile, camini ben aerati, bagni riscaldati e cucine integrate nel corpo del palazzo. E anche se questi committenti borghesi solo raramente furono in grado di far emergere i loro palazzi dal contesto urbano, come un Riario o un Farnese, il loro elevato stile di vita tuttavia andò di pari passo con un comportamento sempre più cortigiano, come si manifestò per esempio nel passaggio dal "Tu" al "Voi" dopo il 1520.

Il ricchissimo banchiere Agostino Chigi avrebbe potuto permettersi anche un palazzo del rango della Cancelleria o di Palazzo Farnese³⁴ (fig. 22). Preferì tuttavia un palazzetto a forma di villa, un *tusci* pliniano, nei giardini della periferia, tra il Tevere e via della Lungara, ed è probabile che in questa scelta si fosse ispirato anche al Palazzo di Bartolomeo Scala. Come nella Cancelleria le torri d'angolo sono trasformate in avancorpi urbani e, come in Poggio a Caiano, collegate mediante una loggia-vestibolo centrale. Come nella Villa Medici di Fiesole, c'era anche una seconda loggia orientata in direzione del Tevere, mentre la sala era situata al piano superiore, seguendo in ciò la tipologia del palazzo urbano.

Anche nel ritmo continuo dell'ordine di paraste corrente tutt'attorno, la Farnesina è più facilmente paragonabile al palazzo urbano che non alle ville dei decenni precedenti. Stanze di diversa grandezza e addirittura una comoda scala sono sistemate nel corpo simmetrico e completamente isolato in modo ancora più abile rispetto alla Cancelleria. Palazzo e villa dunque divennero sempre più una vera e propria opera d'arte, che con il suo proporzionamento e la sua vicinanza all'antico testimoniava l'abilità dell'architetto. Nonostante le logge e i risalti questa sempre più forte formalizzazione nascondeva tuttavia il pericolo di perdere quel diretto contatto con il paesaggio circostante che aveva contraddistinto le strutture tanto più flessibili della villa antica: in fondo anche la Farnesina rimase un castello urbanizzato, che non univa tanto l'abitante al paesaggio, quanto piuttosto lo poneva al di sopra di esso; così è significativo che nessuna delle due logge costituisse un diretto collegamento tra il palazzo e i giardini: la loggia d'ingresso sfochiava in un cortile aperto e le arcate della loggia verso il Tevere erano chiuse da balaustre. Se prima era la costruzione fortificata a separare l'abitante dal paesaggio, ora è la regolarizzazione sempre più rigorosa del terreno circostante realizzata mediante terrazze simmetriche e viali d'accesso - uno sviluppo che nel 1560 avrebbe raggiunto un primo apice nella Villa d'Este. Ciononostante anche nel suo rapporto con la natura la Farnesina fece un passo decisivo oltre il *suburbanum* più importante del Quattrocento fiorentino, cioè il Palazzo di Bartolomeo Scala. Per grande disappunto di Giulio II essa non andò ad abbellire il nuovo tracciato della via della Lungara, ma venne ritirata dallo sguardo pubblico cittadino. Chigi rinunciò così anche a ogni gesto di fortificazione, anzi addirittura al rivestimento in travertino e si accontentò di materiali più semplici, sia per uno scrupolo simile a quello a suo tempo avuto da Cosimo de' Medici, sia per motivi principalmente artistici. Tuttavia compensò questa modestia dei materiali facendo decorare le pareti esterne e quelle interne con scene antichizzanti servendosi di pittori di prim'ordine - gli stessi pittori del resto già coinvolti da Giulio II.

Nel corso dei successivi decenni sia il palazzo suburbano che la villa suburbana, in diverse forme e disposizioni, si sarebbero sviluppati diventando uno dei temi più creativi dell'archi-

³³ H.W. Wurm, *Der Palazzo Massimo alle Colonne*, Berlin 1965; C.L. Frommel 1973, vol. 1: 133 sg., 164 sg., vol. 2: 233-250; C.L. Frommel, in *Baldassarre Peruzzi pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987: 241-262.

³⁴ C.L. Frommel 1961; 1973, vol. 1: 101 sg., vol. 2: 149-174; C.L. Frommel, *Peruzzis römische Anfänge. Von der "Pseudo-Cronaca-Gruppe" zu Bramante*, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 27-28 (1991-92): 177-180.

³⁵ C.L. Frommel, *Bramantes "Nymphaeum" in Genazzano*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 12 (1969): 137-160; Coffin 1979: 243 sg.

³⁶ C.L. Frommel, in *Raffaello architetto* 1984: 311-356; Coffin: 245 sg.; G. Dewez, *Villa Madama. A memoir relating to Raphael's project*, London 1993.

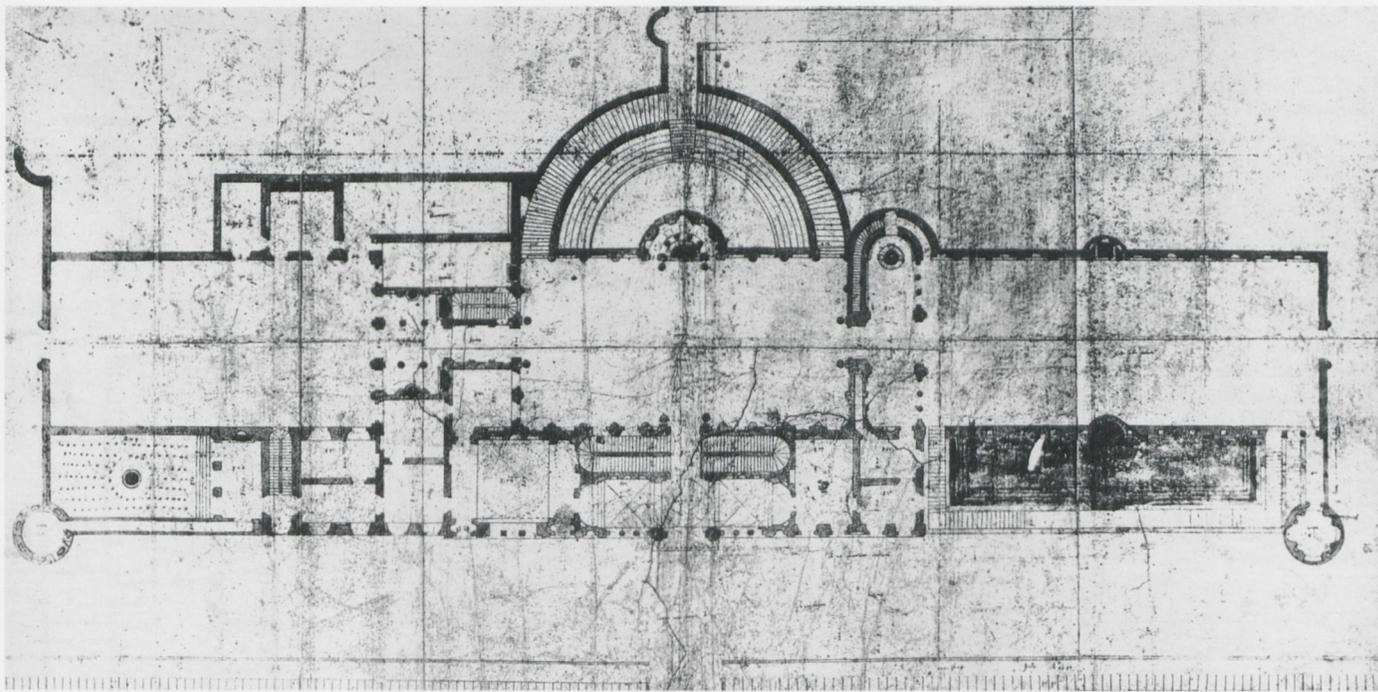
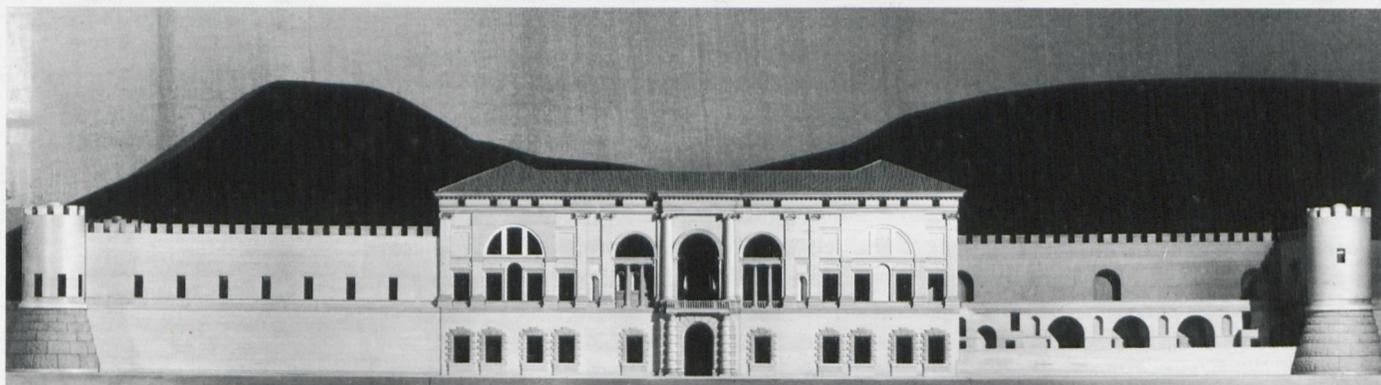


Fig. 24 - Raffaello
Progetto per Villa Madama
Firenze, Uffizi, Gabinetto
Disegni e Stampe, 273A

tettura romana. Quale libertà d'azione vi regnasse lo dimostra di per sé già la via tra il "Ninfeo" di Genazzano e Villa Madama.

Nel "Ninfeo" di Genazzano (1508-09 ca.) Bramante sostituì i mattoni di Palazzo Caprini con il tufo ancora più economico, raggiungendo con l'aiuto di poche colonne e cornici in travertino e di marmo finto o travertino finto una tale vicinanza alle forme spaziali delle terme imperiali, come nemmeno a lui era riuscito in precedenza³⁵ (fig. 23). Se nella loggia fiancheggiata da stanze quadrate egli seguì lo stesso tipo di distribuzione spaziale della villa a porticato con risalti d'angolo, come poco prima Peruzzi nella Farnesina, è probabile che anche lui considerasse antico questo tipo di villa. Proprio nella facciata formalizzata si evidenzia però anche la sua fondamentale distanza dalle ville antiche. Un effetto più antichizzante lo ottenne nel ritorno alla costruzione a piano unico, già consigliata dall'Alberti, nelle esedre della loggia decorate con conchiglie, nell'apertura della sua parete posteriore in un vero ninfeo o nell'aggiunta di un bagno ottagonale aperto. Anche con la diga murata, che avrebbe dovuto raccogliere l'acqua nella valle davanti alla loggia, consentendo probabilmente l'allestimento di naumachie, Bramante e il suo presunto committente, il cardinale Prospero Colonna, crearono la cornice ideale per una vita all'antica. Analoghi scopi perseguirono Raffaello e il cardinale Giulio de' Medici dieci anni più tardi nella progettazione di Villa Madama³⁶ (fig. 24, 25). Anche Raffaello quindi partì da un analogo nucleo, ampliò le stanze fiancheggianti la loggia trasformandole ora però, come in Poggio a Caiano, in un vero e proprio palazzo che fosse in grado di ospitare la corte del cardinale anche per soggiorni più lunghi. Sembra di nuovo che il committente avesse preferito, anche per soggiorni più prolungati, la zona suburbana a monte di Ponte Milvio al centro cittadino fervente di attività. Qui la sua mania di costruzione non trovò alcun limite e solo qui poté essere realizzato in tutta libertà l'ideale di un *suburbanum* all'antica con logge, ippodromo, teatro, ninfeo, terme, peschiera e ampi giardini terrazzati, già sognati da Alberti e il cui prototipo era stata senza dubbio la villa dei predecessori di Giulio de' Medici a Fiesole. Nella sua descrizione del progetto Raffaello non diede tanto importanza alle forme antiche quanto piuttosto alle antiche funzioni. Il cardinale e i suoi ospi-

Fig. 25 - Villa Madama, plastico
(G. Dewez; Roma, Ministero
degli Esteri)



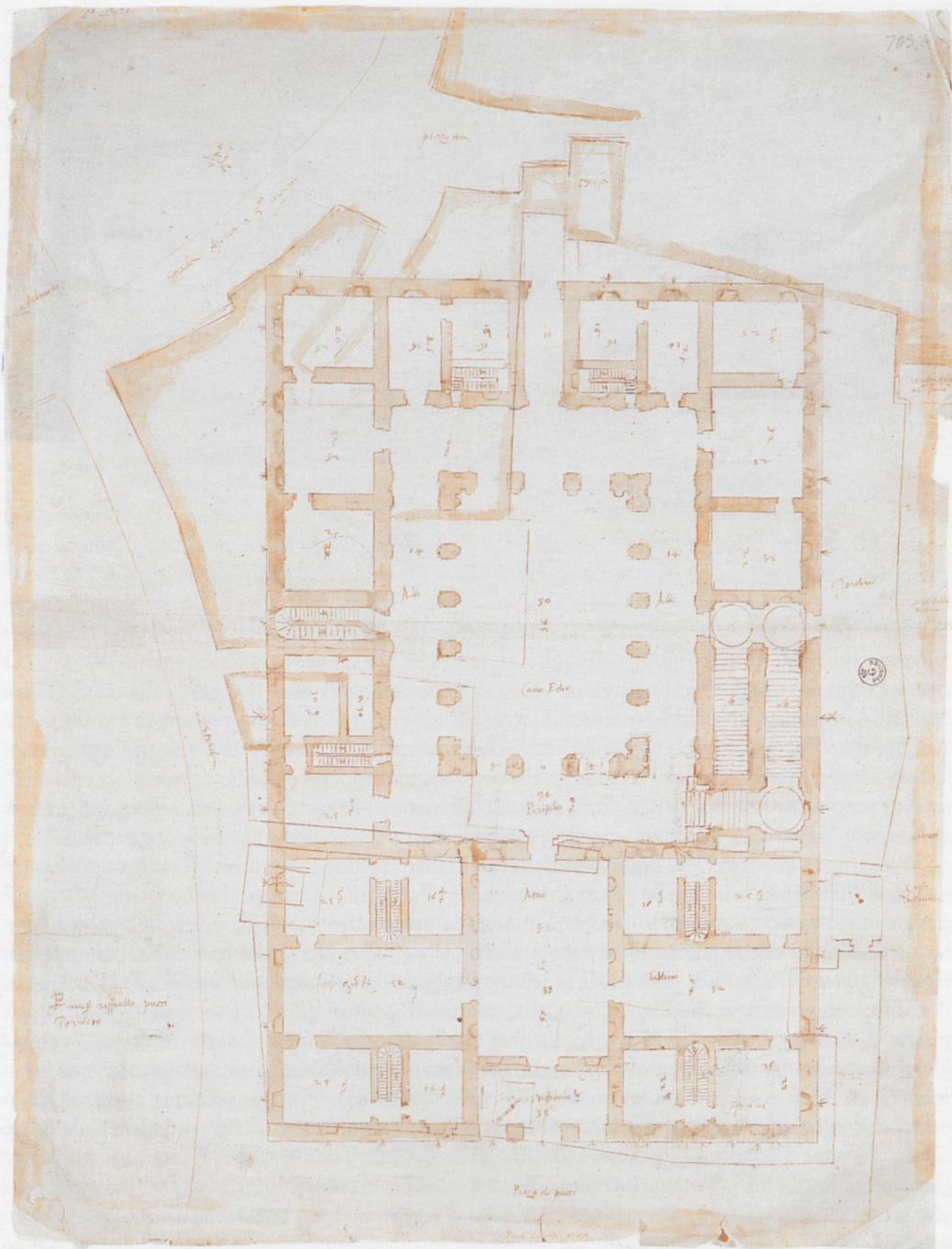


Fig. 26 - Antonio da Sangallo il Giovane
Progetto per Palazzo Pucci a Orvieto
Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 969A

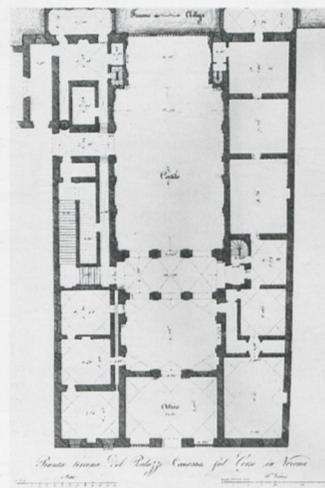


Fig. 27 - Pianta di Palazzo Canossa a Verona

ti avrebbero dovuto di nuovo poter fare il bagno in vere e proprie terme, allestire drammi in un teatro vitruviano, organizzare corse ippiche in un autentico ippodromo e pranzare in veri e propri *cenationes*. Anche qui la crescente esigenza di rappresentanza del Rinascimento si esteriorizzò in una monumentale facciata a valle, il cui ordine gigante e i cui ritmi complessi erano paragonabili solo ai contemporanei progetti per San Pietro.

Il tardo Rinascimento nell'Italia settentrionale: Giulio Romano, Sanmicheli, Sansovino

Già con la morte di Leone X (1513-21) questa "età dell'oro", l'apice del vero e proprio alto Rinascimento, può considerarsi superata. Quando Federico Gonzaga incaricò il migliore allievo di Raffaello, Giulio Romano, della sistemazione delle sue residenze, gli chiese di creare soprattutto una cornice antichizzante per la vita di corte³⁷. Nonostante la zona libera e le notevoli dimensioni, nel Palazzo Te (1525 ca.), anch'esso a un piano, non c'erano né teatro, né terme, né *diaetae* e né piscine, per contro c'erano invece numerose sale, nelle quali si svolgevano feste, e numerosi appartamenti, nei quali poter sistemare gli ospiti. Mentre lo scopo principale di Bramante e Raffaello fu quello di superare l'architettura antica usando i suoi stessi mezzi, in Palazzo Te si avverte soprattutto l'intenzione di voler divertire i principi con "capricci". Per il resto esso è un ulteriore esempio dell'infinita e difficilmente classificabile varietà di tipi di quegli anni. Si tratta di un palazzo suburbano, di una villa suburbana o di

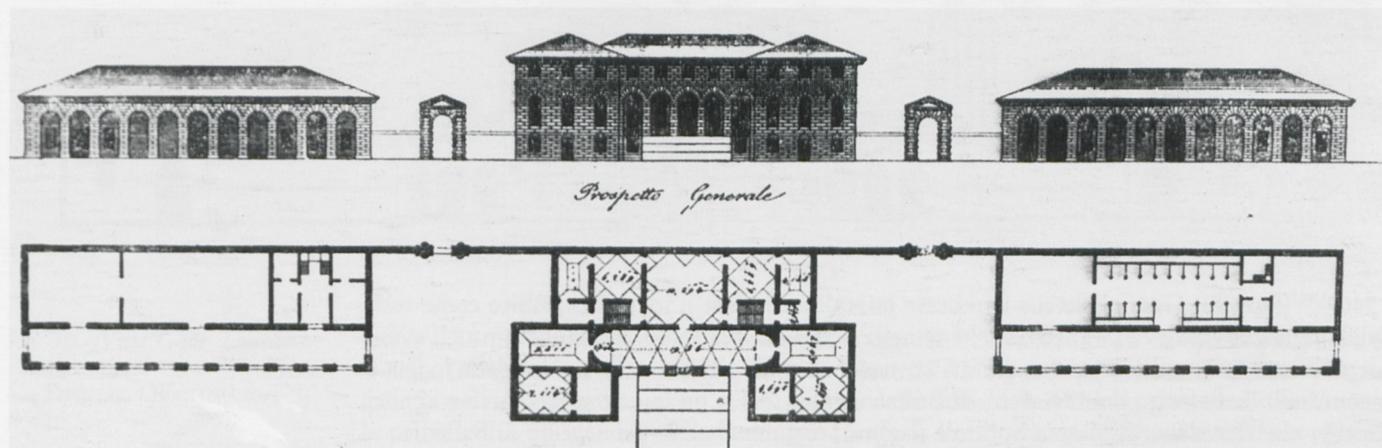
³⁷ A. Belluzzi-K. Forster in *Giulio Romano*, Mantova 1989: 317-335.

una "delizia"? Come spesso succede qui sembra trattarsi di una fusione di molti di questi tipi senza che ne scaturisca una nuova tradizione ricca di futuri sviluppi.

Quando Giulio Romano, l'unico tra gli architetti più richiesti nato a Roma, girò per sempre le spalle alla sua città natale, ciò fu sintomatico per tutto il successivo sviluppo. Con la morte di Leone X Roma aveva perso per gli artisti la sua magica forza di attrazione. Già prima del Sacco di Roma del 1527 e l'impovertimento della città, proprio alcuni degli architetti più dotati come Baldassarre Peruzzi, Jacopo Sansovino o Michele Sanmicheli accettarono offerte allettanti dall'Italia settentrionale. Orgogliose città come Venezia o Bologna, principi ambiziosi come Federico Gonzaga di Mantova e Giovanni Maria della Rovere di Urbino, oppure campanilistici committenti come Ludovico Canossa a Verona, si sforzarono di partecipare allo splendore dell'architettura del circolo romano di Bramante. E mentre a Roma Antonio da Sangallo il Giovane cominciava a dominare sempre più esclusivamente le scene, rischiando di irrigidirsi nella ricostruzione letteralmente fedele dei modelli e ordini vitruviani, anche il punto focale delle innovative costruzioni di palazzi e di ville si andò spostando sempre più verso l'Italia settentrionale, che si mostrò ricettiva al linguaggio del tardo Raffaello.

Solo due anni dopo che Giulio Romano aveva trovato alla corte dei Gonzaga premesse ideali per realizzare le sue idee, Sanmicheli poté manifestare il suo eminente talento nella vicina Verona. Come Giulio in Palazzo Te, così anche Sanmicheli nel Palazzo del vescovo Lodovico Canossa (1526) partì dallo schema della casa antica con *vestibulum*, *atrium*, *cavaedium* e *peristylum*, allo stadio però elaborato da Sangallo dopo la morte di Raffaello³⁸ (fig. 26, 27). Non solo aprì l'ala d'ingresso verso l'esterno in un *vestibulum* come in Poggio a Caiano, nella Farnesina, in Palazzo Te o poi in Palazzo Massimo, ma a questo fece seguire poi anche un atrio che sfociava nella loggia del *peristylum* e nel *cavaedium* del cortile. E mentre la facciata e il cortile seguirono ancora il secco linguaggio del maturo Sangallo, nel Palazzo Bevilacqua di poco posteriore si ricordò della ricchezza di possibilità strutturali riscoperta da Bramante, Raffaello e Giulio o dal padovano Falconetto³⁹. Questo nuovo punto di vista gli fornì però anche la chiave per imitare gli antichi monumenti di Verona come l'Arena, la Porta dei Borsari o l'Arco dei Gavi. Alla ricostruzione di Sanmicheli della casa antica e alla ricchezza del

Fig. 28 - Villa La Soranza
Pianta



suo linguaggio classico si poté allacciare Sansovino a Venezia, quando, intorno al 1536-37, progettò i tre edifici di Piazza San Marco o, verso il 1545, Palazzo Corner sul Canal Grande⁴⁰. Il terreno edificabile qui era ancora più prezioso, la posizione privilegiatissima: il Canal Grande. Da oltre trecento anni la parte centrale del palazzo era stata aperta in grandi arcate su un profondo atrio d'ingresso, salvando così l'antico *vestibulum* durante il Medioevo. Se quindi Sansovino nella Zecca e in Palazzo Corner si allacciò alla ricostruzione di Sangallo e di Sanmicheli della casa romana, dovette essersi reso conto di questa coincidenza. Una sintesi analogamente convincente tra tradizione veneziana e alto Rinascimento romano egli la realizzò nel sistema dell'alzato. Se neanche lui e Sanmicheli furono in grado di articolare tutto il palazzo con un corpo omogeneo, egli incluse quantomeno una campata laterale nell'articolazione, dando così almeno l'illusione di aver superato la facciata piatta. Del tutto in senso bramantesco si ergono sopra al piano dello zoccolo bugnato piani superiori nobilitati da semicolonne. Nella sequenza più serrata di arcate della sala centrale rimane tuttavia conservato il carattere veneziano. Sansovino riuscì così a plasmare il modello del palazzo postmedievale veneziano in modo ancora più pregnante e univoco dei suoi predecessori quattrocenteschi. Sansovino ebbe meno successo nei suoi sforzi per fondare una simile tradizione nell'ambito degli edifici a villa. Come tante ville del Veneto anche la sua Villa Garzoni a Ponte Casale (1540 ca.) è fiancheggiata da "barchesse". La facciata si apre in un *vestibulum* e prosegue in tre ali che, aprendosi in logge su un cortile interno come nei palazzi romani, formano un *peristylum*.

Ancora più vicino ai modelli romani si pone la Villa Soranza di Sanmicheli (prima del

³⁸ P. Gazzola-M. Kahnemann, *Michele Sanmicheli*, Venezia 1960: 118-121; L. Puppi, *Michele Sanmicheli, architetto di Verona*, Padova 1971: 46 sg.; C.L. Frommel, *Roma e l'opera giovanile di Sanmicheli*. *Atti del seminario internazionale di Storia dell'architettura "Michele Sanmicheli"*, Vicenza 1992, in: *Annali di Architettura* 1994 (in corso di stampa).

³⁹ P. Gazzola-Kahnemann 1960: 121-124; L. Puppi 1971: 62 sg.

⁴⁰ M. Tafuri, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1969: 28 sg.; D. Howard, *Jacopo Sansovino architecture and patronage in Renaissance Venice*, New Haven e London 1975: 8-47, 132-146.

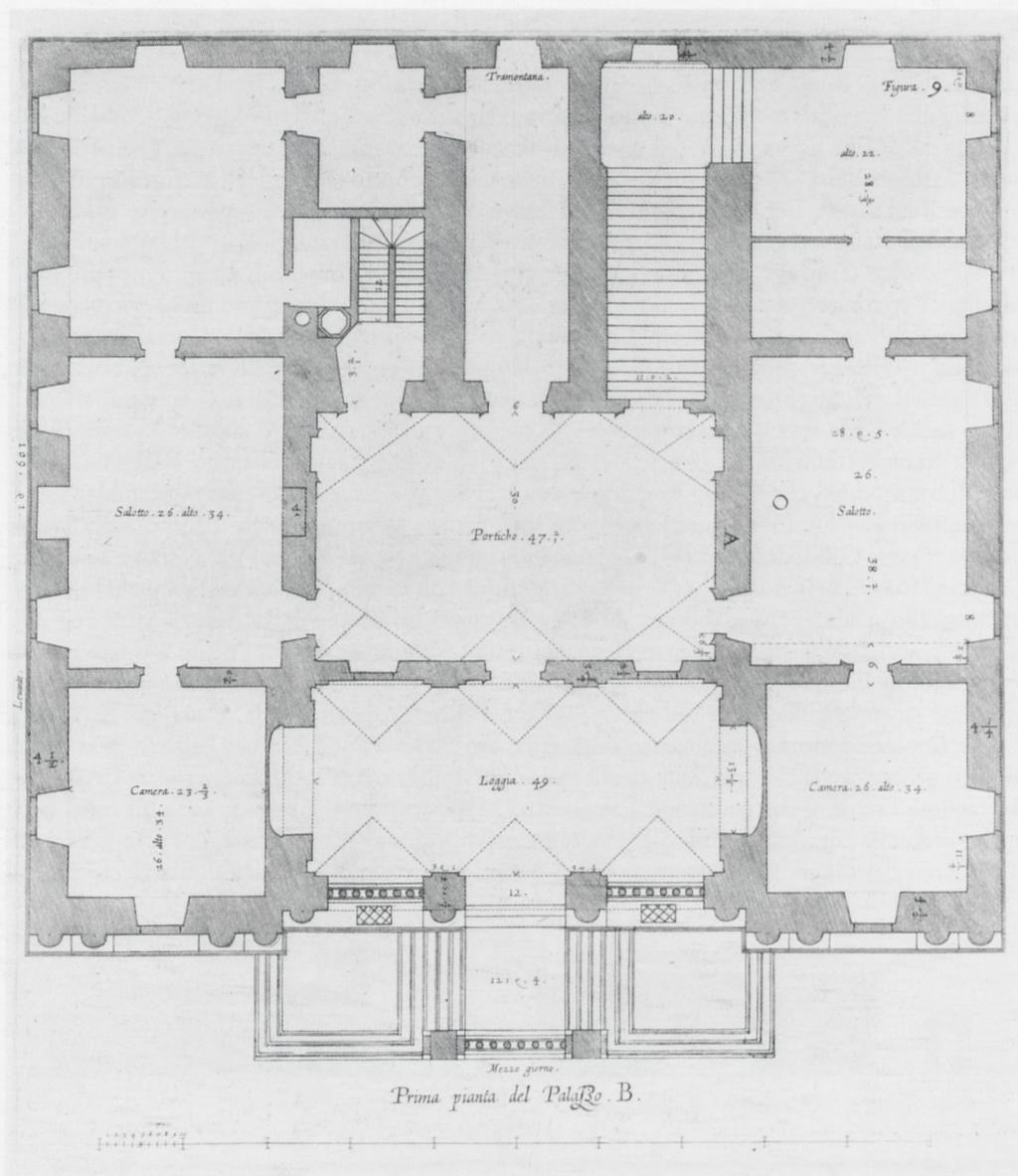


Fig. 29 - Villa Cambiaso, Genova
Pianta

1540?)⁴¹ (fig. 28). Grazie alle sue barchesse laterali anch'essa si identifica subito come residenza signorile rurale del Veneto, anche se nella loggia del vestibolo, incastonata tra gli avancorpi del suo fronte d'ingresso, nella sua costruzione a un piano o nelle esedre della loggia è inconfondibile l'effetto del "Ninfeo" di Bramante (fig. 23). Con queste prerogative e i concetti (finti?), che ricordano Giulio, la Soranza sembra preannunciare le prime ville di Palladio.

Roma dopo la morte di Sangallo

Anche lo sviluppo romano prese una nuova direzione dopo la morte di Sangallo, avvenuta nel 1546. La spinta iniziale fu data da Michelangelo con i suoi progetti per il Campidoglio (1539 sg.), per Palazzo Farnese (1546 sg.) e per San Pietro (1546-47 sg.)⁴². Ancora più direttamente che nelle sue architetture fiorentine e forse anche in modo del tutto cosciente egli si orientò verso prototipi bramanteschi e oppose al secco virtruvianesimo di Sangallo il suo linguaggio antidogmatico, festoso e talvolta anche dissonante. Nel Palazzo dei Senatori si ispirò al modello del Palazzo dei Tribunali, nei due palazzi laterali del Campidoglio ai bracci del transetto dell'ultimo progetto di Bramante per San Pietro e nel terzo piano del cortile di Palazzo Farnese all'ordine ionico del Cortile del Belvedere. In San Pietro infine ritornò, in modo del tutto programmatico, alla costruzione originaria di Bramante del 1506. In tutti questi progetti gli ordini antichi acquistarono nuovamente un significato più preponderante. Nel Campidoglio e in San Pietro riprese addirittura l'ordine gigante di Bramante, al quale il vecchio Sangallo aveva rinunciato progettando i prospetti esterni di San Pietro e del Palazzo Farnese. Michelangelo aiutò anche le colonne del Palazzo dei Conservatori e del tamburo di San Pietro a raggiungere quello splendore scultoreo che avevano man mano perso sotto Sangallo. I ripensamenti di Michelangelo sull'alto Rinascimento bramantesco, sulle colonne e sul ricco decoro potrebbero anche aver contribuito a convincere il cardinale Girolamo Capodiferro in-

⁴¹ B. Rupprecht, *Sanmichelis Villa Soranza*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968: 324-332.

⁴² J.S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, London 1961: 54 sg.; C.G. Argan-B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990: 211 sg.; C.L. Frommel, *Roma e la formazione architettonica del Palladio*, in *Andrea Palladio: nuovi contributi. Atti del settimo seminario internazionale di Storia dell'Architettura*, ed. A. Chastel e R. Cevese, Milano 1990: 154.

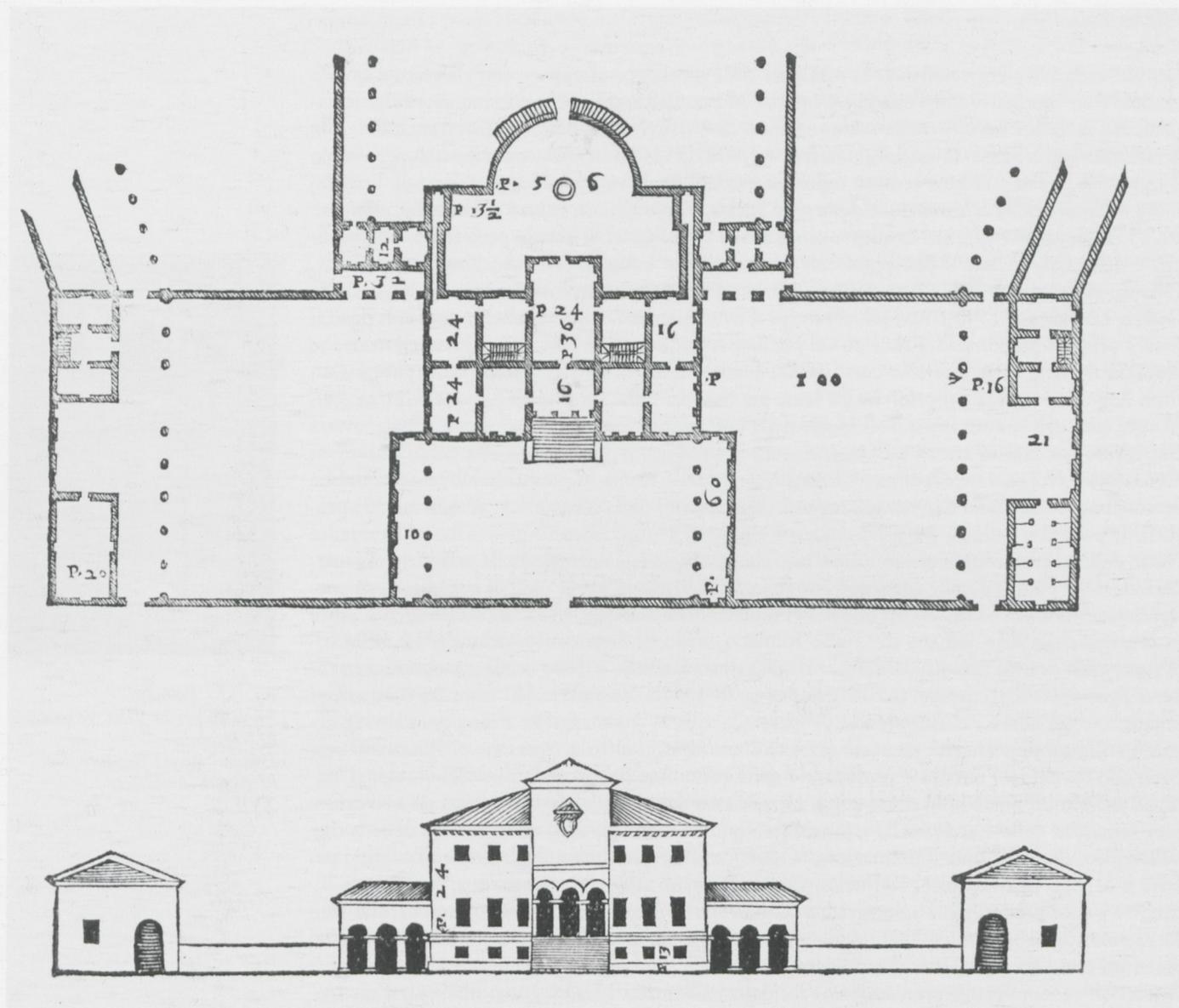


Fig. 30 - Villa Godi, Lonedo
Pianta e alzato
(da Palladio, Quattro Libri
f. 65r)

torno al 1548-49 a far decorare il suo palazzo con ricchi stucchi ripresi da Palazzo Branconio e dalla Galleria di Francesco I a Fontainebleau⁴³. Anche nel collocamento di una piccola galleria nell'ala d'ingresso e nell'orientamento della sala sul giardino retrostante si avverte per la prima volta un influsso delle residenze francesi. Per il più significativo edificio a villa di quegli anni, e cioè Villa Giulia (1551), è accertata anche la partecipazione di Michelangelo⁴⁴. Il cortile a forma di teatro, il ninfeo o il pronunciato asse longitudinale che proseguiva negli estesi giardini, si inseriscono nella grande tradizione del Cortile del Belvedere e di Villa Madama, più volte visitata da Giulio III nel corso della progettazione della sua villa. Ciononostante, a partire dal Sacco di Roma il rapporto con l'antico era fondamentalmente cambiato. Come Michelangelo dal 1540 circa, sotto l'influsso di Vittoria Colonna, si era distanziato dal neoplatonismo volgendosi verso un cristianesimo paolino⁴⁵, così l'ammirazione per gli antichi perse il suo fondamento esistenziale. Un maestro come Pirro Ligorio, in costruzioni come la Villa d'Este a Tivoli o il Casino di Pio IV (1561), rimase di gran lunga più distante dagli antichi che non gli artisti di Giulio II e di Leone X⁴⁶. La vicinanza agli antichi divenne sempre più una dotta attitudine, un abbagliante sfondo teatrale, dietro al quale si diffondeva lo spirito dell'assolutismo e della Contro-riforma. Questo continuo allontanarsi dal vero e proprio intento del Rinascimento si manifestò nel modo più inconfondibile nell'ambito meno conscio dell'ornamento. Ciò vale anche per i primi edifici progettati interamente da maestri come Alessi, Vignola, Vasari o Ammannati. L'allievo migliore di Sangallo, Galeazzo Alessi, con la Villa Cambiaso a Genova ebbe, intorno al 1548, per la prima volta l'occasione di realizzare una residenza monumentale⁴⁷ (fig. 34, 35). È significativo che si trattasse nuovamente di una villa suburbana, nella quale Alessi, preferendo in genere costruzioni isolate e sviluppate simmetricamente, si rivelò successore di Bramante e di Sangallo. Egli seguì i prototipi del maturo Sangallo anche nella razionale disposizione interna con *vestibulum* e *atrium*, mentre nella ricca decorazione a stucchi sia esterna che interna si staccò dal tardo Sangallo e nel dettaglio e nell'ornamento seguì vie tutte sue, nient'affatto normative.

⁴³ C.L. Frommel 1973, vol. 1: 139 sg., vol. 2: 62-79; L. Neppi, *Palazzo Spada*, Roma 1975.

⁴⁴ T. Falk, *Studie zur Topographie und Geschichte der Villa Giulia in Rom*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 13 (1971): 101 sg.; Coffin 1979: 150 sg.

⁴⁵ R. De Maio, *Michelangelo e la Contro-riforma*, Bari 1978: 422 sg.; C.L. Frommel, *Michelangelo e Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979: 91 sg.

⁴⁶ Coffin: 267 sg., 311 sg.

⁴⁷ E. Poleggi, *Genova e l'architettura di villa del secolo XVI*, 1969: 231-242; C.L. Frommel 1991 (v. nota 20): 335.

L'unico architetto importante della metà del XVI secolo che si oppose con successo a queste tendenze antinormative fu Palladio, scoperto da uno dei maggiori poeti e umanisti del Rinascimento e da lui istruito nella comprensione di Vitruvio e dell'architettura antica⁴⁸. Alla persistente influenza di Giangiorgio Trissino (1478-1551) infatti va attribuito non per ultimo il fatto che Palladio rimase sempre fedele ai modelli degli antichi. Nei propri studi Trissino si era occupato della ricostruzione della casa antica. Forse già con l'aiuto di Palladio, a partire dal 1537 aveva ristrutturato in questo senso la sua villa a Cricoli, ancora però fedele alla tradizione della villa veneta a due piani con torri d'angolo e loggia centrale d'ingresso.

Palladio stesso seguì poi in uno dei suoi primi edifici progettato interamente da lui, la Villa Godi a Lonigo del 1540 circa, già prototipi d'avanguardia⁴⁹ (fig. 30). Se in essa egli posò il vero e proprio piano residenziale su un *podium villae* e lo dotò di una scalinata centrale, se illuminò il piano superiore solo con finestre piccole e limitò l'articolazione delle pareti a un finto bugnato, sembra proprio che gli fosse già nota la Villa Soranza di Sanmicheli (fig. 28). In ogni caso egli si avvicinò qui all'ideale della costruzione a piano unico, come Alberti aveva consigliato per la casa antica e Bramante aveva realizzato per la prima volta nel "Ninfeo" di Genazzano. Nel 1541 Palladio accompagnò Trissino a Roma, dove probabilmente conobbe personalmente Sangallo e le sue più recenti ricostruzioni della casa antica. A ogni modo i progetti di palazzi e ville di Palladio risalenti all'epoca antecedente il 1547 sono chiaramente frutto delle impressioni di queste prime esperienze romane, e non solo nella razionale organizzazione della pianta o nella sequenza consigliata da Vitruvio per la casa di campagna, di *peristylum*, *vestibulum* e *atrium*, ma anche nel motivo della serliana, nella finestra bugnata presa in prestito dalla casa romana di Giulio Romano, nelle finestre di tipo termale⁵⁰ o nella copertura anch'essa di tipo termale (fig. 31). Già allora Palladio e il suo erudito mentore potrebbero aver intravisto nella casa di campagna la cellula originaria di tutte le costruzioni umane⁵¹, e già allora Palladio dedicò proprio alla villa la sua maggiore attenzione, anzi le accordò nella propria attività una tale priorità come nessun altro architetto del Rinascimento. Partendo da modelli antichi e profittando delle conquiste dei precedenti decenni, egli si sviluppò nel giro di pochi anni diventando un virtuoso della disposizione interna, sia nell'armonica sequenza delle stanze, nella trasparente conduzione degli assi, nella varietà delle forme delle volte, sia nell'ampia illuminazione. Ovunque si avverte quanto egli avesse studiato i palazzi e le ville di Bramante, Raffaello, Giulio Romano, Peruzzi, Sangallo o Sanmicheli.

Mentre i suoi predecessori solo raramente avevano avuto l'opportunità di esternare le loro forze creative nella cornice libera della villa, Palladio riuscì sempre più a convincere i patrizi vicentini con i suoi progetti, che univano le modeste dimensioni, la semplice articolazione e i materiali economici alle pretese di una residenza all'antica. I tempi erano maturi per recuperare nell'ambito della costruzione a villa ciò che Bramante aveva raggiunto già nel 1501 con il palazzo urbano. Nel palazzo del centro cittadino la ricostruzione ideale della casa antica era stata costretta a grandi compromessi con la tradizione, in quanto già il contesto urbano richiedeva almeno due piani principali. Comunque Palladio, a partire dal 1542 circa, si avvicinò, nel suo primo capolavoro, Palazzo Thiene, alla disposizione della casa vitruviana molto più dello stesso Sangallo in Palazzo Farnese, di Giulio Romano in Palazzo Te o di Sanmicheli in Palazzo Canossa⁵² (fig. 32). Il vestibolo venne ora sviluppato in un risalto sormontato da frontone che - come poi nelle tarde ville palladiane - caratterizzava il fronte d'ingresso della costruzione a forma completamente simmetrica. Sembra però che Palladio scoprisse solo durante i successivi soggiorni romani degli anni 1545-47 tutta la bellezza degli ordini antichi e i mezzi tecnici per realizzarli anche in mattoni stuccati⁵³. Solo dopo il 1547 egli superò la secca astrattezza del tardo Sangallo, ecco perché potrebbe già allora essersi ispirato ai progetti di Michelangelo. In ogni caso, a partire dal 1549 egli si servì nel progetto finale della Basilica e nel Palazzo per Iseppo da Porto di quella colonna aggettante sormontata da statue, ispirata senz'altro dall'arco di trionfo e proposta poco prima da Michelangelo per il tamburo della cupola di San Pietro. Cercando sempre più intensamente di realizzare di edificio in edificio non solo antichi tipi di costruzioni, un vocabolario all'antica e una sintassi antica, ma anche un dettaglio all'antica, Palladio si rivelò come l'ultimo erede di Bramante, che egli ancora intorno al 1570 nei suoi *Quattro Libri* definì: "il primo a mettere in luce la buona, e bella architettura, che dagli Antichi fin'a quel tempo era stata nascosa"⁵⁴. Questa fedeltà di Palladio al credo dell'alto Rinascimento è tanto più notevole se si pensa a come i suoi primi maestri, Giulio Romano, Sangallo, Sanmicheli o Sansovino, si fossero sempre più allontanati dall'eredità di Bramante nel corso degli anni quaranta. Ciò che Alberti aveva auspicato e che Bramante e i suoi allievi avevano realizzato in modo solo frammentario, vale a dire rendere antica un'intera città e ulteriori zone del paesaggio circostante, riuscì solo a Palladio. È probabile tuttavia che la maggior parte dei suoi committenti avessero vissuto e sviluppato il proprio pensiero già in sistemi diversi di riferimento. L'architettura rinascimentale trovò così il suo

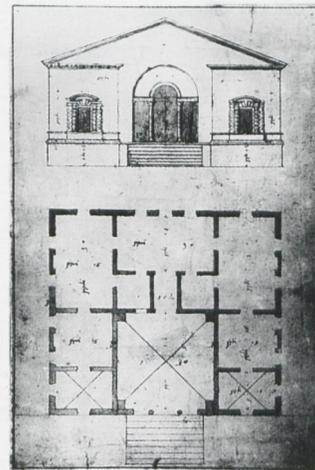


Fig. 31 - Palladio
Progetto per la Villa Valmarana
di Vigarolo
Londra, Royal Institute
of British Architects
XVII, 2

⁴⁸ R. Wittkower, *Principles of architecture in the age of humanism*, London 1949: 51 sg.; L. Puppi, *Un letterato in villa: Giangiorgio Trissino a Cricoli*, in *Arte Veneta* 25 (1971): 72 sg.; C.L. Frommel 1990: 146 sg.

⁴⁹ Op. cit.: 149 sg.

⁵⁰ Op. cit.: 149 sg.

⁵¹ A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570: 6: "... essendo molto verisimile, che innanzi, l'huomo da per se habitasse, et dopo... la compagnia de gli altri huomini naturalmente desiderasse..."

⁵² L. Magagnato, *Palazzo Thiene*, Vicenza 1966; L. Puppi, *Andrea Palladio*, Milano 1981-82: 251 sg.; C.L. Frommel 1990: 154.

⁵³ Op. cit.: 154 sg.

⁵⁴ Palladio 1570: p. 64.

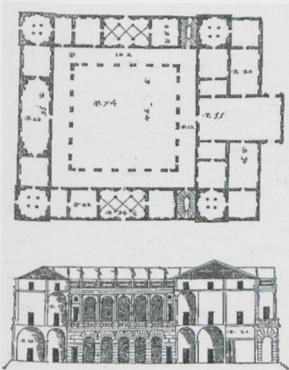


Fig. 32 - Palazzo Thiene, Vicenza
Pianta e sezione
(da Palladio, p. 13)

compimento proprio quando il terreno minacciava di franare. Quale sviluppo si nascose dunque dietro la profusione di fenomeni osservabili più o meno tra il 1420 e il 1550? Il primo elemento che si evidenzia è che l'edilizia civile forse per la prima volta nella storia occidentale fu in grado di conquistarsi una posizione del tutto equiparata accanto all'edilizia religiosa. La chiara distanza gerarchica che separa per esempio edifici sacri, come San Lorenzo e Santa Maria Novella a Firenze, il Duomo di Pienza e la loggia di San Marco a Roma dai palazzi costruiti per gli stessi committenti, andò gradualmente persa. Se a Urbino il Duomo risulta arredato in modo più modesto rispetto al vicino Palazzo Ducale, se nella Cancelleria la chiesa scompare addirittura dietro la facciata del palazzo, è probabile che ciò corrispondesse al desiderio del committente. Se tuttavia Palladio contrassegnò la sua Rotonda, un *suburbanum* realizzato per un prelado di medio rango nei pressi di Vicenza, con i simboli di dignità del Pantheon romano, ciò corrispose certamente anche al suo bisogno interiore di avvicinarsi ai grandi modelli, ovunque se ne offrisse la possibilità giustificò il fatto di dare a una villa la forma di un tempio, probabilmente appellandosi alla comune origine di tutti i tipi di casa. Evidentemente però anche l'ambiente circostante non si scandalizzò per questo confondersi di differenze gerarchiche. Lo spostamento delle priorità valse così in egual misura sia per i committenti che per gli architetti. Nell'epoca del nepotismo non c'è da meravigliarsi se i committenti pensavano sempre più alla loro fama terrena, alla loro discendenza e al relativo insediamento in sedi cittadine e rurali di rappresentanza. Il motto del cardinale Raffaele Riario - "hoc opus sic perpetuum" - rivela così il suo intimo intento e cioè l'augurio che la Cancelleria potesse assicurare al suo casato gloria e fama eterna. Non è noto se facesse simili sforzi per la sopravvivenza della sua anima. Analogamente il futuro papa Paolo III fece erigere Palazzo Farnese fin dall'inizio per i suoi due figli - molto tempo prima di impegnarsi in edifici sacri o in fondazioni di beneficenza della stessa portata.

Naturalmente questa crescente importanza attribuita all'edificio residenziale non è separabile dalla crescente identificazione con gli antichi, più facilmente realizzabile nel palazzo e soprattutto nella villa, che non in una chiesa. L'indiscutibile autorità degli scrittori antichi infine giustificò anche ogni tentativo dei grandi committenti di emulare gli antichi e di circondarsi di ogni lusso immaginabile e di tutte le comodità. È significativo però che il bisogno di rappresentanza, di lusso e di comodità aumentasse ancora di più proprio quando l'ammirazione per gli antichi andava già scemando e ci si rivolgeva di nuovo senza compromessi verso la religione - sia nelle sempre più grandiose configurazioni degli accessi e delle scalinate, che nell'arredamento, nel perfezionamento delle finestre, dei camini e dei servizi, nonché nell'introduzione delle carrozze. I committenti tuttavia non usufruirono assolutamente solo dei progressi sociali e civili della costruzione residenziale sempre più perfetta; essi furono anche committenti entusiasti e parteciparono impazienti e stimolanti sia alla progettazione che all'esecuzione. Anzi sembra addirittura che fossero stati proprio committenti eccezionali come Lorenzo de' Medici o Giulio II a spronare i loro architetti verso le loro grandi realizzazioni.

Gli architetti d'altra parte furono figli dello stesso tempo e mossi da motivi analoghi - spesso addirittura precedendo i loro committenti e con sorprendente frequenza le loro idee e i loro progetti trovarono l'ascolto dei potenti. Già solo l'estensione delle loro possibilità creative nell'ambito di ville e palazzi dovette aver per essi un significato vitale. Se ancora nella prima metà del Quattrocento il loro raggio di influenza artistica era rimasto limitato per lo più a pochi edifici sacri, nel XVI secolo quasi ogni palazzo e ogni villa offrì l'occasione di rivaleggiare con gli edifici più belli degli antichi. Grazie soprattutto alla forza della forma, all'ammirazione per gli antichi e alla continua spinta di pochi maestri fiorentini come Brunelleschi, Alberti, Michelozzo o Giuliano da Sangallo, l'edificio residenziale assurse gradualmente a vera e completa opera d'arte, e ciò non solo nella costruzione e nella sua articolazione, ma anche nei singoli elementi come il vestibolo, il cortile, il complesso della scala, le sale o i giardini adiacenti. In un primo momento il palazzo residenziale attirò su di sé tutti gli sforzi e passarono oltre cinquant'anni prima che la simmetrizzazione e la tettonizzazione di tutta la costruzione cominciasse a diventare patrimonio generale. La villa seguì a evidente distanza, tant'è che ancora intorno al 1518 Raffaello in certi punti del suo progetto per Villa Madama rinunciò alla simmetria e all'ordine (fig. 23). Palladio per primo fece l'ultimo passo verso la formalizzazione della villa, anzi la pose addirittura al di sopra del palazzo del centro cittadino, fondendo in progetti come la Rotonda, il Pantheon con l'antichissimo ideale della costruzione centralizzata, con effetto in lontananza. Analoghe idee furono alla base anche del castello barocco, e solo dopo il ritorno a un giardino naturale gli architetti del tardo XVIII secolo iniziarono di nuovo a liberarsi gradualmente dai severi principi che da Brunelleschi in poi avevano dominato l'architettura residenziale dell'Italia.

Per la traduzione in italiano ringrazio E. Pastore; per l'aiuto della revisione dei testi ringrazio Georg Satzinger.