



Battista Naldini (?)
 Veduta della crociera di San
 Pietro dalla parte occidentale
 della navata
 Amburgo, Kunsthalle
 Cat. n. 400

Le premesse

Nel corso del Medioevo la Basilica di San Pietro aveva assunto il ruolo di fulcro centrale dell'Occidente¹. Nata originariamente come chiesa sepolcrale per il principe degli apostoli Pietro e come chiesa cimiteriale della parrocchia romana, essa divenne sempre più la meta per antonomasia dei pellegrini europei e, a partire dal XIII secolo in poi, la cornice più importante delle grandi cerimonie pontificie. La navata centrale della Basilica costantiniana tuttavia, con la sua larghezza insolita di oltre 23 metri e le sue mura sottili, andò sostenendo sempre meno il peso del tetto ligneo (cat. n. 277). Con il suo diametro di 18 metri l'abside, nel cui centro si svolgevano le grandi messe pontificie e nella cui testata sedeva in trono il papa, rispondeva sempre meno alle esigenze della crescente corte papale, e l'altare maggiore era parzialmente nascosto da una specie di iconostasi. Il Capitolo di San Pietro poi, che nel corso del Quattrocento era aumentato fino a comprendere 92 membri, ebbe fino al 1478 la sua sede proprio nella parte terminale della navata centrale, costituendo così un'ulteriore barriera tra i fedeli e le cerimonie nel presbiterio². Entrambe le fiancate della Basilica erano occupate da cappelle e oratori e altari si trovavano pure in alcuni intercolumni della navata centrale; divenne pertanto sempre più difficile sia per i papi che per gli altri dignitari, trovare un luogo di rappresentanza per le loro cappelle sepolcrali. Le messe funebri, lette dai canonici su tutti questi altari, rappresentavano una delle fonti di guadagno più importanti. Contemporaneamente essi avevano ogni giorno un'enorme quantità di altri compiti a cui far fronte, come per esempio le messe per i numerosi santi, i battesimi, gli uffici funebri e le confessioni. L'ambiente sovraccarico, dotato di un unico fronte d'accesso e di un transetto relativamente stretto, riusciva a malapena ad accogliere il numero crescente di pellegrini desiderosi di spingersi fino a sfiorare con la mano l'altare sotto il quale era sepolto l'apostolo Pietro. La loggia dalla quale il papa durante le festività liturgiche impartiva alla folla la sua benedizione rimase fino al 1460 davanti all'atrio, forgiata esclusivamente in legno³. Tutto ciò indusse papa Niccolò V, il primo papa a risiedere permanentemente a Roma dopo l'esilio avignonese, a prendere seriamente in considerazione un ampio rinnovamento dell'edificio.⁴ Per trasformare Roma in una moderna sede pontificia non era sufficiente tuttavia procedere alla ristrutturazione solo della Basilica e del relativo atrio, ma occorreva estendere i lavori anche all'adiacente palazzo papale, alla scala di collegamento tra il palazzo e la Basilica, al sistema di difesa e alla rete viaria della città. Ancora sul letto di morte Niccolò V ribadì il concetto, che solo grazie a grandiose costruzioni la piena autorità della Chiesa sarebbe stata veramente manifestata ai fedeli⁵. Il suo biografo Manetti lo acclamò come il vero e proprio architetto, il nuovo Salomone, che avrebbe superato non solo le antiche meraviglie del mondo, ma anche le opere del Vecchio Testamento.

L'intenzione di Niccolò V era quella di mantenere il vecchio corpo longitudinale, di rafforzare solo le navate laterali esterne e munirle di cappelle a forma di nicchia, di distruggere cioè la maggior parte delle antiche costruzioni annesse oltre a escludere tutti i monumenti funebri dalla zona sacra. Al di là della crociera una tribuna lunga circa 46 metri avrebbe dovuto continuare il corpo longitudinale e accogliere gli stalli del coro, che sarebbero stati a disposizione non solo del Capitolo, ma anche dei cardinali e della corte papale (fig. 1). Il trono pontificio, innalzato e reso visibile anche da lontano, avrebbe dovuto essere collocato nell'abside semicircolare, mentre l'altare maggiore sarebbe stato all'inizio della tribuna, cioè sotto l'arco trionfale, come mostrano la medaglia della "Tribuna S. Petri" del 1470⁶ e la ricostruzione di Grimaldi e Ferrabosco⁷. Con la sua lanterna ben illuminata, la cupola – forse senza tamburo – avrebbe dovuto contrassegnare di conseguenza prima di tutto il sepolcro di Pietro⁸. Questo si sarebbe trovato già allora, come oggi, leggermente a ovest del centro della cupola⁹ e sarebbe stato contraddistinto possibilmente da una pietra pavimentale con "fenestrella", analogamente alla tomba di Cosimo de' Medici in San Lorenzo¹⁰.

In questo grandioso progetto era evidente l'influsso delle chiese fiorentine del Brunelleschi. Qui tuttavia il braccio del coro e non la zona sotto la cupola avrebbe assunto la funzione della vecchia abside, servendo come Capella Magna per le messe pontificie. Volte a crociera avrebbero nobilitato e consolidato la costruzione e il largo transetto avrebbe consentito una migliore circolazione dei pellegrini. Esso sarebbe stato illuminato ancora più intensamente della tribuna e avrebbe rappresentato le due braccia di un organismo antropomorfo. All'atrio si sarebbe dovuto anteporre un vestibolo fiancheggiato da due campanili, mentre la Loggia delle Benedizioni, secondo il progetto, avrebbe dovuto trovarsi nei pressi oppure addirittura sulla torre di Niccolò V, cioè a una relativa distanza dall'atrio. Nel 1452, quando i muri del braccio del coro si ergevano già per circa 1,75 metri dal pavimento con

¹ R. Krautheimer-S. Corbett-A.K. Frazer, *Corpus Basilicarum christianarum Romae*, vol. 5, Città del Vaticano 1980: 176 sg.

² Tiberius Alpharantus, *De basilicae vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. D.M. Cerrati, Roma 1914: 59 sg., n. 39.

³ C.L. Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II.*, 1. *Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II.*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 21 (1984): 144 sg.

⁴ L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, vol. 1, Freiburg 1924-25: 514 sg.; T. Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento architecture*, in: *Figura* 9 (1958): 55 sg.; G. Urban, *Zum Neubau von St. Peter unter Papst Nikolaus V.*, in: *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt 1963: 131-173; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1992: 33 sg.

⁵ Tafuri 1992: 38.

⁶ F.G. Hill, *The medals of Paul II*, London 1910: 8 sg.

⁷ Urban 1963: 146, 148, n. 66, fig. 6.

⁸ Urban 1963: 142; v. la ricostruzione, da rivedere nei dettagli, della sezione in H. Saalman 1989, fig. 120.

⁹ G. Poggi, *Il Duomo di Firenze*, Berlino 1990, vol. 1, pp. CXX sg., 234 sg. La proposta di Brunelleschi di mettere il coro nello spazio della cupola e di spostare l'altare dal centro verso l'abside, fu destinata alla realizzazione nel 1435.

¹⁰ I. Lavin, *Past-Present Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: 6 sg.

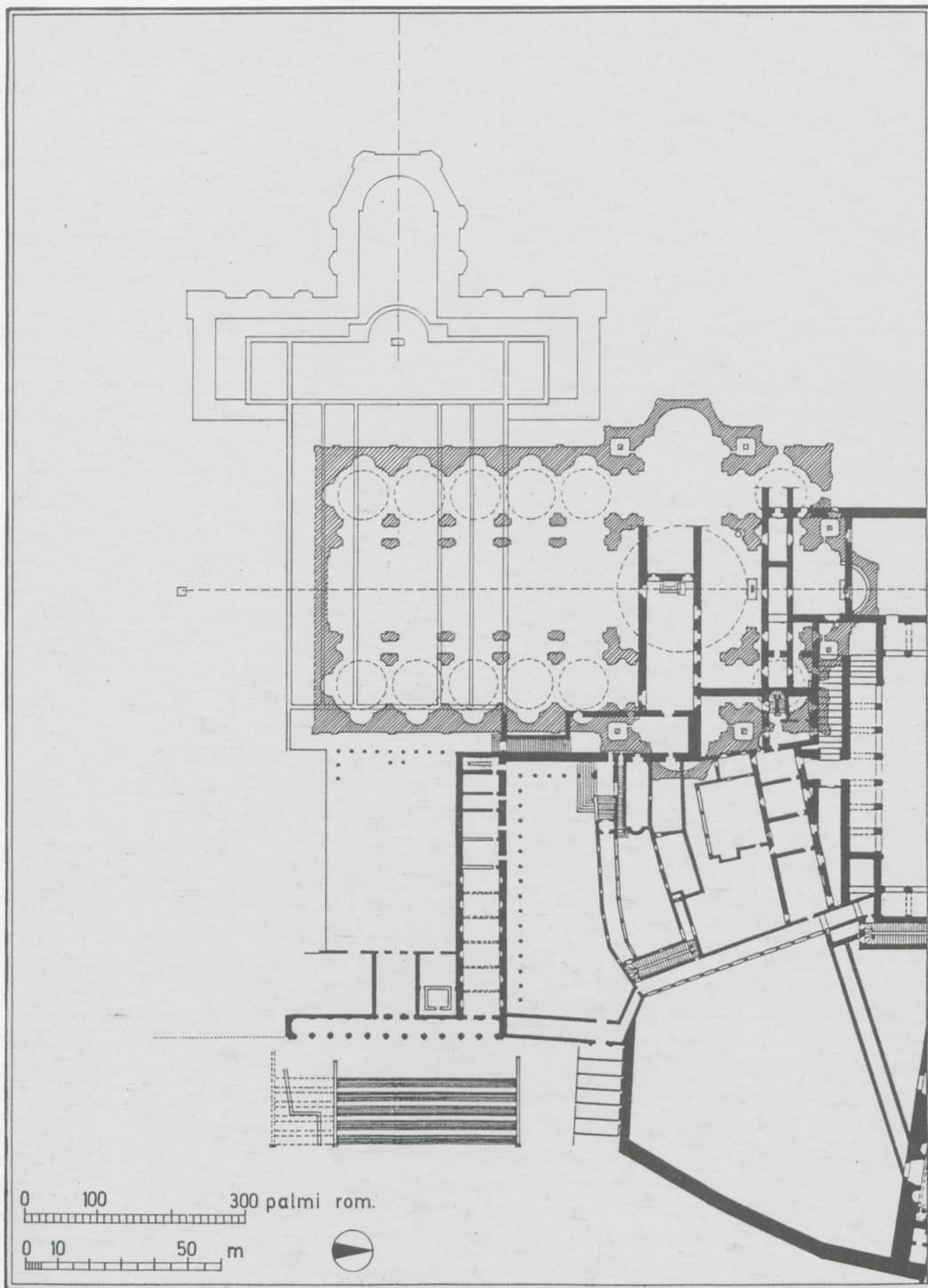


Fig. 1 - Ricostruzione ipotetica del progetto descritto da Egidio da Viterbo con il coro di Niccolò V e la zona vaticana (disegno P. Foellbach).

uno spessore di 7 metri, Niccolò V fece interrompere improvvisamente i lavori alla Basilica¹¹. Evidentemente Alberti lo aveva convinto che il progetto così sobrio e in un certo modo arcaico di Rossellino non assolveva del tutto un compito tanto straordinario. Pio II (1458-64) - forse ugualmente influenzato dall'Alberti - dimostrò di essere della stessa opinione allorquando fece iniziare una Loggia delle Benedizioni, già molto più vicina agli antichi modelli¹². Solo Paolo II (1464-71), uno dei pochi papi di quei decenni a cui Alberti non trovò modo di arrivare, ebbe l'intenzione di completare la "tribuna" di Rossellino per l'Anno Santo 1475 e, con lo spostamento dell'obelisco, portare la Piazza a un nuovo splendore - entrambi punti già presenti nel progetto di Niccolò V, la cui realizzazione fu però impedita dalla morte di Paolo II¹³.

Se il successore di quest'ultimo, Sisto IV della Rovere (1471-84), al quale restavano ancora più di tre anni all'Anno Santo, fece interrompere nuovamente i lavori, ciò può significare che forse suo nipote Giuliano aveva cominciato a occuparsene. Sisto invece unì il coro del Capitolo con la propria cappella sepolcrale, consacrata all'Immacolata Concezione e attaccata alla navata sinistra esterna, rimediando così a una delle mancanze funzionali più gravi in maniera del tutto egocentrica¹⁴: le intercessioni della Madre di Dio, le preghiere del Capitolo e i canti religiosi di un coro da lui stesso istituito dovevano accompagnare la sua anima nell'Aldilà. Fino alla sua morte dunque non prese più in considerazione alcun progetto per la Basilica, benché fosse tra i più attivi committenti del Quat-

¹¹ Pastor 1924-25, vol. 1: 523 sg.

¹² Frommel 1984: 118 sg.

¹³ Pastor 1924-25, vol. 2: 351.

¹⁴ Frommel 1977: 3 sg.

¹⁵ Loc. cit.

¹⁶ Loc. cit.

¹⁷ Pastor 1924-25, vol. 2: 564; vol. 3: 384 sg.; sui viaggi di Giuliano della Rovere negli anni 1496-1503 v. prima di tutto M. Sanudo, *Diarii*, Venezia 1886-1903, vol. 1-3.

¹⁸ Per gli itinerari di Giuliano v. C. von Fabriczy, *Giuliano da Sangallo*, in *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen* 23 (1902), suppl.: 7.

¹⁹ Per la datazione del Cortile del Belvedere v. da ultimo C.L. Frommel, in *Raffaello in Vaticano. Catalogo della mostra*, Città del Vaticano 1984: 123 sg.

²⁰ Vasari-Milanesi, vol. 4: 160.

²¹ Wolff Metternich-Thoenes 1987: 45 sg., fig. 48. Poiché il progetto Uffizi 3A (cat. n. 280) realizzato dopo il progetto tramandato da Egidio, ma prima di Uffizi 1A è percettibilmente più piccolo del progetto della medaglia e tiene conto evidentemente-

trocento e solo in Roma avesse fatto costruire quattro nuovi edifici consacrati alla Vergine Maria. Una spiegazione postuma a questo comportamento alquanto misterioso la fornì il padre generale agostiniano Egidio da Viterbo (1469-1523), uno stretto confidente del nipote di Sisto IV, papa Giulio II: una voce divina avrebbe convinto Sisto, come a suo tempo Davide, a demandare il rinnovamento del tempio a uno dei suoi nepoti, ecco perché Sisto avrebbe poi elevato al cardinalato tre suoi nipoti¹⁵. Giuliano e l'ancor più giovane Raffaele Riario infatti confidarono sempre in questa profezia misteriosa e cercarono di raggiungere con ogni mezzo la tiara. Indipendentemente da Egidio, Giulio II confessò in una bolla del febbraio 1507 dedicata alla nuova costruzione di San Pietro che, fin dalla sua nomina a cardinale egli aveva avuto in mente di rinnovare e ampliare la Chiesa dell'Apostolo¹⁶ - progetto questo che a ogni modo presupponeva la sua elezione a papa.

La progettazione durante il pontificato di Giulio II

Quando Giuliano della Rovere finalmente raggiunse il soglio pontificio il primo novembre 1503, era ritornato a Roma solo da pochi mesi. Fin dalla sua fuga nel 1494, si era strettamente legato ai reali di Francia, mirando alla caduta di Alessandro VI¹⁷. Egli conobbe molte regioni della Francia e dovette ammirarne le cattedrali e i castelli. All'epoca il suo architetto di fiducia era Giuliano da Sangallo (ca. 1445-1516), che nel 1494 aveva iniziato la costruzione del suo palazzo a Savona e lo aveva poi seguito in Francia per due anni¹⁸. È probabile che proprio in compagnia di Giuliano egli visitasse gli antichi monumenti della Francia meridionale e discutesse già allora alcuni progetti architettonici in caso di sua elezione. Il suo futuro architetto però sarebbe stato Bramante, che Giulio II conobbe forse solo nella tarda estate del 1503 a Roma. I pochi edifici da questi realizzati a Roma, tra cui prima di tutto il chiostro di Santa Maria della Pace, il Tempietto e il Palazzo Caprini, e, infine ma non ultima, quella straordinaria convergenza di concetti architettonici dovettero determinare la scelta del pontefice per Bramante. Chiamò Giuliano da Sangallo invece solo all'inizio del 1504, quando Bramante aveva già iniziato il primo dei grandi progetti vaticani, cioè il Cortile del Belvedere¹⁹.

Fu questo il tentativo ambizioso di fondere la tradizione dell'epoca imperiale romana con le nuove tendenze delle corti europee e di elevare il Vaticano a residenza più sfarzosa dell'Occidente cristiano. Durante le prime settimane di pontificato tuttavia difficilmente il papa e il suo architetto pensarono solo a un annesso di cortili e giardini, ma piuttosto anche a un rinnovamento del vecchio palazzo vaticano, della Basilica e di tutto il quartiere vaticano - proprio come aveva già fatto Niccolò V. In effetti se si prolunga verso sud l'asse longitudinale del Cortile del Belvedere esso sfocia - non a caso - direttamente davanti all'atrio della vecchia Basilica (fig. 1). Quando Vasari annotò che Bramante aveva steso un progetto "per restaurare et dirizzare il palazzo del papa", probabilmente intendeva dire che un nuovo edificio regolare avrebbe dovuto sostituire il vecchio palazzo vaticano²⁰.

Che il nucleo del palazzo pontificio non fosse intoccabile, lo testimonia anche il progetto per la nuova Basilica di San Pietro. In Egidio da Viterbo si legge di un precedente progetto, di cui forse si era discusso addirittura già nell'inverno del 1503-04, cioè prima dell'inizio del Cortile del Belvedere, ma difficilmente dopo l'inverno 1504-05, allorché la progettazione per San Pietro era giunta a uno stadio concreto. Secondo Egidio, Bramante avrebbe voluto convincere il papa a orientare l'ingresso principale della nuova Basilica verso l'obelisco vaticano, cioè a spostarlo da est a sud, collocando il sepolcro di Pietro su questo nuovo asse longitudinale²¹: il papa tuttavia si sarebbe rifiutato di toccare il luogo sacro (fig. 1).

Gli edifici bramanteschi si contraddistinsero fin dall'inizio per la loro insolita spaziosità, per la loro crescita gerarchica, per la loro virtuosa illuminazione e infine, a partire dal suo trasferimento a Roma, anche per una singolare e nuova vicinanza all'antico. Così l'incarico per il nuovo Tempio di Salomone, di cui lo stesso Giulio II si vedeva successore, dovette soddisfare i sogni più audaci di Bramante. Una nuova consapevolezza del proprio potere diede a Giulio II la forza di unire il mistero della religione cristiana con la monumentalità dell'epoca imperiale.

Giulio II però era parsimonioso e, come nipote di Sisto IV e cardinale per tanti anni, profondo conoscitore delle istituzioni, delle cerimonie e delle molteplici funzioni della Chiesa. Evidentemente egli insistette in primo luogo per far includere i muri frammentari del coro rosselliniano nella nuova costruzione, per strutturare il progetto ugualmente su una pianta a croce latina e sulle misure della Basilica costantiniana, e per far sì che fossero tenute ben presenti le numerose funzioni e tradizioni non solo della Basilica stessa, ma anche dell'atrio, della Loggia delle Benedizioni e delle vie che la collegavano all'adiacente palazzo pontificio. Fin dall'inizio poi dovette aver progettato di trasferire la cappella del coro di suo zio Sisto IV nel nuovo braccio del coro, unendola alla propria cappella sepolcrale. Giulio II aveva iniziato la sua carriera ecclesiastica come padre francescano e anche da cardinale aveva continuato a vivere in stretto rapporto con i francescani di San Pietro in Vincoli e dei Santi Apostoli²². In entrambe le chiese aveva fatto ampliare la zona del coro per creare più spazio per i monaci e assicurare uno svolgimento più solenne delle cerimonie²³. In ciò sembra si fosse ispirato - come anche i papi da Niccolò V in poi - al modello del Duomo di Firenze, facendo aprire il presbitero sul corpo longitudinale, in modo che anche la folla dei fedeli potesse seguire le funzioni liturgiche.

te di un corpo longitudinale, si pone forse più vicino a queste prime idee. Anche Panvinio intorno al 1560 (Frommel 1976: 90 sg.) sottolineò l'influenza di Bramante sul papa: Bramante sarebbe stato in grado di convincere il papa sulla realizzabilità del suo progetto, nonostante l'opposizione della maggior parte dei cardinali, e ne avrebbe realizzato dapprima un modello in legno. Tra l'altro a Panvinio si rifece anche F.M. Mignanti (*Istoria della sacrosanta patriarcale basilica vaticana*, Roma e Torino 1987, vol. 1: 21; vol. 2: 11 sg.), nella sua relazione molto dettagliata.

²² Pastor 1924-25, vol. 2: 481 sg. È significativo che nei palazzi presso San Pietro in Vincoli e presso i Santi Apostoli, dove visse come cardinale dal 1471 al 1494, non ci sia alcuna stretta separazione tra le stanze di rappresentanza del cardinale e la zona adibita a dormitorio dei monaci (Magnuson, 1958: 312 sg.).

²³ G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9-10 (1961-62): 269.

Il Duomo di Firenze soprattutto dovette apparirgli come il prototipo di una cattedrale grandiosa e funzionale. Uno spazio della cupola così ampio rappresentava un palcoscenico ideale per l'allestimento delle cerimonie pontificie. Grazie alla sua cupola il Duomo di Firenze dominava il panorama della città con maggior forza di qualsiasi chiesa precedente. È possibile che Giulio II in un primo momento pensasse addirittura solo di modificare il progetto di Niccolò V, ampliando lo spazio della cupola, e di mantenere il vecchio corpo longitudinale, come suggeriscono le parole di Condivi e Vasari²⁴. Un analogo tema progettuale era già stato risolto da Bramante nella tribuna di Santa Maria delle Grazie a Milano, dove si sarebbe preoccupato fin dall'inizio di superare perfino i prototipi dell'ammirato Brunelleschi attraverso una cupola emisferica e inondata di luce, un vocabolario antico e un collegamento ancora più organico delle singole zone²⁵.

Un primo sguardo in questa fase iniziale della progettazione lo offre il foglio Uffizi 3A, fino a ora poco considerato e noto solo grazie a un disegno di bottega (cat. n. 280, fig. 2, 23). In esso Bramante partì evidentemente ancora dal progetto di Niccolò V; riprese così il braccio fiorentino (0,586 m) e la larghezza di 40 braccia dei tre bracci della croce e separò ugualmente il sepolcro di Pietro dall'altare maggiore, per collocare quest'ultimo sotto l'arco trionfale, in modo tale che le cerimonie pontificie si potessero svolgere in tutta l'area sottostante la cupola. Poiché aveva a disposizione la zona compresa tra i tre bracci della croce, aprì i muri uniformi di Rossellino in quattro spazi secondari, giustificabili sia da un punto di vista funzionale che da uno iconografico. Così facendo diede alla zona del coro la forma di un sistema a *quincunx*, cioè di un blocco assialmente simmetrico con una croce greca inscritta. Gli architetti bizantini avevano sviluppato questo modello altamente simbolico e flessibile dalla costruzione con tetto a volta dell'epoca imperiale; esso rispecchiava la visione spaziale di Bramante così direttamente, che egli lo aveva già variato nel suo "credo" architettonico, cioè nell'incisione Prevedari del 1481 (cat. n. 121)²⁶.

Per dare ora alla zona della cupola un'ampiezza simile a quella del Duomo di Firenze, Bramante smussò diagonalmente i quattro spigoli dei pilastri di Rossellino; per arrivare a una cupola emisferica come quella del Pantheon, fece proseguire gli smussi dei pilastri in pennacchi. Con ciò egli fuse l'ampio ottagonone del Duomo di Firenze con la cupola a pennacchi di Niccolò V, creando un vero "chorum seu ciborium", come Paris de Grassis definì lo spazio della cupola già nell'aprile del 1506²⁷. Non per niente questa distinzione dello spazio dell'altare mediante un'ampiezza massima e un'illuminazione ottimale venne ben presto imitata da tutti. Mentre il corpo longitudinale e lo spazio della cupola, nel Duomo di Firenze, stavano isolatamente uno accanto all'altro, Bramante fece nascere, anche in senso orizzontale, una zona dall'altra. In ciò egli ricorse anche alle sue esperienze pavesi, controventando i pilastri con l'aiuto delle cupole secondarie e riducendo sia la massa dei pilastri che l'arco di volta, rispetto al Duomo di Firenze. Questa riduzione staticamente rischiosa dei pilastri della cupola gli permise di realizzare un passaggio armonico tra la zona della cupola, i bracci della croce e gli spazi delle cupole secondarie, fornendo al visitatore continuamente un'idea di tutta la gerarchia spaziale. Bramante unì questo sistema ampiamente ramificato con l'aiuto di un'illuminazione omogenea e di un ordine monumentale. Le volte a botte avrebbero dovuto penetrarsi tra le arcate formando volte a crociera, le cui lunette si sarebbero dovute aprire forse in serliane simili a quelle del coro di Santa Maria del Popolo (fig. 3)²⁸.

Soprattutto quest'ultimo può fornire un'idea dell'alzato del braccio del coro di Uffizi 3A. Anche lì l'altare maggiore si trovava sotto l'arco del coro, seguiva originariamente una campata con volta a crociera e davanti all'abside rientrata si trovava una campata più corta con volta a botte: del resto anche il coro di Santa Maria del Popolo era stato progettato nell'estate del 1505 da Giulio II e Bramante come coro di un mausoleo. È significativo così che Michelangelo nei suoi primi progetti per la tomba di Giulio II del marzo 1505 prevedesse ancora una tomba a parete, che sarebbe stata collocabile nella campata antistante l'abside nel disegno Uffizi 3A, ma molto difficilmente nei successivi progetti di Bramante (fig. 2). Il progetto di Michelangelo per una tomba libera, accordato nell'aprile del 1505, richiedeva poi un cambiamento anche del braccio del coro (cat. nn. 278, 279, fig. 4-7). Si può pensare che le funzioni della Cappella Pontificia fossero simili a quelle della chiesa del palazzo pontificio, la Cappella Sistina, fatta rinnovare dallo zio di Giulio II, Sisto IV²⁹. Durante le messe pontificie il papa era solito sedersi o dietro l'altare, come nel caso della vecchia San Pietro, oppure, non avendo a disposizione l'abside, a sinistra dell'altare maggiore, come nella Cappella Sistina, o come in numerose raffigurazioni del XVI secolo. Il trono pontificio si sarebbe trovato allora a sinistra davanti all'altare maggiore, probabilmente quindi davanti allo smusso del pilastro sudoccidentale della cupola, che con ciò veniva ad acquistare anche il suo senso funzionale. Gli scanni per i cardinali e per la numerosa corte pontificia avrebbero trovato posto ai lati del papa, mentre l'abside con l'altare di Maria rimaneva a disposizione del Capitolo. Forse di nuovo una grata nel pavimento della zona sottostante la cupola avrebbe consentito la vista del presunto sepolcro di Pietro.

Gli schizzi sul verso di Uffizi 3A, forse autografi di Bramante, prolungano lo spazio della cupola in un corpo longitudinale che, con le sue cinque campate, si sarebbe spinto più o meno fino al vecchio pronao. Là Bramante non si accontentò della semplice continuazione dei bracci della croce, ma tentò di allargare la navata centrale riferendosi al modello della Basilica di Massenzio. Se la dichiarazione, secondo cui Bramante nel caso di San Pietro avrebbe voluto sovrapporre il Pantheon alla Basilica

²⁴ Frommel 1976: 88.

²⁵ R. Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie in Milan*, in *Arte lombarda* 78 (1986), 3: 41 sg.

²⁶ Ch. Thoenes, *S. Lorenzo a Milano, S. Pietro a Roma: Ipotesi sul "piano di pergamena"*, in *Arte Lombarda*, 86-87 (1988): 94 sg.

²⁷ Frommel 1976: 94.

²⁸ Frommel 1977: 49 sg.; E. Bentivoglio-S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo*, Roma 1976: 35 sg.

²⁹ Per l'ordine dei posti a sedere durante le messe pontificie v. Frommel 1977: 45.

Fig. 2 - Ricostruzione ipotetica del progetto Uffizi 3Ar con sistema modulare, zona vaticana e tomba parietale di Giulio II (disegno P. Foellbach)

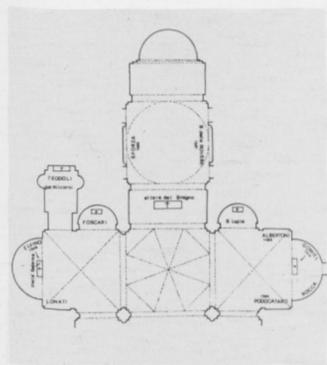
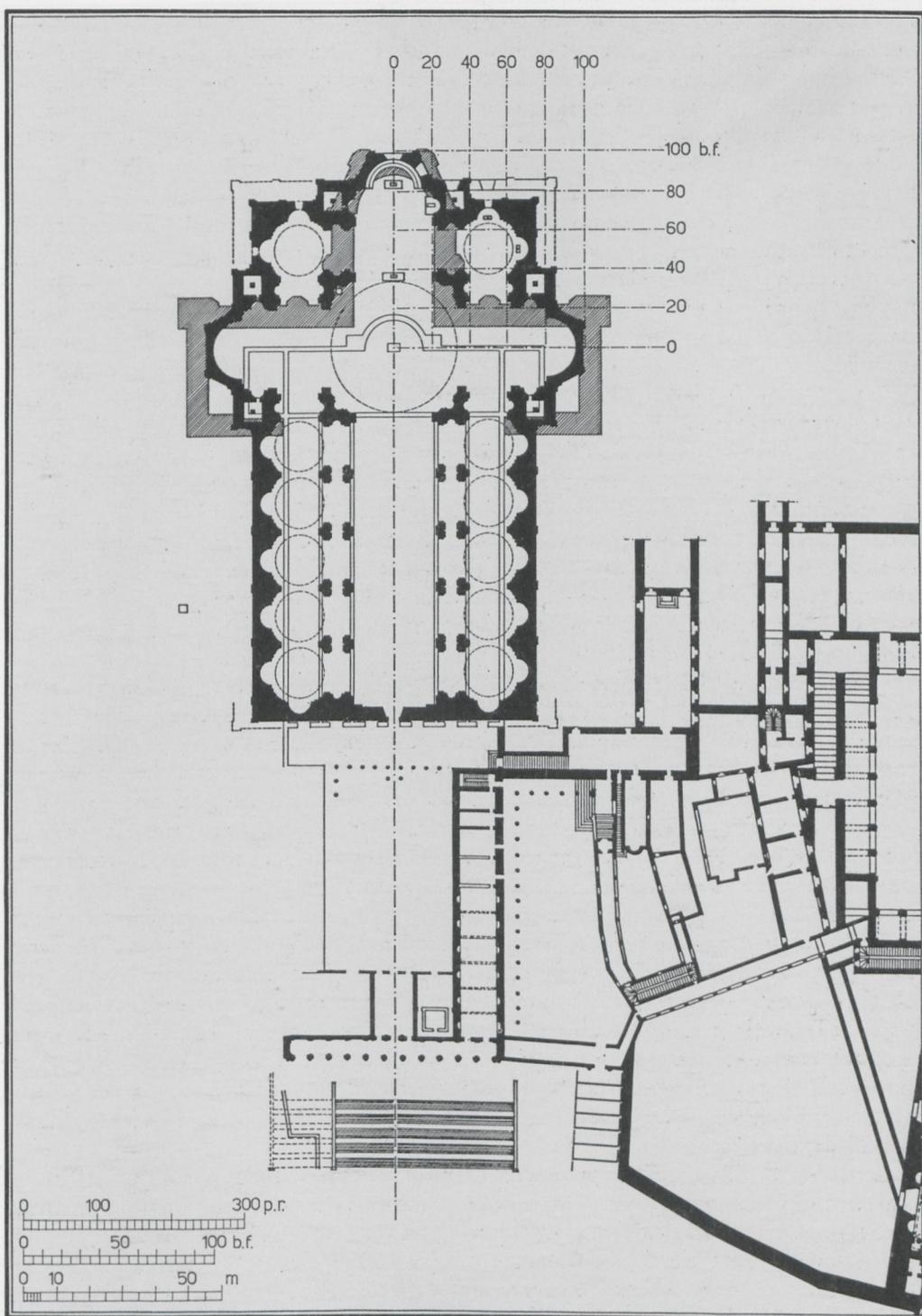


Fig. 3 - Santa Maria del Popolo Roma Ricostruzione del coro con tombe e abside

di Massenzio, fosse veramente dello stesso Bramante, non esiste tra i suoi progetti noti uno più aderente a tale intenzione di quanto non lo sia quello su Uffizi 3Av³⁰. Nell'aprile del 1505 Giulio II approvò il progetto di Michelangelo per la tomba isolata, dando probabilmente così l'impulso a una nuova fase di progettazione³¹. Anche Bramante seguì la spinta del papa verso un'ulteriore monumentalizzazione, sfruttando però contemporaneamente l'occasione per convincerlo dei vantaggi di una costruzione centralizzata, come forse non la rappresentava ancora nemmeno il disegno Uffizi 3Ar. Nel grande piano di pergamena che egli elaborò nei mesi successivi (cat. n. 282) il sepolcro di Pietro e l'altare maggiore sono forse un tutt'uno posto di nuovo a ovest del centro della zona della cupola e la crociera è di nuovo concentrica rispetto a quella di Rossellino (fig. 6-8, 23). Del resto con circa 185 palmi il diametro della cupola si avvicina troppo a quello del Duomo di Firenze (187,6 palmi) per poter essere una semplice coincidenza. Per la tomba isolata progettata da Michelangelo rimaneva a disposizione una campata completa con cappelle sui lati, e tra i bracci allungati della croce si posizionavano più comodamente rispetto all'alternativa più grande su Uffizi 3Ar (cat. n. 280), non solo le zone ampliate delle cupole secondarie, ma anche torri e sacrestie d'angolo, nonché vestiboli. Già la pianta completata a formare un edificio centralizzato avrebbe superato di per sé la superficie del progetto di Niccolò V. L'aggiunta di un corpo longitudinale veniva esclusa già per il fatto che qui i centri secondari sono difficilmente collegabili con delle navate laterali. Analogamente problematico risulta il collegamento del braccio orientale della croce con un frammento della vecchia Basilica³².

³⁰ Wolff Metternich-Thoenes 1987: 82, n. 135.

³¹ Al contrario della precedente proposta (Frommel 1977) la presente ricostruzione parte da una pianta ovale, da misure nell'altezza dei fusti (e non nell'altezza dello zoccolo), da statue e da un papa giacente (cfr. da ultimo Eichinger-Maurach).

³² Op. cit.: 21 sg., fig. 11.

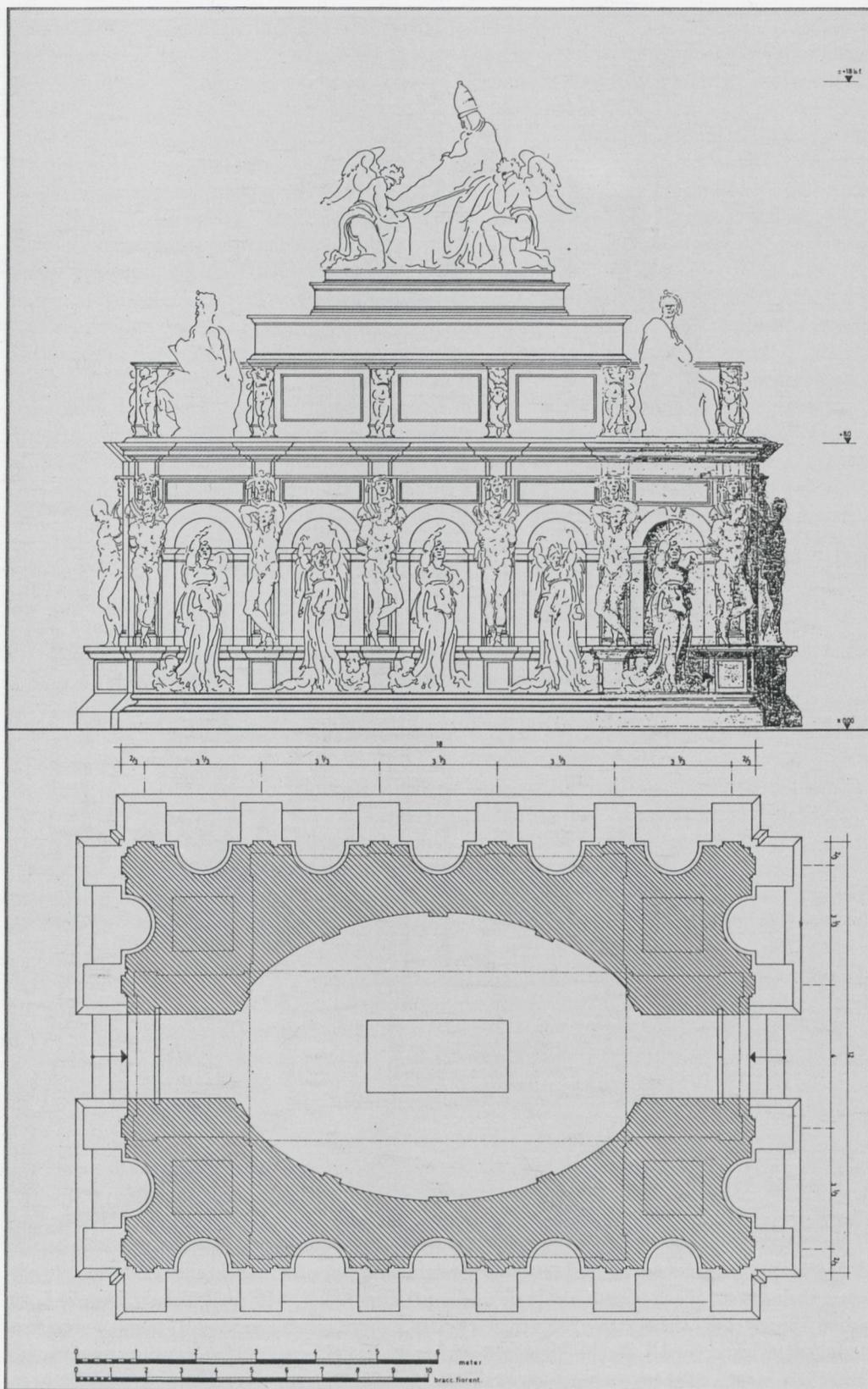


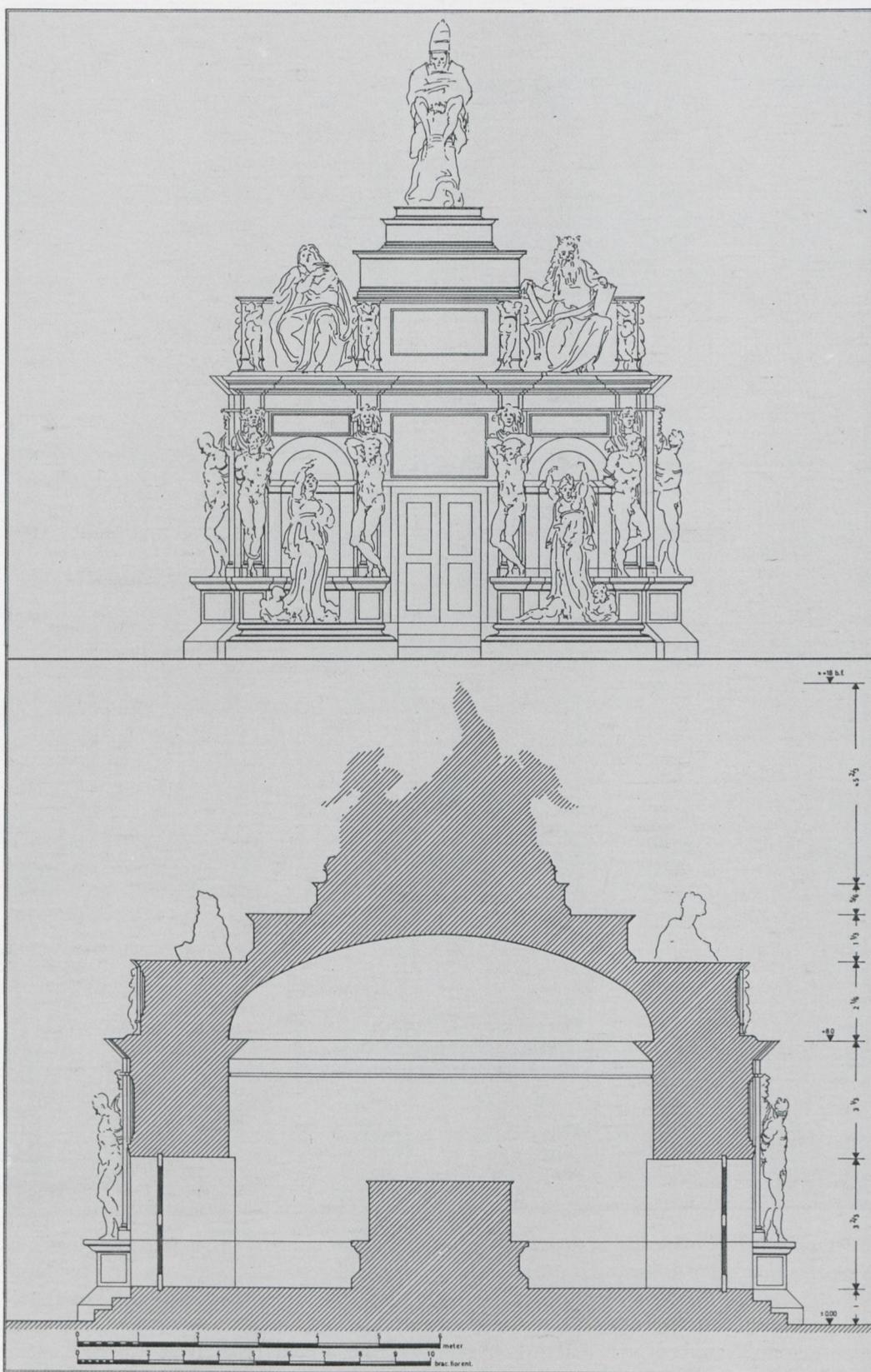
Fig. 4 - Ricostruzione del progetto michelangiolesco per la tomba di Giulio II del 1505
 pianta con alzato
 (disegno P. Foellbach)

Come nel progetto di Niccolò V³³ e poi nel progetto definitivo del 1506³⁴ i singoli spazi crescono insieme grazie al principio della similitudine, in quanto il rapporto di 1:2 ritorna in misura sempre più grande dalle arcate fino alla sezione trasversale dei bracci della croce e dell'area della cupola, così anche nei progetti Uffizi 3A e Uffizi 1A avrebbe dovuto dominare il rapporto normativo di 1:2. Le paraste hanno sì ancora più o meno la stessa larghezza di fusto come su Uffizi 3A, ma ora sono raddoppiate, in modo tale che i quattro archi della cupola prendano più o meno lo stesso spessore di 22,5 palmi come nel Duomo fiorentino, restando tuttavia ancora troppo deboli per sorreggere tamburo e cupola. Da Uffizi 3Av Bramante riprese anche il leggero allargamento dei bracci della croce e con ciò il loro netto stacco dalla Cappella Pontificia. Grazie all'ampliamento del tamburo e della lanterna e al presunto raddoppio delle finestre delle lunette nei bracci della croce, Bramante avrebbe potuto aumentare considerevolmente la luce, creando così un contrasto efficace con le zone d'ombra delle cappelle, delle esedre e delle nicchie.

³³ Urban 1963: 137 sg.

³⁴ Wolff Metternich-Thoenes 1987: 108 sg.

Fig. 5 - Ricostruzione del progetto michelangiolesco per la tomba di Giulio II del 1505 (sezione longitudinale e alzato) (disegno P. Foellbach)



Se l'altare di Pietro e il trono pontificio, che probabilmente avrebbe dovuto essere nuovamente collocato nella nicchia del pilastro sudoccidentale della cupola, avessero costituito i punti focali della zona della cupola, il braccio occidentale del coro sarebbe rimasto a disposizione per la Cappella Giulia³⁵. Come su Uffizi 3A ci si può immaginare l'altare dedicato alla Vergine nel centro dell'abside e gli stalli del coro sulla circonferenza dell'abside, mentre la nuova campata antistante sembra essere calcolata proprio per la tomba libera di Michelangelo. Entrambe le finestre delle lunette, l'oculo nel vertice della calotta dell'abside e almeno tre finestre nella parete dell'abside avrebbero posto nella giusta luce le sculture di Michelangelo. I cantori pontifici avrebbero potuto trovar posto in una delle due cappelle della campata antistante.

Questa gerarchia, che va crescendo dai centri secondari verso la cupola, sarebbe stata valorizzata in modo ancora più accentuato sull'esterno dell'edificio. L'immagine della medaglia (cat. n. 284) fissa tuttavia già uno stadio di progettazione più maturo, come venne presentato dal presunto studio

³⁵ Frommel 1977: 43 sg.

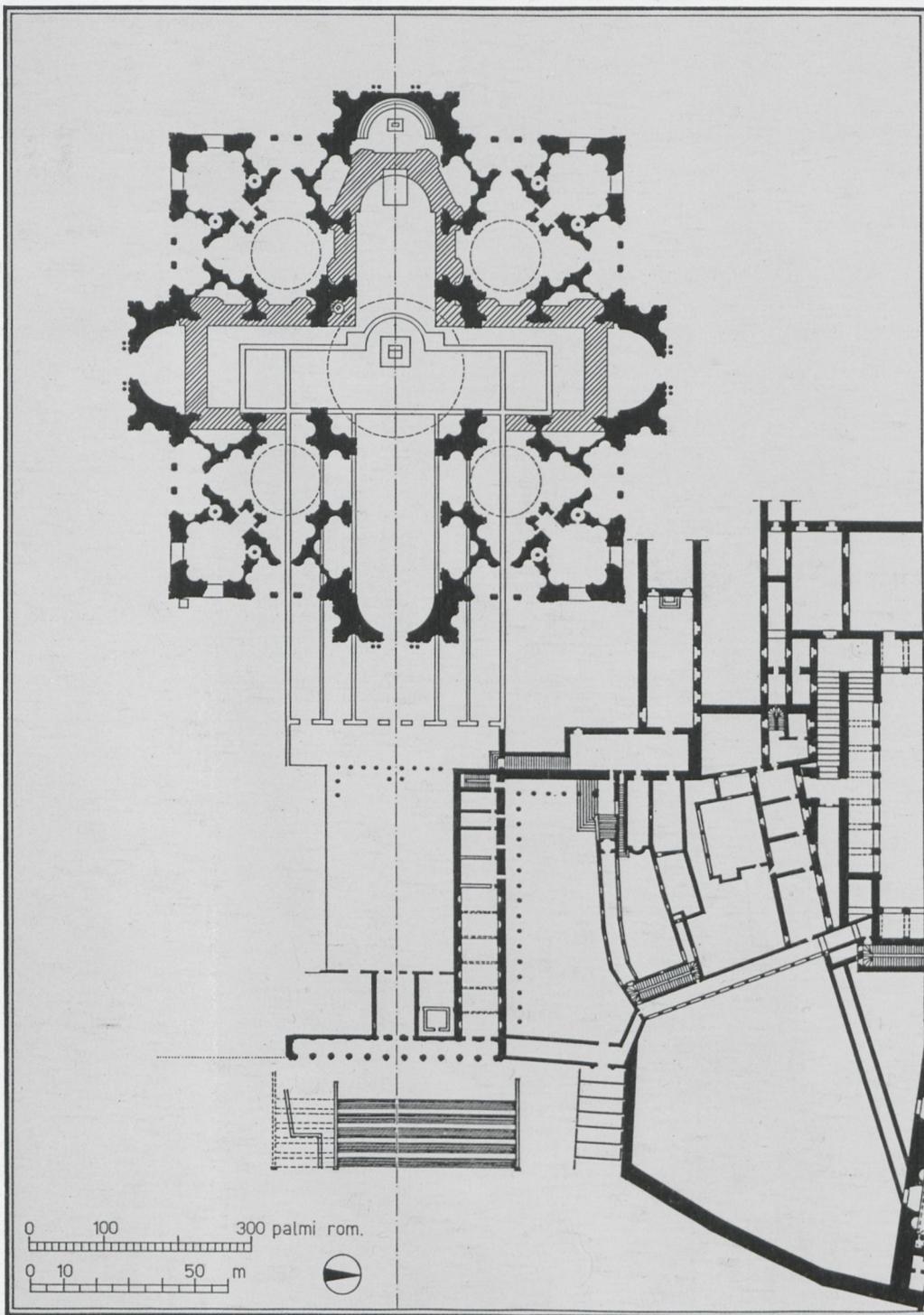


Fig. 6 - Ricostruzione del progetto Uffizi 1A con zona vaticana (disegno P. Foellbach)

di dettaglio Uffizi 7945Ar (cat. n. 283, fig. 9, 23). Lì Bramante rafforzò i pilastri principali, ingrandì le cupole secondarie e spinse così le torri all'esterno, oltre il blocco della costruzione. Prima di tutto però egli si preoccupò di evidenziare in modo ancora più appariscente la Cappella Magna. Accennò così la collocazione del trono pontificio effettivamente nella nicchia del pilastro sudoccidentale e nobilitò le nicchie di tutti e quattro i pilastri con l'aiuto di colonne giganti sui lati. In un secondo momento anzi prese in considerazione la possibilità di allargare queste colonne colossali in una corona di colonne, che avrebbe isolato la Cappella Pontificia dal resto della chiesa quasi come nell'antica Basilica. Forse già su Uffizi 1A Bramante volle avvicinare anche le absidi dei quattro bracci della croce alla forma della cupola principale con l'aiuto di tamburo, cupola e lanterna. In questo modo sottolineò l'analogia funzionale della Cappella Giulia con la Cappella di Pietro, del Mausoleo di Giulio II con quello del primo pontefice, senza pertanto annullare la distanza gerarchica.

Il flusso dei visitatori veniva agevolato non solo dai portali in tre dei quattro bracci della croce, ma anche da otto vestiboli anticheggianti. Questi avrebbero condotto nei bracci dei centri secondari, che due colonne avrebbero dovuto dividere dalle vere e proprie zone delle cupole piccole sullo stile delle antiche terme. I loro altari che ci si può immaginare forse perfino sistemati nel centro, come poi sul disegno Uffizi 20A (cat. n. 288), potrebbero essere stati destinati al culto dei quattro evangelisti oppure delle reliquie più importanti, cioè il velo della Verónica, la testa di Andrea, la sacra lancia e il chiodo della croce³⁶. Da qui si sarebbero raggiunti anche gli ottagoni d'angolo, che avrebbero

³⁶ Alphananus, ed. Cerrati: 177 sg.

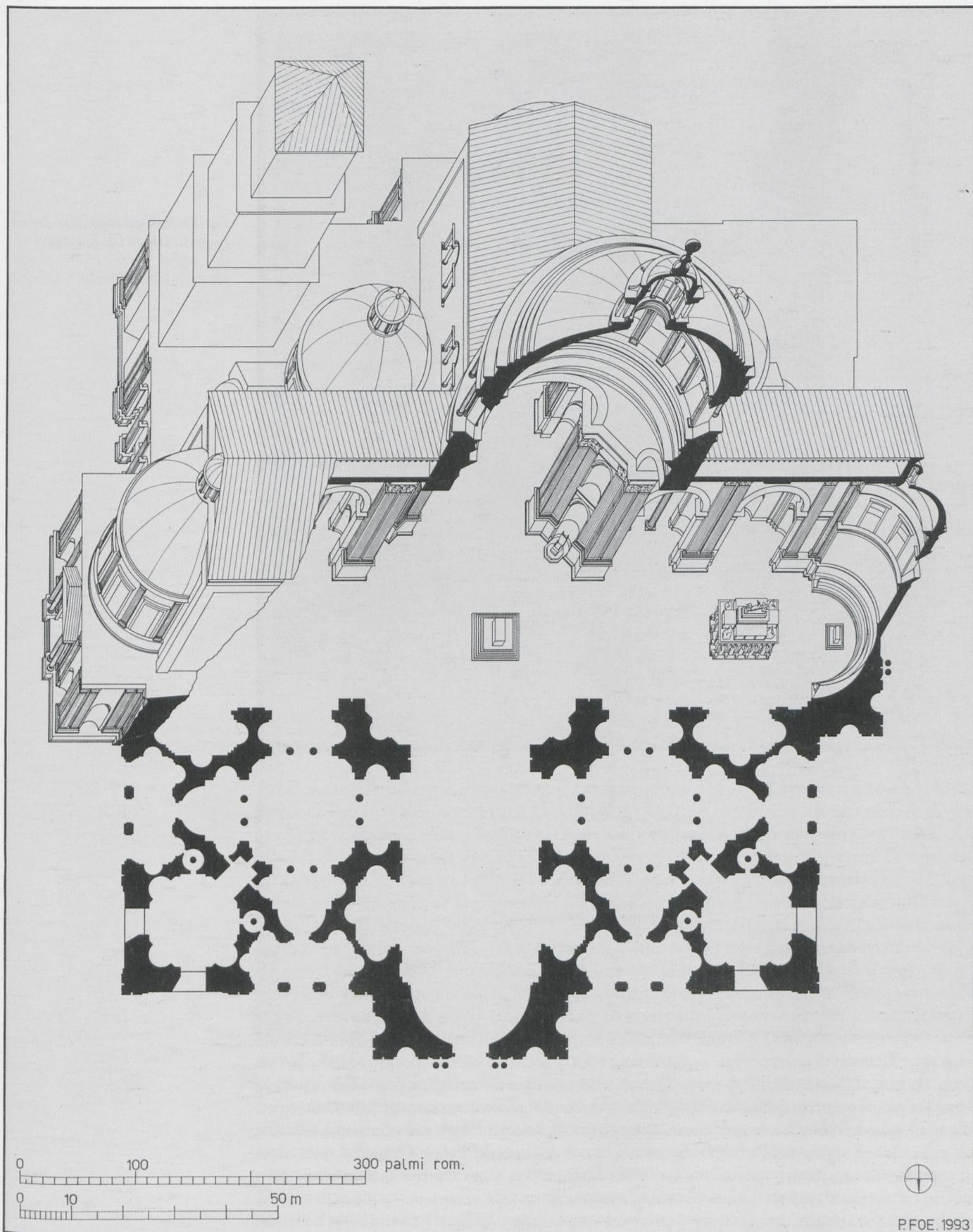


Fig. 7 - Ricostruzione ipotetica del progetto Uffizi 1A
 assonometria
 (disegno P. Foellbach)

dovuto accogliere le sacrestie e forse anche un battistero, come indicato sul disegno Uffizi 8Ar (cat. n. 287). Dai portali principali il visitatore sarebbe stato attratto subito verso il centro inondato di luce di questo universo gerarchico e da lì avrebbe conosciuto la forza irradiante dell'imponente area della cupola, mentre entrando attraverso i vestiboli avrebbe ammirato il graduale crescendo e il rischiararsi di questo organismo ampiamente ramificato.

Benché Bramante fosse andato oltre i limiti del progetto di Niccolò V e avesse abbandonato la rispettabile tradizione di una basilica a cinque navate, dovette in un primo momento aver convinto il papa del progetto; altrimenti Giulio II difficilmente avrebbe fatto coniare diverse medaglie di fondazione

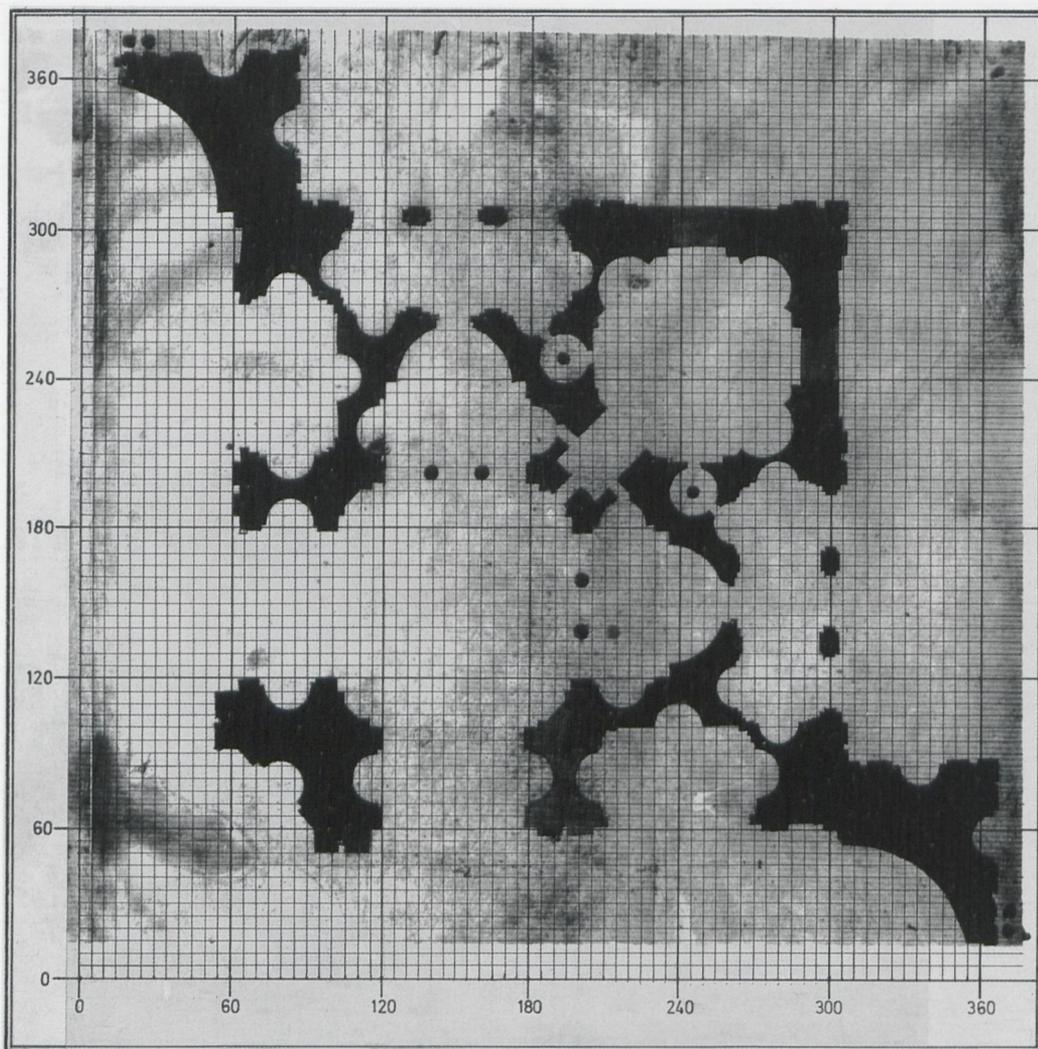


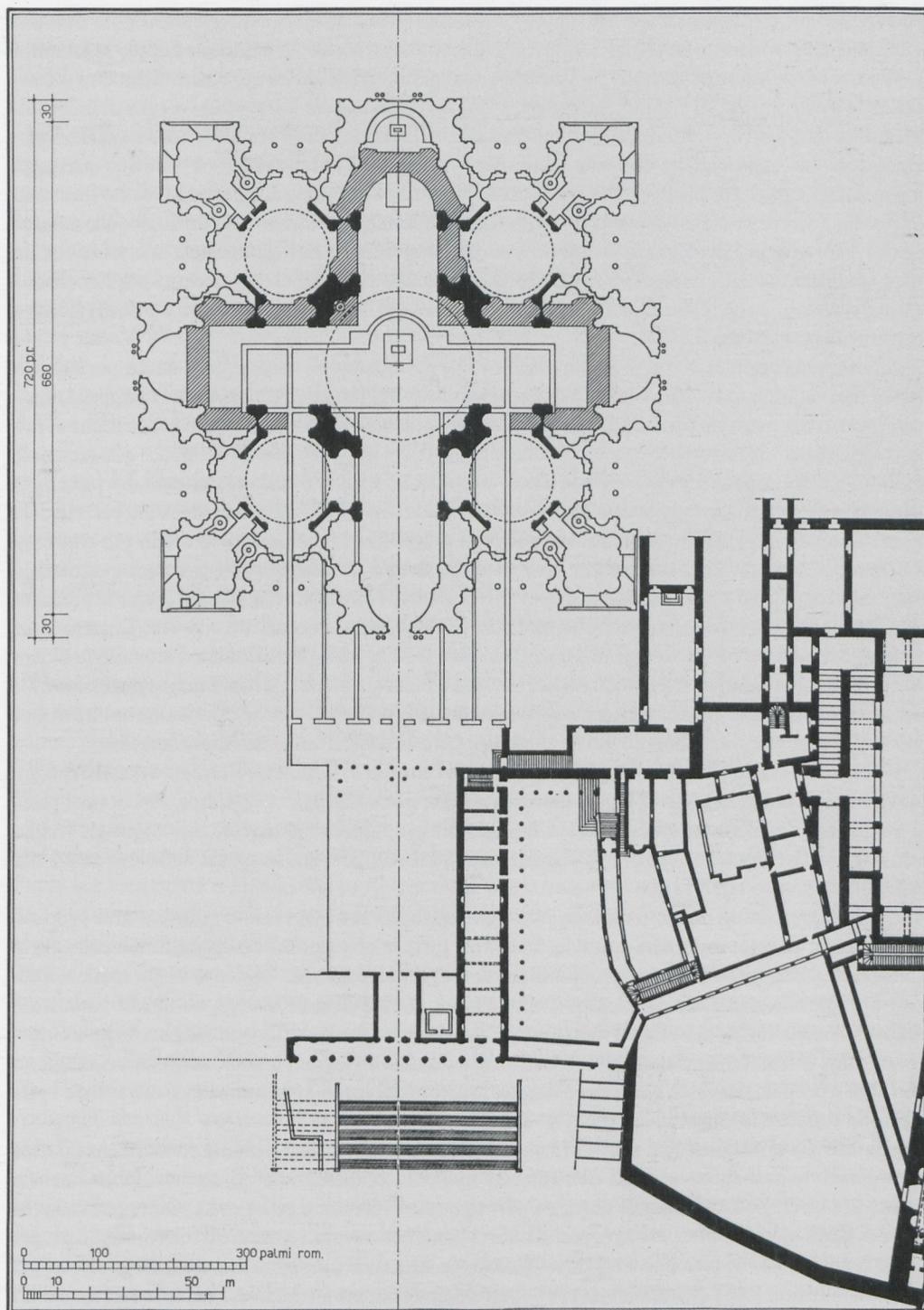
Fig. 8 - Sistema modulare del progetto Uffizi 1A con rete di 5 palmi (disegno P. Foellbach)

per una costruzione centralizzata così anticonvenzionale, presentandola al mondo cristiano occidentale. Anzi dopo aver rinunciato fino ad allora a ogni lavoro di costruzione nella zona della Basilica, egli dovette ora avere idee così chiare sulla futura forma del palazzo e della Basilica, da incaricare Bramante all'inizio del settembre del 1505 di prolungare la Loggia delle Benedizioni di Pio II lungo tutto il lato occidentale della piazza San Pietro e cioè certamente nella larghezza del nuovo progetto di circa 700 palmi (156,38 m)³⁷. La metà meridionale del palazzo con la Sala Regia avrebbe dovuto lasciar posto a un nuovo atrio sostanzialmente più largo e più profondo, dal quale sarebbe stata visibile per la prima volta la facciata a due torri in tutta la sua totalità (fig. 7, 23), mentre la completa centralità del corpo della Basilica sarebbe stata chiara solo dai colli circostanti. Giulio II quindi contava allora ancora su un ampio rinnovamento del palazzo pontificio, anche se non nel radicalismo anticheggiante, come Bramante lo aveva abbozzato sul disegno Uffizi 104Av (cat. n. 281).

Al più tardi nell'autunno del 1505, quando il papa stava preparando il finanziamento dell'imponente progetto, riflessioni di ordine religioso, funzionale e forse anche economico dovettero indurlo a un cambiamento fondamentale del progetto. Quanto velocemente e radicalmente procedesse il papa lo si può vedere già sul verso del foglio Uffizi 7945A (cat. n. 283), dove Bramante fece riferimento non solo alla forma della Basilica costantiniana, ma anche ai suoi elementi materiali. Come già su Uffizi 3A, egli collocò il sepolcro di Pietro nuovamente al centro dell'area della cupola e tentò di mantenere gli antichi colonnati in un progetto longitudinale e forse perfino senza arcate e con deambulatori e gallerie correnti tutt'attorno. Egli si attenne alla corona di colonne attorno alla zona della cupola, anzi prese perfino in considerazione di portare le colonne antistanti i pilastri fin sotto l'anello inferiore del tamburo, di dare loro cioè un'altezza di circa 50 metri, ingigantendo così la Cappella Pontificia. Quasi contemporaneamente Giuliano da Sangallo dovette presentare al papa il suo "controprogetto" Uffizi 8Ar (cat. n. 287). Qui Giuliano seguì nel tipo e nel programma spaziale il progetto della medaglia, dando peso però non tanto all'estensione degli spazi e al suo crescendo gerarchico, bensì alla struttura massiccia dei pilastri e alla solidità dei quattro archi della cupola. In questo si attenne ancora più di Bramante al Duomo di Firenze. Questa chiamata di Giuliano alla costruzione fino ad allora più studiata, forse anche lo scetticismo degli altri esperti, dovettero convincere il papa della fragilità del sistema bramantesco. Da parte sua Bramante dovette accorgersi, nel corso di un colloquio, quanto fosse in pericolo il suo progetto, tant'è che egli abbozzò sul verso del disegno di Giuliano una controproposta. È vero che lì egli riprese la croce latina e i colonnati del progetto Uffizi 7945Av, ma li colle-

³⁷ Frommel 1984: 224.

Fig. 9 - Ricostruzione ipotetica
del progetto Uffizi 7945Ar
pianta
(disegno P. Foellbach)



gò sia al sistema a pilastri più solido e scavato dalle enormi nicchie di Giuliano, che allo spazioso sistema a *quincunx* del suo progetto sulla medaglia. In questa operazione ingegnosa egli si ispirò anche ai prototipi milanesi a lui familiari, come il Duomo e San Lorenzo, le cui piante riprodusse sullo stesso foglio, ai progetti milanesi di Leonardo³⁸ (fig. 10), e forse anche alla "opinione" che Fra Giocondo proprio in quelle stesse settimane autunnali potrebbe aver sottoposto al papa (cat. n. 286; fig. 11, 23). L'enorme corpo di quest'ultimo progetto lungo circa 350 metri, le sue sette cupole, le sue torri laterali, il suo narcece sul quale era certamente prevista una loggia delle benedizioni, con il deambulatorio del coro sullo stile delle cattedrali francesi e le presunte gallerie, era stato così approfondito, sia dal punto di vista statico che da quello funzionale, che dovette aver rafforzato ancora di più i dubbi del papa proprio su questi due aspetti del progetto della medaglia.

Tutte queste idee e riflessioni confluirono poi nel disegno Uffizi 20A (cat. n. 288), il più ricco di informazioni di tutti quelli di Bramante che si sono conservati. Disegni simili, eseguiti su un fine reticolo di misurazione e riproducenti anche la pianta della vecchia Basilica e del coro di Niccolò V, devono aver costituito anche i precedenti dei progetti Uffizi 3A e Uffizi 1A (fig. 2, 8). Nella pianta abbozzata rapidamente a destra in basso egli si allacciò ancora direttamente al disegno Uffizi 7945Av, tenendo conto delle misure del progetto di Niccolò V. Prima di giungere tuttavia a un'ulteriore rielaborazione di questa versione, egli dovette essersi accordato con il papa sulle innovazioni del disegno Uffizi 8Av,

³⁸ Wolff Metternich 1975: 85, fig. 24, dove sono previsti anche un altare del coro sotto la cupola e un secondo altare nell'abside.

che sviluppò più dettagliatamente nella parte rimanente della pianta. In essa egli sacrificò ai deambulatori le campate inserite su Uffizi 1A davanti alle absidi e ridusse le aree delle cupole secondarie. Il monumento funebre progettato da Michelangelo quindi avrebbe dovuto essere sistemato o tra le arcate del coro o in uno dei centri secondari, e l'altare dedicato alla Vergine nel centro di un'abside delimitata da pilastri o colonne. Resta indefinita la collocazione degli stalli del coro e delle tribune dei cantori. Le funzioni della Cappella Giulia passarono quindi in seconda linea – motivo questo già di per sé sufficiente per provocare una sfavorevole reazione del papa. È significativo che Bramante volgesse nuovamente la massima attenzione all'area della cupola con il trono pontificio, alle colonne giganti e ai tre bracci della croce, mentre nel corpo longitudinale non giungesse a una soluzione del tutto completa sia dal punto di vista statico che da quello formale. Il suo rispetto per l'obelisco e la Cappella Sistina rivela tuttavia il suo intento di creare qui un progetto concreto e quindi effettivamente realizzabile (fig. 12, 23).

L'ampliamento dei pilastri, delle arcate e dell'ordine ebbe notevoli conseguenze anche per l'alzato. Poiché Bramante aumentò il diametro della cupola solo leggermente e mantenne la larghezza della navata centrale, e con ciò certamente anche lo stesso sistema di proporzioni, queste modifiche avrebbero riguardato soprattutto le pareti della navata centrale, la penetrazione della luce e la forma del tamburo e della cupola. La decisione finale di adottare un ordine con una larghezza dei fusti di 12 palmi, come l'aveva già considerata in un dettaglio di Uffizi 7945Ar, venne presa già per via delle arcate ampliate a 60 palmi, permettendo anche di proporzionare le paraste in modo più conforme ai canoni. Separando inoltre le paraste anche sui lati dei pilastri della cupola per mezzo di nicchie, Bramante raddoppiò a circa 45 palmi lo spessore degli archi di volta, creando così anche le premesse per una cupola più solida. Se lo schizzo su Uffizi 20Av mostra un tamburo con otto finestre senza le file di colonne del progetto definitivo per la cupola (cat. n. 288), significa che l'attenzione di Bramante era rivolta più ai problemi costruttivi che non alla forma finale. La luce sarebbe penetrata indirettamente attraverso i deambulatori, e direttamente solo dall'alto – anche questa una novità di ispirazione antica, che difficilmente giovò al monumento funebre ideato da Michelangelo.

Non da ultimo grazie alla sfida del progetto a pianta centrale di Giuliano, Bramante acquisì qui una comprensione per le imponenti masse murarie, andata persa dall'età tardoantica. Ancora nel piano di pergamena l'espansione spaziale aveva il predominio e riduceva la parete, comunque già fragile, a un minimo rischioso, mentre ora gli imponenti pilastri accoglievano lo spazio nelle loro ampie nicchie in un perfetto equilibrio.

Anche se il papa in un primo momento non fosse stato del tutto avverso a queste nuove proposte di Bramante, dovette esprimere tuttavia, accanto a tutte le obiezioni di carattere funzionale, anche dei dubbi sul costante aumento dei volumi e di conseguenza dei costi. Giuliano a ogni modo nel suo controprogetto tramandato nel Codice Coner (cat. n. 289) si allacciò, è vero, all'ultima variante su Uffizi 20A nella forma dei pilastri della cupola, nei deambulatori e nel corpo longitudinale a cinque navate, anzi estese il corpo longitudinale ben oltre il vecchio atrio, ma rinunciò contemporaneamente a un vero e proprio sistema a *quincunx* e ridusse le arcate del corpo longitudinale, il diametro e i pilastri della cupola e le cappelle laterali (fig. 13, 23).

È però difficile immaginare un simile progetto di riduzione, fatto da Bramante stesso. Senza il sistema a *quincunx* probabilmente egli non avrebbe mantenuto i deambulatori e non sarebbe neanche ritornato a un corpo longitudinale a travate così strette con presunte gallerie. La pianta poco convincente di Giuliano potrebbe però aver contribuito a ogni modo a fargli spostare il fulcro del suo progetto dal sistema a *quincunx* a una basilica longitudinale strutturata assialmente, e a rassegnarsi così ad abbandonare non solo i deambulatori e le cupole secondarie, ma anche i vestiboli e le sacrestie d'angolo. Egli accennò a una tale riduzione già su Uffizi 20A, dove chiuse il deambulatorio e le arcate del braccio meridionale con linee frettolose³⁹.

Queste riflessioni risalgono probabilmente solo alla fine del 1505 e così le reazioni di delusione alle sue missive di novembre potrebbero aver indotto il papa a un calcolo più esatto dei costi. Sta di fatto che a quel punto il papa probabilmente insistette – ancora più esplicitamente di alcune settimane precedenti – sull'identità e sulle tradizioni della vecchia Basilica, inducendo inoltre Bramante a tornare su una delle idee di partenza e a collocare la Cappella Giulia in un coro completamente isolato e innalzato sulle fondamenta del coro rosselliniano, come originariamente aveva proposto Michelangelo. All'epoca Michelangelo era appena tornato da Carrara, stava cominciando appunto a realizzare il grande progetto per la tomba isolata e si era così trovato a stretto contatto con il papa (cfr. lettere di Michelangelo del 1523 e 1546-47), probabilmente acquisendo nuovamente un influsso più incisivo sulla progettazione.

Il progetto definitivo di Bramante per Giulio II

Al più tardi a partire dall'inizio del 1506 Bramante preparò il progetto definitivo, e il 18 aprile 1506 il papa pose la prima pietra⁴⁰. Anche Bramante ridusse allora i pilastri della cupola rispetto alle ultime versioni di Uffizi 20A, e tornò a una cupola con circa 185 palmi di diametro, rinunciando ora

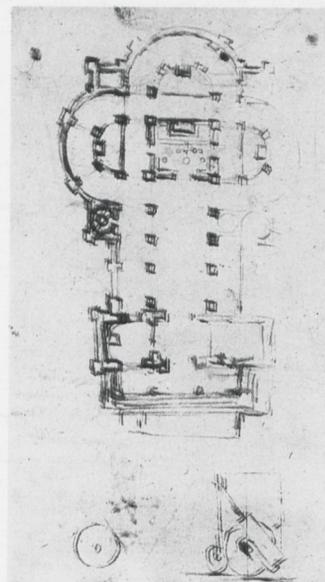


Fig. 10 - Leonardo da Vinci
Progetto per la Chiesa del Santo
Sepolcro a Milano
ca. 1487-90 (?)
Parigi, Bibliothèque Nationale,
Ms B, f. 35r

³⁹ Indipendentemente da me Clodt ha fatto le stesse osservazioni (1992).

⁴⁰ Frommel 1976: 94 sg. Una descrizione, fino a oggi poco conosciuta, della cerimonia la si legge nel fiorentino Bonsignori: "In Roma principiò [Giulio II] grandissime muraglie. S. Piero fece ruinare et principiò di nuovo et io mi trovai presente quando sua santità vi messe la prima pietra che fu una gran croce; e subito vi si gittarono sopra e fondamenti, sotto li quali el prefato pontefice messe molte medaglie d'oro, d'argento et di bronzo. Et fu il primo fundamento della colonna o pilastro di dietro allo altare di sancto Pietro diverso campo sancto sopra la capella di Santa Petronilla a laudi di Dio. Et nella cerimonia di metter detta croce furono tutti li reverendissimi Cardinali et altri prelati di Roma con solenne processione". E. Borsook, *Michelozzo and Bonsignori in the Levant*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1978): 176 sg., in un ulteriore controllo E. Borsook ha potuto verificare che si tratta veramente di papa Giulio II.

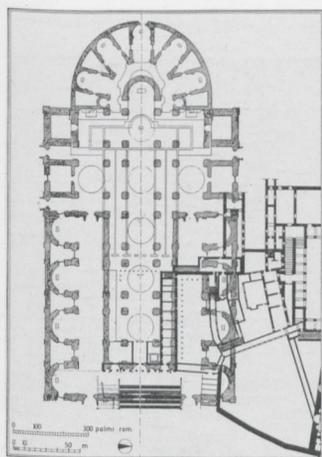


Fig. 11 - Collocazione ipotetica del progetto di Fra Giocondo nella zona vaticana (disegno P. Foellbach)

però alle controventature diagonali accanto al braccio del coro (fig. 14-16, 23). Isolandolo completamente egli consentì di raggiungere al suo interno un'intensa luminosità, che non solo venne a vantaggio del monumento funebre di Michelangelo e delle cerimonie, ma modificò anche l'effetto di tutto lo spazio interno. Lo spessore dei muri rosselliniani gli consentì di aprire nelle pareti laterali finestre giganti di circa 6,70 metri, ampiezza questa che egli originariamente aveva previsto anche per le tre finestre delle absidi nel modello in legno (cat. nn. 293 e 292). In queste cinque arcate avrebbero dovuto essere collocate rispettivamente due file di colonne provenienti dalle navate laterali dell'antica Basilica. Alla fine Bramante trasformò quindi i deambulatori di Uffizi 8Av e Uffizi 20A in un monumentale finestrato anch'esso caratteristico delle cattedrali gotiche. Si aggiunsero poi le grandi finestre con arco a due centri nella volta a botte, attraverso le cui bocche di lupo egli consentì alla luce di penetrare diagonalmente fin giù nella zona del monumento funebre (cat. n. 301). Forse per motivi statici egli ridusse poi durante la realizzazione le tre finestre dell'abside rispettivamente di 10 palmi. Le finestre di Uffizi 3A e Uffizi 1A erano di gran lunga più piccole, e questo fa supporre che Bramante avesse calcolato questa intensa illuminazione non solo riferendosi alla tomba di Giulio II, ma anche a un andamento decisamente longitudinale del nuovo progetto, a un crescendo dinamico dall'ingresso fino all'abside, che non per niente contrassegnò con paraste doppie nella versione realizzata. Ed è tanto più improbabile che egli volesse già allora togliere ai bracci del transetto la luce diretta per mezzo di deambulatori costosi e funzionalmente non giustificabili, deambulatori che avrebbero rotto completamente l'equilibrio anche della sua costruzione esterna⁴¹.

Il principio longitudinale indusse Bramante anche a sostituire le volte a crociera, che nei precedenti progetti avrebbero illustrato la compenetrazione dei bracci principali con quelli secondari del sistema a *quincunx*, con volte a botte, i cui cassettoni anticheggianti nella realizzazione ebbero addirittura un andamento ancora più assiale rispetto al modello (cat. nn. 293 e 292). Collocando i pilastri della navata centrale di nuovo sullo stesso filo dei pilastri della cupola ed equiparandoli ora anche con l'aiuto di paraste separate da nicchie, sottolineò ancora di più la continuità dell'asse longitudinale. Bramante calcolò questo sistema in maniera che tre campate venissero a coprire quasi esattamente la distanza fino al vecchio muro d'ingresso (fig. 14, 23). Ciò facendo egli dovette cercare un riferimento alla Chiesa di Sant'Andrea in Mantova dell'Alberti, riferimento che manca in tutti i precedenti progetti, ed è inscindibile dal nuovo andamento longitudinale di tutta la Basilica. Già solo l'allacciamento al palazzo pontificio consigliava di non andare oltre il vecchio corpo longitudinale (fig. 14). Mediante le tre campate a forma di arco di trionfo il corpo longitudinale divenne una vera e propria via *Triumphalis*, cioè quella via per le processioni, attraverso la quale il papa fin dall'epoca tardoantica raggiungeva il presbiterio.

Ogni pilastro del corpo longitudinale era diviso in due come nella maggior parte dei precedenti progetti longitudinali, in modo che anche qui si potesse mantenere la divisione a cinque navate della vecchia Basilica. Intorno al 1509, quando i pilastri occidentali del corpo longitudinale già si ergevano dal terreno, Raffaello fissò nella *Disputa*, quasi fedele nei minimi dettagli, quello meridionale quale simbolo del rinnovamento della Chiesa da parte di Giulio II (fig. 17)⁴². Raffaello tuttavia inserì dei piedistalli, che nella costruzione sarebbero stati difficilmente conciliabili con le nicchie che giungevano fino a terra (cat. n. 341). Con un'ampiezza luce di poco più di 10 palmi queste "cappelle" avrebbero potuto accogliere un altare; ecco perché nel suo *Memoriale* del 1520-21 (cat. n. 320) Antonio da Sangallo pose dunque anche la domanda se le paraste dell'ordine interno avrebbero dovuto avere dei piedistalli "per li inconvenienti che fanno nelle chapelle". Le paraste del grande ordine interno avrebbero avuto quindi un rapporto di 1:10,6, rafforzando decisamente così le forze verticali dello spazio interno. E poiché nelle altre opere romane Bramante preferì rapporti meno slanciati, la cattedrale gotica può essere stata per lui di nuovo il modello della devozione cristiana. Del resto i pilastri divisi in due dalle navate interne sono ancora in discussione nei progetti di Giuliano del 1514 (cat. n. 307) e nei progetti di Peruzzi e Sangallo degli anni 1531-35 (cat. nn. 326, 339).

Se Marten van Heemskerck mostrò degli archi perimetrali intonacati sia sulla parete orientale che su quella settentrionale del pilastro orientale della cupola e, in accordo con la pianta del Codice Coner del 1515 (cat. n. 310), riprodusse ad angolo retto gli spigoli dei pilastri verso le navate laterali, ciò significa che Bramante dovette aver previsto sia per le navate laterali interne che per quelle esterne delle volte a crociera o a vela. Il grande ordine esterno fa supporre che sopra le quattro navate laterali fossero previsti ulteriori spazi per il clero. Le navate laterali esterne con molta probabilità sarebbero state illuminate con luce naturale proveniente dalle stesse finestre ad arcata con ampiezza luce di 30 palmi, come il braccio del coro e le cappelle del transetto. Poiché queste finestre iniziavano solo a un'altezza di 45-50 palmi, la zona sottostante profonda circa 10 palmi e larga 60 palmi sarebbe rimasta a disposizione per cappelle laterali con edicole ad altare. Nelle absidi del transetto queste finestre si sarebbero ristrette internamente a 20 palmi come nel coro. Con un totale di diciannove finestre di questa grandezza, dotate forse addirittura di vetrate colorate, e dodici finestre nella volta, l'interno avrebbe raggiunto una luminosità del tutto insolita per il Rinascimento e avrebbe continuato anche in questo aspetto la tradizione delle cattedrali gotiche.

Il braccio del coro così ben documentato (cat. nn. 298 e 337) offre importanti punti di riferimento per la ricostruzione dell'esterno dell'edificio⁴³. Nell'articolazione esterna del braccio del coro Bra-

⁴¹ Cfr. la ricostruzione del progetto di Bramante del 1506 in Wolff Metternich-Thoens 1987: 105 sg.

⁴² Per la rappresentazione corretta di questo pilastro (fig. 17) ringrazio Wolfgang Jung.

⁴³ Per la ricostruzione del coro di Bramante v. da ultimo Wolff Metternich-Thoens 1987: 112 sg.; A. Bruschi 1987, figg. 22, 23.

mante indicò all'architettura vie completamente nuove, sviluppando il ritmo strettamente paratattico del coro di Rossellino e forse del suo stesso modello in legno del 1506, in una dinamicità e una plasticità fino ad allora sconosciute. Nella campata staticamente meno gravata e munita delle grandi finestre ad arcata egli si accontentò di uno spessore murario di 5,36 metri e di semplici paraste d'angolo. Nel passaggio verso la vera e propria abside poi egli aumentò, ancora molto più energicamente che all'interno, la plasticità dell'ordine, ponendo le paraste strettamente l'una dietro l'altra, unendole a fasci e aggettandole sopra gli elementi centrali. Questa dinamica culmina e si esaurisce infine in entrambi i pilastri della testata dell'abside, dove le paraste sono separate da nicchie.

È difficile stabilire se Bramante, che nei suoi primi progetti aveva spesso ridotto la parete portante a un minimo, avesse assegnato ai quattro pilastri dell'abside tutto lo spessore di circa 10,30 metri di Rossellino per motivi strettamente statici e cioè avesse pensato alla controventatura dell'abside, se fosse andato semplicemente incontro al desiderio del papa e avesse ripreso quindi le esatte dimensioni del coro di Niccolò V, oppure avessero prevalso riflessioni di carattere formale. Anche le cinque nicchie tra le paraste della testata sono espressione del pensiero dinamico di Bramante, in quanto si rimpiccioliscono verso l'alto. In basso, si spingono talmente sotto il davanzale delle finestre che non avrebbero consentito alcun piedistallo vero e proprio. Le paraste avrebbero avuto quindi effettivamente quel rapporto di oltre dodici larghezze di fusto biasimato da Antonio da Sangallo nel suo *Memoriale* del 1520 (cat. n. 320) e avrebbero guidato lo sguardo ripidamente verso l'alto. Questa dinamica verticale sarebbe stata intensificata dall'imponente aggetto e si sarebbe arrestata solo nella cornice molto sporgente.

La parasta d'angolo piegata testimonia che Bramante voleva proseguire il grande ordine anche sulla rimanente costruzione esterna. E così come per il coro era riuscito a realizzare un'ampia corrispondenza tra l'ordine interno e quello esterno, potrebbe aver cercato di fare lo stesso anche per le rimanenti parti della costruzione. Nelle pareti del corpo longitudinale si presenta di conseguenza un ritmo simile a quello della testata dell'abside, vale a dire un alternarsi di paraste separate da nicchie e di larghe arcate a finestra (fig. 14, 15). Già per motivi formali i bracci del transetto, benché non avessero bisogno di stare su fondamenta preesistenti, potrebbero essere stati conformi al braccio del coro. La loro articolazione esterna avrebbe certamente continuato quella del coro e delle pareti del corpo longitudinale. Non è chiaro tuttavia quale forma Bramante avrebbe voluto dare alle pareti occidentali di entrambi i bracci del transetto. La pianta di Sangallo antecedente al 1513 accenna a un sistema più semplice rispetto a quello dell'adiacente coro⁴⁴. Per garantire l'omogeneità dell'esterno Bramante avrebbe dovuto inondare di luce naturale anche le cappelle del transetto con finestre ad arcata di 30 palmi e spingere le pareti delle finestre verso l'esterno a formare un risalto. Nel progetto del 1506 le sacrestie erano quindi collocabili solo sopra le cappelle del transetto e lì sarebbero state accessibili anche attraverso le grandi scale dei pilastri della cupola.

Un riferimento, anche se poco affidabile, per la facciata del progetto definitivo è fornito dallo schizzo su Uffizi 5Ar (cat. n. 292). Nonostante tutte le distorsioni questa veduta è difficilmente collegabile ad altri progetti, se non a quello del 1506. Nei rapporti slanciati dell'ordine senza piedistalli e nel crescendo verso il blocco centrale, la facciata sarebbe stata tuttavia già chiaramente più vicina al dinamismo del coro realizzato che non alla versione schizzata sullo stesso foglio. Anzi le semplici campate doriche della torre erano state trasformate, in modo ancora più dinamico, in edicole corinzie con fasci di paraste e in colonne piene plasticamente aggettate con frontone spezzato, un movimento che culmina e si placa contemporaneamente nel blocco centrale molto esteso. In modo ancora più convincente rispetto all'alternativa di Giuliano di poco antecedente (cat. n. 289), Bramante riuscì qui a integrare motivi delle terme imperiali in un sistema più complesso. L'idea di torri sui lati tuttavia era già superata nel maggio del 1506, quando venne costruita la Scala Regia. Le torri non si conciliavano nemmeno con la strada che avrebbe dovuto indirizzare lo sguardo da piazza San Pietro sull'obelisco. Questa apertura predisposta da Giulio II nel marzo del 1507⁴⁵ non venne mai realizzata, come non ebbero seguito alcune altre disposizioni del papa. Questo progetto di strada tuttavia si oppone già di per sé a tutte le ipotesi di ricostruire il corpo longitudinale del progetto definitivo di Giulio II più largo di circa 550 palmi (123 m). Del resto quando si legge che ancora nel maggio del 1507 il papa avrebbe voluto che fosse completata la Loggia delle Benedizioni di Pio II e che Bramante invece ne avrebbe voluto demolire anche le parti già costruite "secondo il novo disegno de la fabrica di san Pietro"⁴⁶, ciò dimostra una volta di più quanto poco fossero coordinate le intenzioni dell'architetto e quelle del committente. A ogni modo Bramante dovette sentirsi sicuro di poter convincere gradualmente il papa di una facciata forse già aperta in lunghi porticati a colonne, con una propria Loggia delle Benedizioni e di un prolungamento di piazza San Pietro fino alla facciata.

Un corpo longitudinale così ricostruito sarebbe stato sì accorciato di una campata, ma percettibilmente più largo dell'attuale, e avrebbe superato così il Duomo di Firenze non solo in lunghezza e in larghezza, ma anche nella superficie della cupola. Se Bramante diede alle arcate cieche del braccio del coro la stessa ampiezza delle rimanenti arcate, ciò non vuol dire assolutamente che egli si tenesse aperta la possibilità di una successiva integrazione del braccio del coro in un sistema a *quincunx* o avesse visto addirittura come "provvisorio" un coro che già di per sé dovette essere costato decine di migliaia di ducati⁴⁷. Nemmeno uno dei numerosi tentativi dei suoi successori di risolvere questo

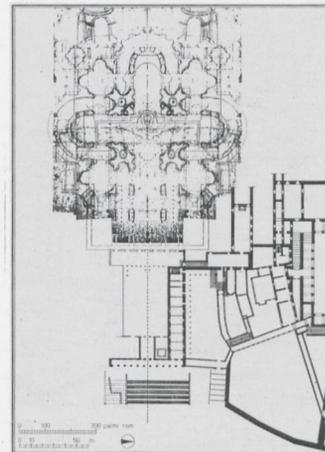


Fig. 12 - Collocazione del progetto Uffizi 20A nell'area vaticana (disegno P. Foellbach)

⁴⁴ La parasta spezzata che su Uffizi 44A (cat. n. 337) di Sangallo piega di nuovo verso ovest davanti alla cappella sudoccidentale, risale o agli anni 1511-13, cioè all'epoca immediatamente successiva alla misurazione di Sangallo in Uffizi 43A (cat. n. 298), oppure - molto più probabilmente - agli anni 1513-15, quando Bramante e Fra Giocondo continuarono a costruire in questa zona. La parasta d'angolo meridionale avrebbe poi potuto condurre anche verso l'articolazione interna di un deambulatorio occidentale.

⁴⁵ Frommel, in Frommel-Ray-Tafari 1984: 256.

⁴⁶ Loc. cit.

⁴⁷ Wolff Metternich-Thoenes 1987: 143.

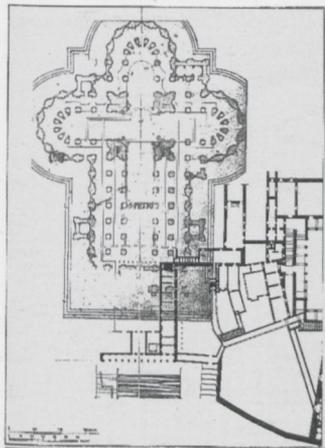


Fig. 13 - Collocazione ipotetica del progetto Codice Coner, f. 17 nell'area vaticana (disegno P. Foellbach)

problema può effettivamente convincere (cat. nn. 311, 316 e 317). La forma del braccio del coro risulta completamente calcolata su un sistema longitudinale e lo spessore dei suoi muri doveva competere con quello delle antiche terme, come se Giulio II avesse voluto assicurare alla sua cappella mortuaria una durata analoga.

Come la facciata anche la cupola del presunto modello in legno ha un effetto incompiuto e così deve rimanere aperta la questione se il papa e il suo architetto, in questa fase dei lavori, si fossero effettivamente accontentati di un tamburo aperto in finestre ad arcata (cat. n. 292) oppure non lo volessero circondare con delle colonne, forse quelle vecchie della navata centrale, per le quali altrimenti non ci sarebbe stata alcun'altra utilizzazione simile.

Gli stessi problemi economici che indussero Giulio II a ridurre i primi progetti di Bramante, lo condizionarono anche nella scelta dei materiali per la nuova costruzione. I muri furono costruiti in gran parte in "breccia", probabilmente quel tufo poco costoso tipico del paesaggio dei dintorni⁴⁸, le volte almeno in parte costruite a getto e furono impiegati mattoni soprattutto per i muri sottili e per ottenere superfici precise, spigoli o, come nel caso del pennacchio sudoccidentale, curvature complesse⁴⁹. Il travertino venne usato solo per le basi, i capitelli e le cornici degli ordini. La stessa rinuncia a cupole secondarie, a piedistalli e cornici continue d'imposta o la riutilizzazione delle colonne delle vecchie navate laterali nelle finestre sembrano dettate non da ultimo da aspetti economici. Così è probabile che Bramante avesse previsto per le superfici dei muri un travertino finto, già abilmente utilizzato nella costruzione di Palazzo Caprini⁵⁰.

Quanto meno verso la fine della sua vita Giulio II volle a ogni modo strutturare la zona del coro in maniera sostanzialmente più sontuosa. Nella bolla del febbraio del 1513 egli scrisse di pareti di marmo ed eterne - "diuturnos" -, di opere pittoriche e scultoree quindi, accanto alla tomba isolata di Michelangelo con le sue statue di marmo e i rilievi in bronzo dorato, forse anche sculture per le numerose nicchie, mosaici figurativi e vetrate come quelle fatte installare nel coro di Santa Maria del Popolo, nella Sala Regia e nelle Stanze⁵¹. Accennò anche a un pavimento a mosaico, certamente simile a quello cosmatesco della Cappella Sistina e come quello avrebbe riprodotto il tracciato della processione del papa. Nel fregio del grande ordine era già stata inserita un'iscrizione in marmo di Giulio II al posto dei geroglifici originariamente previsti da Bramante, il quale avrebbe certamente fuso tutto ciò in un'unità armonica. Il suo allievo Raffaello, progettando la Cappella Chigi negli ultimi anni di vita di Giulio II, si ispirò così non solo alla forma architettonica dell'area della cupola, ma anche allo splendore policromo dell'arredo interno previsto⁵².

Di taglio chiaro e semplice, come Michelangelo ancora nel 1546-47 definì il progetto di Bramante (lettera 1546-47), era anche l'organizzazione del cantiere di Giulio II⁵³. La responsabilità tecnico-artistica era nelle mani di Bramante, la direzione dei lavori in quelle di Giuliano Leno, mentre l'amministrazione era in quelle dei chierici più vicini al papa, come il cardinale Fabio Santoro, l'arcivescovo Enrico Bruni e i canonici Mario Maffei e Bartolomeo Ferratini. Tra il 1506 e il 1511 Giulio II in tutto non spese molto più di 80.000 ducati per la nuova costruzione, buona parte dei quali provenienti da offerte per le indulgenze⁵⁴.

I lavori iniziarono con il coro ed entrambi i pilastri occidentali della cupola, dove l'inserimento parziale dei muri di Niccolò V provocò già nella primavera del 1507 problemi di assestamento aggravati da crepe. Questi lavori non coinvolsero ancora l'antica Basilica. Solo nell'aprile del 1507, quando l'impaziente papa fece cominciare anche la costruzione dei due pilastri orientali, sarebbe stato demolito gran parte dell'antico sagrato (cat. n. 294)⁵⁵. Nel maggio del 1507 venne spianata per il braccio del coro l'area circondata dal coro di Niccolò V, nella quale si era conservata ancora una parte del cimitero paleocristiano⁵⁶. Alla fine di maggio del 1507 si aprì una grande crepa - forse perché i pilastri occidentali poggiavano in parte sulle fondamenta di Rossellino⁵⁷. Nel 1511 erano già terminati i quattro archi della cupola⁵⁸.

Dopo l'infruttuosa campagna militare nell'Italia del nord la promozione architettonica del papa, prima così dinamica, conobbe dopo l'inverno 1510-11 dei temporanei periodi di stasi; il *Liber Mandatum*, nel quale venivano annotate tutte le spese, si interrompe qui improvvisamente⁵⁹. Durante i suoi ultimi anni di vita Giulio II rivolse maggior attenzione al completamento del coro, quindi alla tribuna con la sua cappella mortuaria. Fece sistemare magnificamente la Cappella - di nuova fondazione - dei cantori, che avrebbero dovuto accompagnare le cerimonie religiose della Cappella Giulia, e fece acquistare marmi per il suo arredo interno⁶⁰. Ancora durante il pontificato di Giulio II ci si accinse alla progettazione concreta della cupola e probabilmente si preparò la volta della Cappella Giulia, appena terminata nell'aprile del 1514, quando Bramante morì (cat. nn. 299 e 300).

Durante i complessivi sette anni di attività edilizia sotto Giulio II, Bramante preparò dapprima assieme ad Antonio di Pellegrino e dal 1510 poi anche con Antonio da Sangallo il Giovane, le rispettive fasi di costruzione. Gli studi forse eseguiti da Bramante stesso per il capitello corinzio dell'ordine interno (cat. n. 295) e per la centinatura degli archi della cupola (cat. n. 296) forniscono assieme ai disegni di costruzione di Antonio di Pellegrino per i pennacchi (cat. n. 297) o agli studi di Sangallo per la cupola (cat. n. 299) e per la voltatura dell'abside (cat. n. 300) un quadro della precisione metodica della progettazione. Tutto ciò venne improvvisamente interrotto dalla morte di Giulio II nel febbraio del 1513 e dall'elezione di Leone X, papa di indole completamente diversa.

⁴⁸ Frommel 1976: 93.

⁴⁹ Op. cit.: 93, 128.

⁵⁰ V. cat. n. 123.

⁵¹ Frommel 1976: 126 sg.; Frommel 1977: 43-46.

⁵² Frommel, in Frommel-Ray-Tafari 1984: 21 sg.

⁵³ Frommel 1976: 74 sg.

⁵⁴ Op. cit.: 64, fig. 5.

⁵⁵ Frommel 1976: 100.

⁵⁶ Frommel, in Frommel-Ray-Tafari 1984: 256.

⁵⁷ "La muraglia di papa Julio di Sancto Pietro, facto sopra il vecchio ha di già cominciato a fare una fessura a imo a sommo in modo: si pensa che questi architectori moderni non ritrovino la via antiqua..." (Borsook 1973, nota 37).

⁵⁸ Frommel 1976: 67 sg.: il 27.5.

⁵⁹ 1511 Grossino inviò questa comunicazione a Mantova: "Una fiata andorno [il vescovo di Ivrea e Federico Gonzaga] in cima a la volta di la capella di S. Pietro quali sono tute quatro voltate... quali sono bellissime et li si vede tuta Roma"; e il 12 luglio 1511: "Sono voltati tuti quatro li archi di la capella grande [di San Pietro] ch'è una bella cosa e superba da vedere..." (A. Luzio, *Isabella d'Este di fronte a Giulio II*, in *Archivio Storico Lombardo* 39, 1912: 326; su gentile indicazione di John Shearman).

⁶⁰ Frommel 1976: 71.

⁶⁰ Pastor 1924-25, vol. 4, 1: 542 sg.

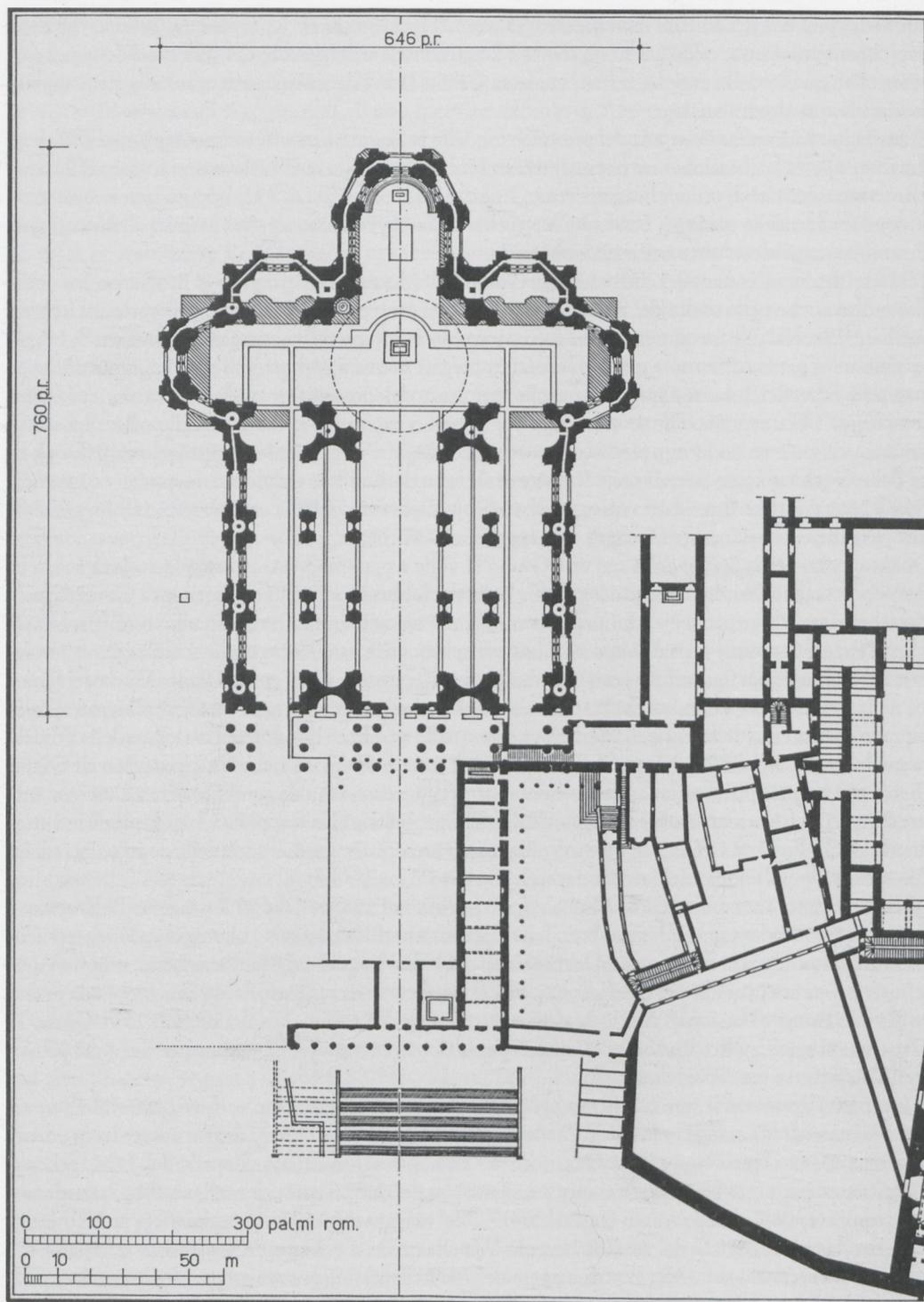
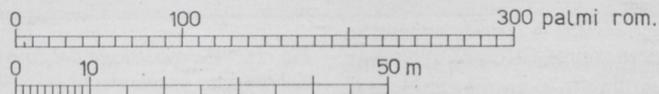
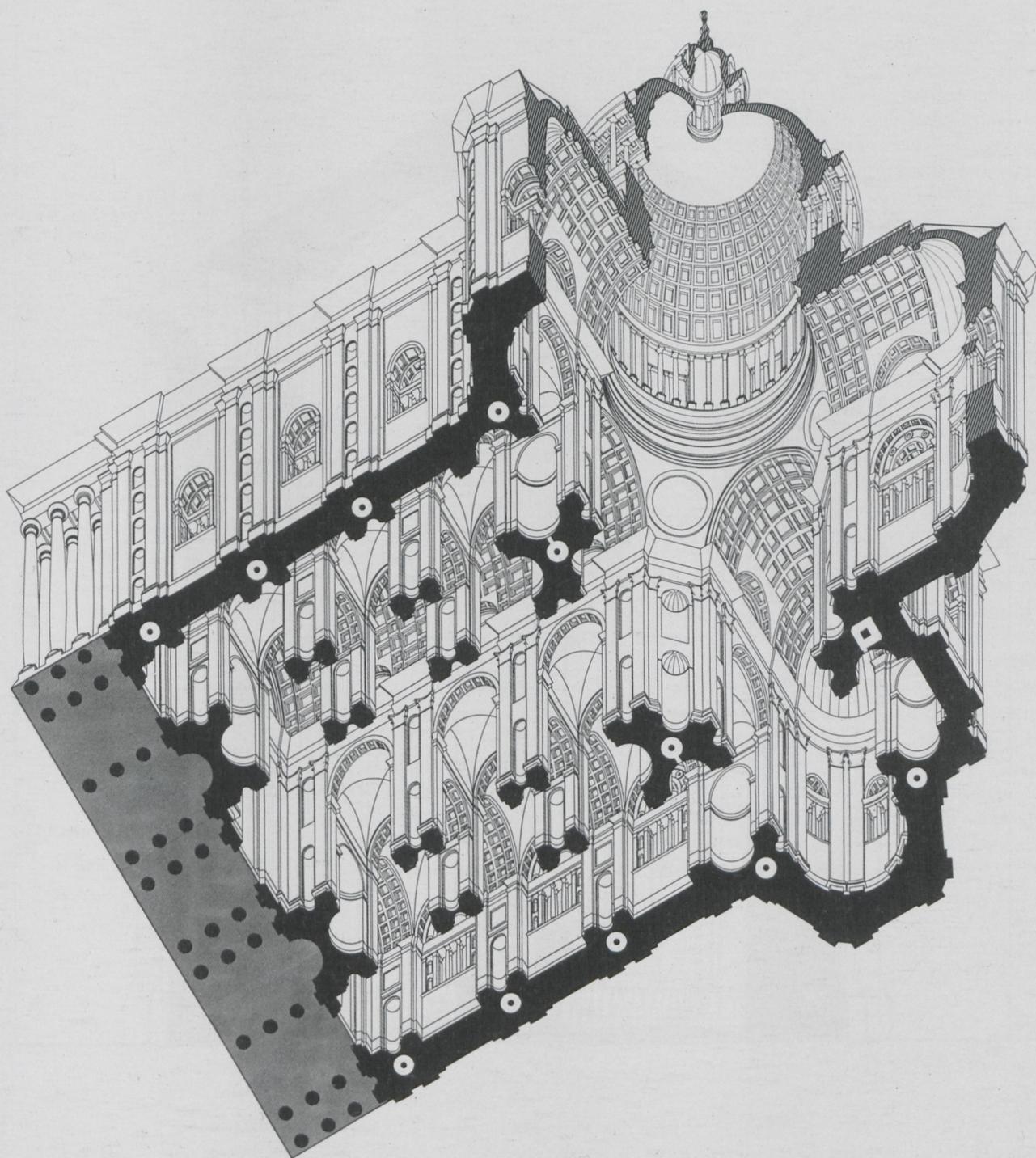


Fig. 14 - Ricostruzione ipotetica del progetto bramantesco dell'aprile 1506, pianta con zona vaticana (disegno P. Foellbach)

Il progetto di Bramante per Leone X (1513-14)

Nel marzo del 1513 il trentasettenne Leone X successe a Giulio II. Figlio di Lorenzo il Magnifico, gli fu familiare fin dall'infanzia il costruire all'antica, ed era sufficientemente giovane e ottimista per voler superare progetti più monumentali di quelli di Giulio II triplicandone i costi (cat. n. 294). Bramante rimase durante i primi otto mesi l'unico architetto responsabile e quando Leone X gli affiancò due illustri consiglieri, lo fece mosso forse da riflessioni sia personali che anche tecnico-costruttive, prima di tutto però per riguardo verso Bramante, le cui forze lo andavano lentamente abbandonando⁶¹. Fra Giocondo, che egli chiamò il primo novembre 1513, aveva già ottant'anni e non solo era noto come teorico e ottimo conoscitore dell'antico grazie alle sue edizioni di Vitruvio, delle quali quella del 1513 era dedicata al fratello di Leone X Giuliano de' Medici, ma era anche uno dei primi ingegneri d'Europa e quindi indispensabile per l'imminente voltatura della cupola. Giuliano da Sangallo venne nominato solo il primo gennaio 1514, quando Bramante era ormai vicino alla morte. Ciò fu ancora più significativo poiché si trattava di un conterraneo dei Medici e loro confidente da anni e poiché Giuliano, precipitatosi a Roma subito dopo l'elezione di Leone X, sperò forse in una sorta di risarcimento per le esperienze avute durante il precedente pontificato. Per quel che si sa, nessuno dei due acquisì influsso notevole sulla progettazione finché Bramante rimase in vita. Il nuovo progetto di questi potrebbe risalire già al periodo immediatamente successivo all'elezione

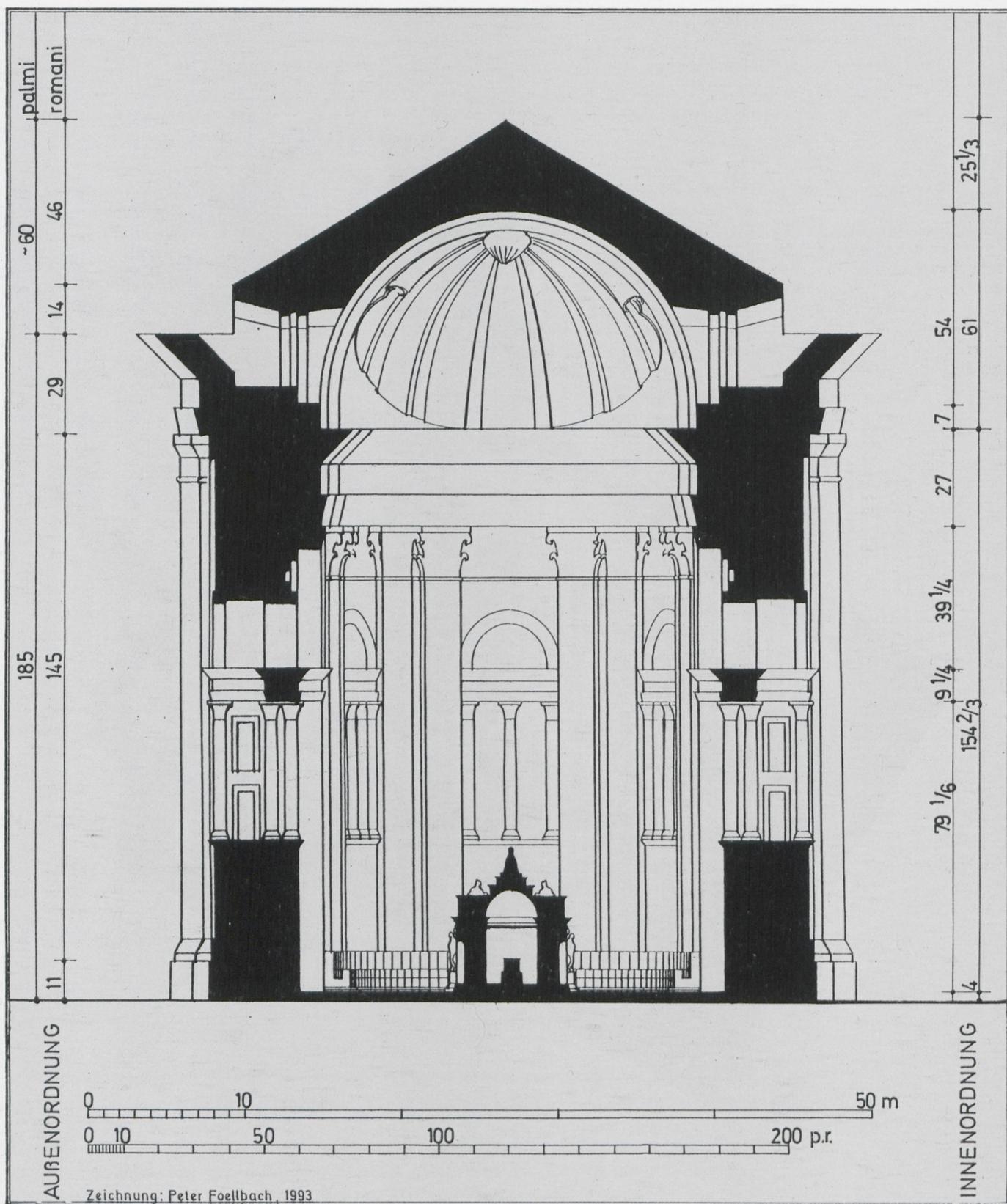
⁶¹ Frommel, in Frommel-Ray-Tafuri 1984: 42 sg., 241 sg.



P.FOE. 1993

Fig. 15 - Ricostruzione ipotetica del progetto bramantesco dell'aprile 1506, assonometria (disegno P. Foellbach)

di Leone X, così che si poté riprendere i lavori già nel corso del 1513. Al più tardi nell'ottobre del 1513 a ogni modo il papa incaricò Bramante di rivestire il vecchio presbiterio, esposto sin dal 1507 alle intemperie - forse perché prevedeva tempi di costruzione molto più lunghi del suo predecessore (cat. n. 305). Fin dall'inizio in effetti Leone X diede maggior importanza all'ampliamento del progetto e alla realizzazione della costruzione esterna in costoso travertino, che non alla tutela dell'identità della vecchia Basilica. Il progetto della cupola, che Serlio attribuì al periodo finale della vita di Bramante (cat. n. 303), le varianti di pianta di Giuliano da Sangallo e di Raffaello (cat. nn. 306, 307), il rilievo nel Codice Coner (cat. n. 310) e le vedute di Heemskerck (cat. nn. 341-344), forniscono



un'idea dell'ultimo progetto bramantesco. Quello del 1506 aveva sofferto soprattutto per una mancanza di grandi cappelle e di spazi secondari facilmente accessibili. Ampliando a cinque campate il corpo longitudinale, chiudendo per mezzo di cappelle semicircolari le navate laterali interne fin troppo strette e facendo proseguire quelle esterne in cappelle a pianta centrale, Bramante ridusse sì a tre navate il corpo longitudinale (fig. 18, 19, 23), ma lo allargò contemporaneamente di circa 33,50 metri – così tanto che egli avrebbe dovuto demolire la Sala Regia e spostare l'obelisco: si sarebbe salvata solo la Cappella Sistina. Il nuovo atrio si sarebbe spinto fin quasi al filo dell'ala delle logge e in questa zona si sarebbe offerta la possibilità di un collegamento del nuovo pronao con il Palazzo Vaticano. Intorno ai bracci del transetto del progetto del 1506 egli sistemò dei deambulatori che probabilmente sarebbero sporti oltre il corpo della costruzione solo sotto forma di segmenti, come già su Uffizi 20A (cat. n. 288)⁶². Tuttavia mentre su Uffizi 20A i deambulatori conferiscono alla parte del *quincunx* un sovrappeso di testa, qui fanno continuare la zona delle cappelle laterali intorno ai bracci del tran-

Fig. 16 - Ricostruzione del coro del progetto bramantesco dell'aprile 1506 (disegno P. Foellbach)

⁶² Ciò lo suppongono già Wolff Mettenich-Thoenes 1987: 159, e Bruschi 1984: 285.

setto consentendo così ai prelati di recarsi dalle sacrestie nelle navate laterali senza percorrere i veri e propri bracci del transetto.

A queste innovazioni nel braccio del coro appena terminato si opposero tuttavia notevoli difficoltà. Leone X aveva ben poco interesse per la tanto dominante cappella mortuaria del suo predecessore, la Cappella Giulia, tant'è che Michelangelo già nel maggio del 1513 dovette ritrasformare il suo monumento funebre in una tomba a parete, che forse avrebbe potuto essere collocata davanti a uno dei pilastri del transetto (cat. n. 304; fig. 18). Se Leone X avesse escluso a priori una demolizione completa o parziale del coro, allora i suoi architetti non avrebbero cercato continuamente di convincerlo. Le piante di Giuliano e di Bernardino della Volpaia (cat. nn. 307, 310) testimoniano tuttavia che Bramante aveva preso in considerazione semmai il rivestimento del coro con un terzo deambulatorio. Forse perfino la cosiddetta "nicchia di Fra Giocondo", iniziata solo dopo la sua morte, e le due presumibili sacrestie adiacenti appartengono al suo progetto. A favore di un rivestimento si esprime non solo l'equilibrio dei tre bracci del coro, così evidentemente disturbato per esempio sul disegno Uffizi 7A di Giuliano (cat. n. 307), ma anche tutto il sistema di illuminazione dei nuovi deambulatori e cappelle, non più accordabili con le finestre di 30 palmi del progetto del 1506. Ecco perché già Bramante potrebbe aver progettato finestre poggianti su una cornice, come le avrebbe poi accennate Sangallo intorno al 1518-19 nel suo progetto per facciata. Esse sarebbero iniziate solo a 115 palmi dal pavimento e si sarebbero spinte fin sotto la trabeazione del grande ordine esterno di Bramante. La luce quindi sarebbe penetrata all'interno trasversalmente come nella volta (cat. n. 301). Simili finestre quindi avrebbero potuto dar luce non solo alle cappelle del corpo longitudinale e agli alti deambulatori, ma - indirettamente - anche alle finestre delle arcate del coro di Giulio II.

Forse già Bramante seguì il modello del Pantheon nei colonnati dei deambulatori. Forse voleva addirittura assimilarli alle finestre del coro con delle arcate. Il Pantheon gli servì come modello non soltanto per i deambulatori, ma anche per il tamburo in cui ne rispettò perfino le misure (cat. n. 303). Organizzandolo per mezzo di un sistema completamente concordante di tutti gli assi orizzontali e verticali e circondando il suo cilindro con una *tholos* con intercolumni stretti secondo regole vitruviane, egli sfruttò la cupola per una ricostruzione ideale del Pantheon⁶³. I deambulatori inferiori avrebbero preparato l'osservatore al miracolo della cupola, a un Pantheon cristianizzato, la cui severità canonica, la cui spazialità e la cui luminosità avrebbero dato corpo all'intento più intimo del Rinascimento come nessun'altra costruzione. Non per niente questa fu l'ultima parola architettonica di Bramante, la somma delle sue immense capacità formali e forse la parte della Basilica dove fu meno costretto a compromessi.

Il portico di colonne giganti, che Bramante forse già nel 1506-07 aveva previsto per la facciata, dovette aver significato anche per Leone X la quintessenza della vicinanza all'antico. Il prototipo fu evidentemente di nuovo il Pantheon, anche se qui il portico avrebbe raggiunto più o meno un'altezza doppia e una larghezza quadrupla. Probabilmente Bramante volle allargare già a 14 palmi i fusti fin troppo sottili, come poi avrebbero proposto Raffaello e Antonio da Sangallo intorno al 1518-19 (cat. nn. 311, 313, 318). Già il rivestimento del coro avrebbe indotto forse Bramante stesso a un ordine più conforme ai canoni. E probabilmente egli avrebbe sormontato l'ampio colonnato centrale e i portici laterali più stretti con frontoni, come avrebbe fatto poi Peruzzi nei suoi progetti per Paolo III (cat. n. 334).

Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane (1514-27)

Solo tenendo conto di questo antefatto si può comprendere anche il primo progetto di Raffaello, ideato probabilmente nel corso dell'estate del 1514, cioè poco prima che il papa lo nominasse successore di Bramante. Nel progetto, tramandatoci da Serlio (cat. n. 308), Raffaello ritornò per primo al sistema a *quincunx* e cioè al sistema dei primi progetti bramanteschi, collegandolo nel modo più armonico al corpo longitudinale ampliato e ai deambulatori forse già segmentiformi di Bramante. A questa idea egli avrebbe dovuto sacrificare gran parte del coro di Giulio II. Anche le sacrestie in entrambe le torri d'angolo occidentali riprendono direttamente idee di Uffizi 20A. Quale cura egli adottasse anche per armonizzare gli assi visuali secondari del corpo longitudinale, lo testimonia l'unico suo schizzo per San Pietro conservatosi fino a ora (cat. n. 309). Lì egli considerò anche la possibilità di sostituire l'ordine estremamente slanciato del coro di Bramante con un sistema meglio corrispondente all'organismo interno.

Fra Giocondo arrivò finalmente a Roma verso la fine del maggio 1514, ancora prima della nomina di Raffaello, e dovette ben presto acquisire una posizione di particolare influenza sulla progettazione. Secondo Vasari, egli dispose il collegamento delle fondamenta dei pilastri della cupola con quelle dei contropilastri iniziati da Bramante intorno al 1513. Nel luglio del 1514 sembra che si stesse già lavorando alle fondamenta della cosiddetta "nicchia di Fra Giocondo", e cioè alla chiusura delle cappelle sudoccidentali del transetto, seguendo forse ancora un progetto dello stesso Bramante che escludeva il sistema a *quincunx*. Se né questa nicchia e né le sacrestie adiacenti andarono oltre la fase iniziale, ciò dimostra che Raffaello si dovette imporre presto e forse già prima della morte di Fra Gio-

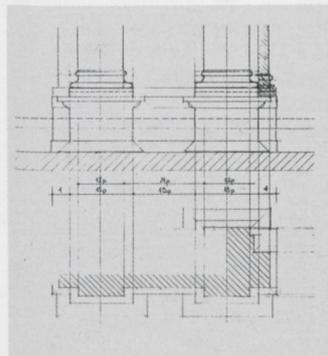


Fig. 17 - Pilastro della Basilica di San Pietro nella "Disputa", ricostruzione di alzato e pianta (disegno W. Jung)

⁶³ Per la ricostruzione ideale del Pantheon ideata da Sangallo verso il 1535 v. C.L. Frommel, in Frommel-Adams, vol. 1: 34.

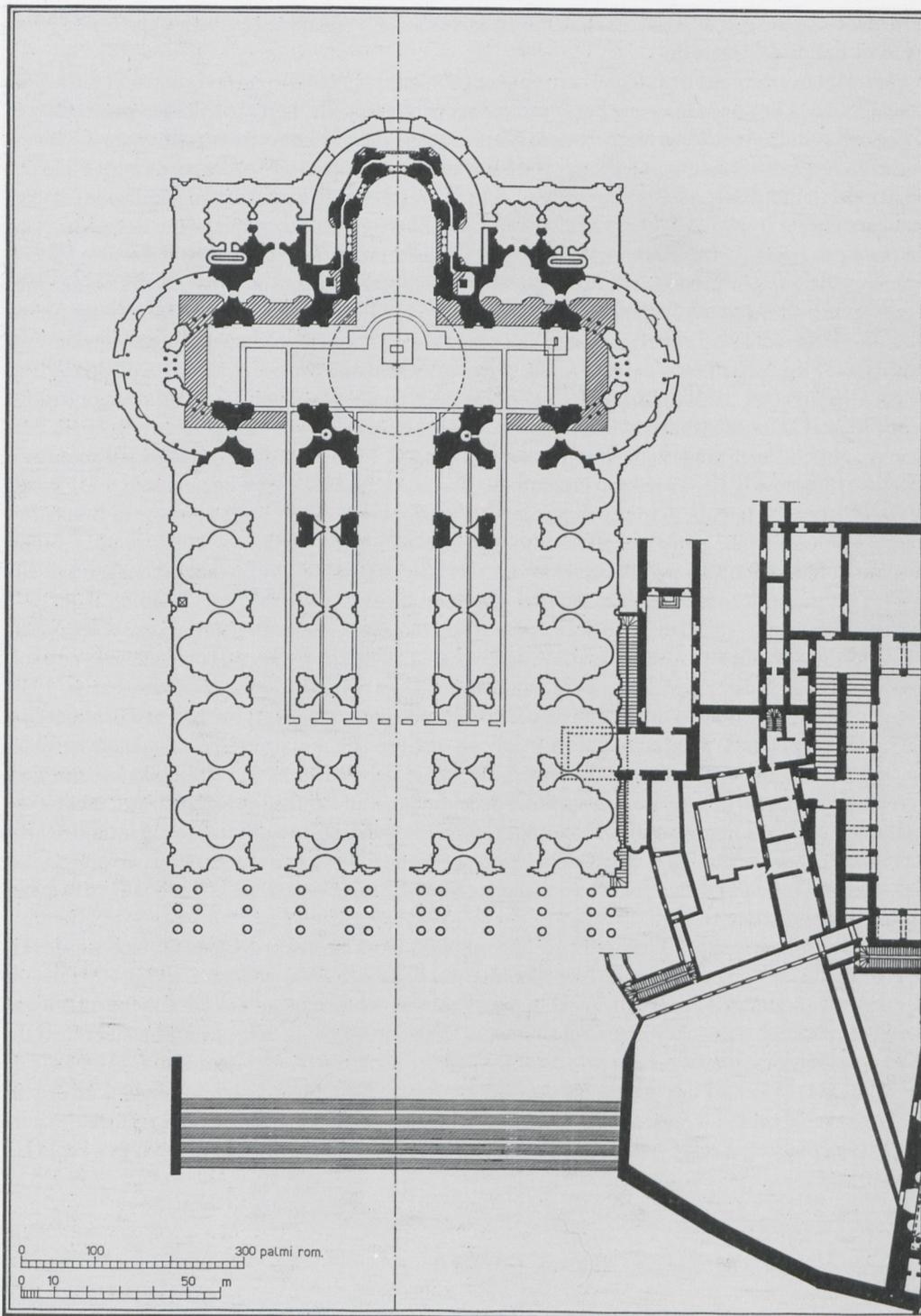


Fig. 18 - Ricostruzione ipotetica del progetto bramantesco del 1513-14 con il progetto per la tomba di Giulio II del 1513 (disegno P. Foellbach)

condo, avvenuta il primo luglio 1515. A ogni modo non si sa quale progetto fosse valido intorno al 1515-18. Ancora prima del 1519, sotto la direzione di Raffaello, ma seguendo le idee di Bramante sembra fossero state eseguite grandi parti della cornice delle imposte e della cornice aggettata delle nicchie di 40 palmi, criticate da Sangallo nel suo *Memoriale* del 1520-21 (cat. n. 320). Le forniture di marmo del 1517-18 potrebbero essere state destinate alle cornici aggettate delle nicchie di 40 palmi, che Leone X appunto fece eseguire in marmo⁶⁴. Antonio venne nominato successore dello zio Giuliano, deceduto da poche settimane appena, solo il primo dicembre 1516. Fino a oggi tuttavia non è stato possibile datare con sicurezza nel periodo precedente al 1519 nessun progetto di Antonio⁶⁵. Anzi la differenza dei suoi presumibili primi progetti da quelli di Giuliano è così notevole e le affinità con i progetti di Raffaello per Villa Madama così evidenti, che difficilmente possono essere stati eseguiti prima dell'estate del 1518 (cat. nn. 312, 313, 314, 316).

Dopo la morte di Fra Giocondo e la partenza di Giuliano solo poche settimane più tardi, Raffaello divenne finalmente il responsabile indiscusso del cantiere. Il suo progetto del 1518 circa (cat. n. 311) rivela che in un primo momento egli si concentrò soprattutto sulla ristrutturazione dell'esterno (fig. 19). Come testimoniano ancora i progetti di Antonio da Sangallo del 1518-19 (cat. nn. 312, 316), fino ad allora ci si era attenuti al grande ordine dorico previsto da Bramante per il progetto di Giulio II tanto più modesto, ordine che ora tuttavia si sarebbe spinto ben oltre l'altezza delle nuove cappelle

⁶⁴ Frommel, in Frommel-Ray-Tafari 1984: 245; *Il carteggio di Michelangelo*, ed. P. Barocchi e R. Ristori, vol. 1, Firenze 1965: 244 sg.

⁶⁵ Frommel, in Frommel-Ray-Tafari 1984: 266 sg.; A. Bruschi, *I primi progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro*, in *Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günther Urban*, Roma 1992: 63-81.

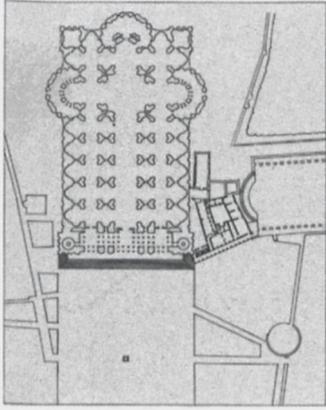


Fig. 19 - Raffaello
Progetto del 1518 circa
pianta con zona vaticana
(disegno G. Kohlmaier)

del corpo longitudinale, delle cupole delle navate laterali, che Raffaello aveva introdotto, e dei deambulatori. E poiché Raffaello voleva riutilizzare le preziose colonne della vecchia Basilica evidentemente non solo nei deambulatori, ma anche nella facciata, estese nel progetto del 1518 l'ordine di 5 palmi anche alla rimanente costruzione esterna. Con ciò egli rimase anche libero di articolare la zona delle finestre delle cappelle con un secondo ordine e di spostarla verso l'interno. Quanto meno convincente appare la nuova articolazione dei prospetti secondari riportata nel Codice Mellon, tanto più grandioso è l'effetto della facciata sulla piazza, nella quale Raffaello variò di nuovo il motivo dei deambulatori di Bramante. Come nel modello del 1506 egli accordò al portico centrale la stessa larghezza di tutta la zona della cupola e ne aprì in modo molto organico il piano superiore in una Loggia delle Benedizioni. L'effetto però non potrebbe essere più diverso! All'articolazione delle torri e delle campate dei portici laterali manca il respiro monumentale di Bramante ed è così serrata, che ne viene diminuita la dinamica. Dividendo la facciata in singoli blocchi quasi autonomi, egli probabilmente seguì di nuovo l'architettura imperiale, che conobbe soltanto corpi e non facciate vere e proprie. Antonio da Sangallo perseguì scopi completamente diversi. I suoi presumibili primi progetti, come l'alternativa sinistra di Uffizi 252A (cat. n. 316) oppure Uffizi 34A⁶⁶, ricordano nella loro parte occidentale con il coro di Bramante, le sacrestie poligonali, i deambulatori semicirculari o le torri isolate ancora il disegno Uffizi 7A di Giuliano. Sul progetto di facciata Uffizi 257A (cat. n. 312) egli si attenne addirittura ancora al grande ordine esterno di Bramante. Le conseguenze della disputa con il progetto di Raffaello del 1518 (cat. n. 311) furono subito evidenti quando poi ridusse le campate e i pilastri dei deambulatori, quando chiuse l'atrio con una parete continua, quando complicò il ritmo dell'ordine e lo arricchì con colonne di 5 palmi. Il contributo personale di Sangallo sta soprattutto nell'allargamento del corpo longitudinale per mezzo dell'aggiunta di "cappelle maggiori", che egli voleva certamente dotare anche di propri altari - sia che si trattasse di tre cupole come su Uffizi 252A, Uffizi 254A e Uffizi 36A⁶⁷ oppure di una sola come su Uffizi 37A. La navata centrale con la sua fila di campate uguali come le avevano previste Bramante e Raffaello gli sembrò letteralmente "lunga e stretta e alta che parera un vicolo"⁶⁸.

Se egli cercò di porre rimedio a questa "malformazione" con ulteriori centri di gravità a forma di crociera, lo fece seguendo forse una fugace idea già espressa su Uffizi 8Av, prima di tutto però lo fece ispirandosi ai prototipi veneto-bizantini come San Marco o Sant'Antonio a Padova e con ciò forse alla fin fine rifacendosi di nuovo ai suggerimenti di Fra Giocondo.

Raffaello riuscì a evitare l'inserimento di simili cupole per il corpo longitudinale e, come mostra la metà destra di Uffizi 252A, a spuntarla sul rivale anche nella maggior parte delle rimanenti questioni. È vero che lì Sangallo si attenne alle cupole del corpo longitudinale, ma riprese da Raffaello il sistema a *quincunx*, i bracci della croce a forma di segmenti, così come l'integrazione delle torri e delle sacrestie in un corpo chiuso. Contemporaneamente usò semicolonne con un fusto largo 9 palmi, un ordine quindi intermedio tra quello gigante di Bramante e le paraste raffaellesche di 5 palmi. Sangallo stesso sembra avviasse questo decisivo cambiamento di progetto, per svilupparlo poi ulteriormente nel corso dell'estate del 1519 assieme a Raffaello, e renderlo pronto alla realizzazione. L'ordine di 9 palmi arrivava approssimativamente al piano nobile del palazzo adiacente, facilitandone il collegamento, e corrispondeva alle lesene delle navate e cappelle laterali. Questo principio di corrispondenza tra interno ed esterno consentiva come prima di far arretrare la zona delle finestre e aveva allo stesso tempo un effetto di gran lunga più monumentale del sistema a 5 palmi di Raffaello. Anche il dettaglio altamente plastico, anticaggiante da cima a fondo, è direttamente paragonabile a quello del cortile di Palazzo Farnese e fondamentale diverso dal dettaglio piatto e astratto dei precedenti edifici di Raffaello. Il progetto destinato alla realizzazione da Leone X nell'autunno del 1519 rappresenta così una vera sintesi di idee bramantesche, raffaellesche e sangallesche - una sintesi tuttavia che complicò le idee originarie di Bramante e che poi attrasse l'ancora più conseguente Sangallo verso ulteriori complicazioni (fig. 20).

Se durante i suoi ultimi due anni di vita Leone X concentrò i lavori proprio sul braccio meridionale del transetto, è probabile che vi fosse spinto da diversi motivi. La Cappella di Santa Petronilla, il cui patronato era stato ceduto da Innocenzo VIII ai re di Francia e che per questo da allora era detta anche "Cappella del Re di Francia"⁶⁹, aveva dovuto lasciare già dal 1513 in poi il posto al braccio meridionale del transetto. Al più tardi dal 1514 Leone X estese il nome di questa cappella a tutto il nuovo braccio meridionale del transetto⁷⁰, il cui contropilastro sudorientale già nel 1513 aveva presupposto una demolizione parziale dell'antico edificio rotondo (cat. n. 277). Quale componente della famiglia dei Medici il papa era tradizionalmente legato alla corona francese: non per niente ancora intorno al 1516-17 Raffaello diede a Carlo Magno nell'*Incoronazione* i lineamenti di Francesco I⁷¹. Già Leone X - come poi Paolo III⁷² - dovette aver sperato di ottenere una partecipazione finanziaria dei principi europei, assegnando loro il patronato di importanti spazi. Tant'è che in una lettera del novembre del 1519 a Isabella d'Este si legge effettivamente della "Capella che fa fare il re di Franza"⁷³. A concentrare i lavori su questa parte però fu probabilmente prima di tutto la predilezione del papa per i deambulatori suggeriti da Bramante, nei quali - nonostante la critica di Sangallo - egli intravide forse la quintessenza del suo nuovo progetto vasto e classicheggiante.

Quando nel tardo autunno del 1519 si lavorava alle fondamenta del deambulatorio meridionale, la

⁶⁶ Wolff Metternich 1972: 45, fig. 40, 42; A.B.

⁶⁷ Op. cit.: 44, fig. 37.

⁶⁸ Frommel, in Frommel-Ray-Tafari 1984: 296.

⁶⁹ K. Weil-Garris Brandt, *Michelangelo's Pietà for the Cappella del Re di Francia*, in *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à A. Chastel*, Roma 1987: 79 e sg., 87.

⁷⁰ Op. cit.

⁷¹ F. Mancinelli, *L'incoronazione di Francesco I, in Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, ed. C.L. Frommel e M. Winner, Roma 1986.

⁷² Pastor, vol. 5; sotto Paolo III il braccio settentrionale del transetto venne chiamato "Cappella dell'Imperatore" - forse in seguito alla visita di Carlo V a Roma nel 1536 (Frey 1913: 87, n. 431).

⁷³ Weil-Garris Brandt: 107.

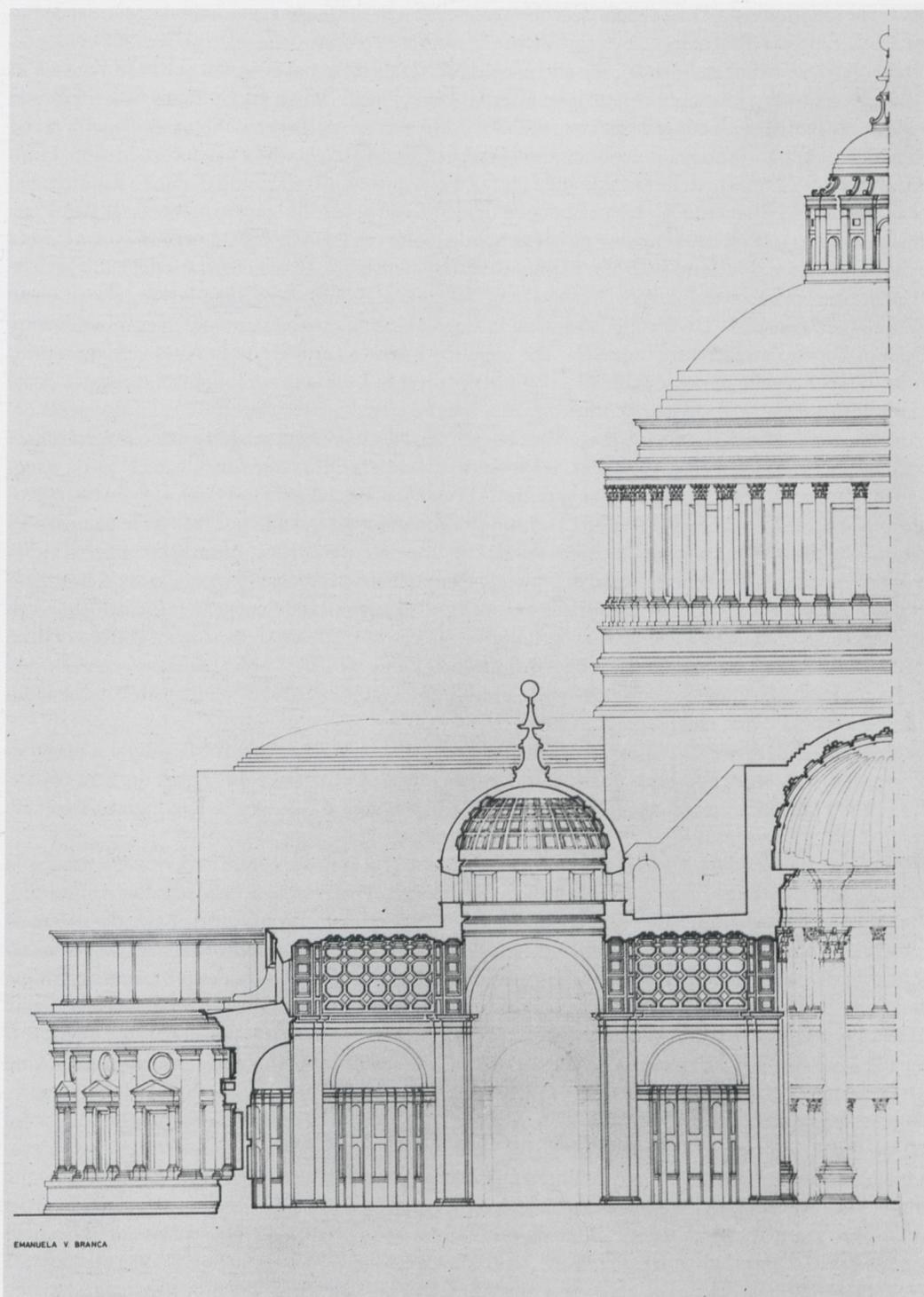


Fig. 20 - Raffaello
 Progetto del 1519, sezione del
 corpo longitudinale
 (disegno E. von Branca
 e G. Kohlmaier)

pianta dei bracci del transetto probabilmente era già stata stabilita. All'epoca forse era già iniziata anche la lunga lavorazione dei conci per il rivestimento esterno, realizzato ora completamente in travertino. Quando Raffaello morì, nell'aprile del 1520, i muri dell'abside meridionale dunque si elevavano tutt'al più di poco dal pavimento.

A partire dal 1519, quando entrambi i suoi nepoti secolari erano morti ed era finita la costosa guerra urbinata, Leone X intensificò i suoi sforzi per il finanziamento della nuova costruzione; sta di fatto che dalla morte di Bramante in poi non si era lavorato più con una simile tenacia e costanza⁷⁴.

Antonio da Sangallo dovette scrivere il suo *Memoriale* per il papa subito dopo la morte di Raffaello. In esso egli diede finalmente sfogo alle sue critiche, a lungo represses, sui gravi "errori" del progetto allora valido (cat. n. 320). Egli lamentò la mancanza di grandi cappelle, i difetti del coro di Bramante, che non era assolutamente destinato alla distruzione, il peso eccessivo e la posizione "in falso" della cupola, i rapporti troppo slanciati della navata centrale, la debole illuminazione, l'erroneo dettaglio degli ordini e perfino i deambulatori con il loro nuovo ordine, che ovviamente erano stati iniziati contro il suo parere; le enormi somme di danaro, che un simile progetto avrebbe inghiottito, sarebbero state come "buttate via" - parole drastiche analoghe a quelle che venticinque anni più tardi avrebbe usato Michelangelo in circostanze simili. Sangallo, che nel 1520 era divenuto primo architetto pontificio, presentò già nella primavera del 1521 le proposte di cambiamento per tutti i punti che

⁷⁴ Frommel, in Frommel-Ray-Tafari 1984: 251 sg.

sembra avessero convinto il papa, sottoforma di un nuovo modello (cat. n. 321). Come aveva già fatto in alcuni dei suoi precedenti progetti, egli ridusse a tre campate il corpo longitudinale e ne ampliò quella centrale per farne una seconda Cappella Magna. Semplificò inoltre le cappelle laterali e fece sporgere di nuovo poligonalmente le sacrestie dal corpo. In un'alternativa più economica mantenne perfino il coro di Bramante e rinunciò non solo al sistema a *quincunx*, ma anche al deambulatorio del coro – tutto questo era espressione del nuovo spirito pragmatico, che caratterizzò i primi anni dell'era sangallesca.

Questa tendenza alla riduzione del volume dilatato nei primi anni di Leone X rispecchiava la situazione critica delle finanze pontificie e venne seguita poi anche da Baldassarre Peruzzi, che nel 1520 prese il posto di Sangallo quale secondo maestro della Fabbrica di San Pietro. Trasformando il sistema a *quincunx* con i deambulatori del 1519 in un edificio a pianta strettamente centralizzata (cat. n. 322) e unendo con ciò le ultime idee di Raffaello con le prime di Bramante, egli riprese un pensiero che Sangallo aveva già schizzato intorno al 1519 sul margine di Uffizi 252A. Accanto alla versione riprodotta da Serlio, Peruzzi probabilmente presentò allora anche un'alternativa, che prevedeva un atrio e un collegamento con il palazzo.

La veduta attribuita a Jan van Scorel (cat. n. 323) ritrae la situazione della costruzione all'inizio del pontificato di Clemente VII (1523-34), mentre quelle di Heemskerck, posteriori di circa undici anni (cat. nn. 341, 342, 343, 344), quella raggiunta dalla costruzione all'epoca del Sacco di Roma. Il confronto evidenzia che sotto Clemente VII i lavori si erano spostati dall'abside del braccio meridionale del transetto alla sua campata principale⁷⁵, che fu eseguita sotto la direzione di Peruzzi. Dopo il 1523 così non solo vennero provvisti di volta a botte entrambi i passaggi del braccio meridionale del transetto, ma anche innalzate le pareti al di sopra fino alla trabeazione dell'ordine gigante. In alcuni punti Sangallo fece già murare le nicchie inferiori di Bramante (cat. n. 343), ridurre la cornice dell'imposta (cat. n. 341) e cambiare le paraste, per poi poter collocare lì i piedistalli concordati nel 1519, e le basi, e inserire i filetti delle scanalature. Forse papa Clemente, che ben s'intendeva di costruzioni, condivise perfino i dubbi di Sangallo sull'utilità di deambulatori tanto costosi. Infatti ancora intorno al 1542 sia il corpo longitudinale che il braccio settentrionale del transetto erano andati di poco oltre la situazione del 1514.

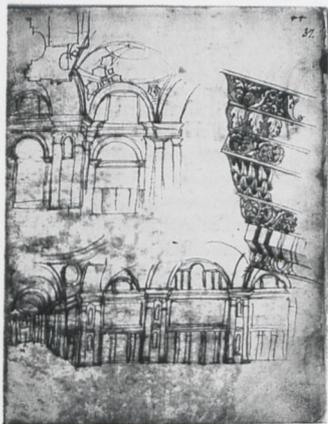


Fig. 21 - Copista da Peruzzi
Progetto per l'interno
del 1531-34 ca.
Siena, Biblioteca Comunale
Taccuino S IV, 7, f. 37r

I progetti di riduzione di Peruzzi e di Sangallo per Clemente VII (1531-34)

Il Sacco di Roma da parte delle truppe imperiali nel maggio del 1527 e la seguente e lunga crisi della Curia posero fine improvvisamente a questa quarta fase di costruzione. Dopo il ritorno a Roma, Clemente VII – a partire dal 1531 – diede disposizioni ai suoi due architetti di procedere a una riduzione drastica del progetto, limitandolo ai suoi elementi più importanti dal punto di vista funzionale. Nella versione più radicale del suo unico progetto di riduzione conservatosi, Sangallo si accontentò addirittura di un corpo longitudinale a una navata senza cupola centrale e rinunciò al sistema a *quincunx*, ai deambulatori e a una propria facciata (cat. n. 336). In una proposta di riduzione conformemente drastica Peruzzi raggiunse un costo complessivo di circa 420.000 ducati (cat. n. 329). Questi progetti hanno un interesse particolare già per il fatto che, anche senza il sistema a *quincunx*, il loro volume è solo di poco inferiore a quello attuale. In altri progetti i due maestri cercarono almeno di salvare le navate laterali, le cappelle e il pronao (cat. nn. 326, 336).

Durante questi anni critici, in cui si occupò in gran parte dei progetti per fortificazioni, per San Domenico oppure per il Duomo di Siena, Peruzzi sviluppò una ricchezza di invenzioni unica nella sua opera⁷⁶. Se egli partì per lo più da un corpo longitudinale a tre campate con cupola centrale, ciò non vuol dire tanto che egli avesse aderito incondizionatamente alle idee di Sangallo, ma piuttosto che si trattasse di una forma di rispetto nei confronti del papa mediceo, che evidentemente aveva approvato in linea di massima il progetto sangallesco del 1521 (cat. n. 321). Ciononostante Peruzzi percorse vie completamente nuove prendendo in considerazione per esempio la possibilità di rialzare il pavimento di circa 30 palmi (6,67 m) e con ciò non solo proporzionare lo spazio in modo meno slanciato e gli ordini in modo più conforme ai canoni, ma anche modificare tutto il sistema (cat. n. 326). Sostituì le arcate – come già Bramante in alcuni dei suoi primi progetti (cat. nn. 287, 283) – con colonnati inseriti, prolungando così in modo continuo il sistema dei deambulatori nel transetto e nella navata centrale. Preventivando più basse le navate laterali e le aree secondarie, trasformò l'organismo di Bramante tanto ramificato e gerarchicamente graduato in uno spazio unitario omogeneo senza oscillazioni dinamiche.

Questi principi unificanti e antidinamici sono in sintonia con una nuova vicinanza all'antico. Peruzzi cercò quindi di imitare ancora più alla lettera i modelli antichi e accordò alla colonna una posizione ancora più dominante, ponendosi così un passo ancora più vicino a Palladio e al classicismo rispetto a Bramante o a Raffaello. Anche nella maggior parte dei suoi progetti di riduzione, come del resto già nel progetto del 1520, mancò a Peruzzi tuttavia quel senso di realizzabilità e di funzionalità, di cui Sangallo era dotato in maniera così particolare; anche se fino alla morte di Clemente VII non venne realizzata nemmeno una delle proposte di riduzione di Sangallo.



Fig. 22 - Copista anonimo
da Peruzzi
Progetto per la facciata
del 1535 ca.
Siena, Biblioteca Comunale
Taccuino S IV, 7, f. 36v

⁷⁵ Pastor, vol. 4, 2: 559 sg.

⁷⁶ A. Bruschi, *Le idee del Peruzzi per il Nuovo S. Pietro*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 15-20 (1990-92): 447-484.

Occorre giungere a Paolo III Farnese (1534-49) per ritrovare un giudizio fermo e una sicurezza decisionale simili a quelle di Giulio II⁷⁷. Del tutto fiducioso in un rapido e completo controllo delle finanze della curia, egli dovette essere deciso fin dall'inizio a ritornare alla semplicità dei progetti di Giulio II, come fece intendere anche nella sua prima missiva⁷⁸. Già prima del 1513 è probabile che Sangallo, all'epoca già suo architetto privato, lo avesse messo al corrente delle alterne vicende della progettazione di San Pietro⁷⁹ e quindi conosceva certamente i motivi che avevano indotto Giulio II a rifiutare il progetto della medaglia e a decidersi per il progetto definitivo del 1506 a pianta longitudinale. D'altra parte non solo Michelangelo, che egli riconosceva come massima autorità artistica, ma anche Peruzzi dovette averlo rafforzato nella sua predilezione per la pianta centralizzata. Già sette settimane dopo la sua elezione Paolo III raddoppiò la retribuzione di Peruzzi, equiparandolo quindi a Sangallo. Anche Vasari sottolineò quale aiuto ci si aspettasse proprio da Peruzzi⁸⁰. Nella sua famosa prospettiva (cat. nn. 331, 332, 330) Peruzzi fece infatti un passo decisivo indietro verso l'Uffizi 1A di Bramante (cat. n. 282), dotando anche i pilastri dei centri secondari di un ampio smusso e di nicchie, e ristabilendo così di nuovo una completa analogia tra il centro e gli spazi secondari del *quincunx*. Lì inoltre progettò un enorme pronao composto quasi esclusivamente da colonne dell'ordine di 9 palmi, che avrebbe abbracciato in una morsa a forma di U il braccio orientale della croce, e i cui tre risalti, sormontati da un attico e da frontoni, avrebbero condotto nelle tre navate. Forse fu la difficoltà di collegare questi colonnati al palazzo, forse anche il consenso del papa a elevare moderatamente il pavimento, a indurlo, in un ulteriore progetto, a mantenere sì la tripartizione del pronao, ma a ritornare a un ordine di 12 palmi e a colonne di 5 palmi inserite (cat. n. 334), richiamando con ciò motivi del progetto Mellon di Raffaello (cat. n. 311). In questo modo la facciata riacquistò, è vero, la sua antica monumentalità, ma non la sua dinamica gerarchica. Ecco perché proprio questo progetto di facciata, forse il più armonico di tutti quelli conosciuti, è animato da uno spirito anticheggiante analogamente ai progetti di riduzione di Peruzzi per la trasformazione dell'interno (cat. n. 326). Anche Sangallo fu di per sé tutt'altro che sfavorevole a un ritorno alla pianta centralizzata. Tuttavia già nel suo primo progetto conservato risalente al nuovo pontificato (cat. n. 338) egli ne dimostrò gli svantaggi rispetto a una costruzione longitudinale con un pronao collegato organicamente al palazzo. Come Peruzzi, anch'egli si attenne in un primo momento al sistema a *quincunx*, ai deambulatori aperti in colonne e alle nicchie di 40 palmi, che a ogni modo sarebbero state

Fig. 23 - Tabella riepilogativa delle misure principali dei progetti dal 1505 al 1514

⁷⁷ Pastor, vol. 5: 798 sg.
⁷⁸ Op. cit.: 799 sg., n. 1 sg.
⁷⁹ Frommel 1981: 129 sg.
⁸⁰ Vasari-Milanesi, vol. 4: 606.

PROGETTI	Esterno Lunghezza (senza pronao)	Esterno Larghezza corpo long.	Esterno Larghezza transetto	Vano degli archi della cupola	Cupola: diametro dell'anello d'innesto	Diagonale della crociera	Diametro delle cupole secondarie
Vecchia S. Pietro ¹	547,45	297,35	407	107,6	—	—	—
Progetto di Nicolò V	ca. 760	ca. 330	ca. 550	40 b. (104,4)	40 b. (104,4)	148	—
U3A verso 1	—	—	—	40 b. (104,4)	ca. 56 b. (146,16)	ca. 72 b. (188)	—
U3A recto	ca. 760 (?)	160-170 b. (417,6-443,7)	200 b. (522)	40 b. (104,4)	66 b. (172,26)	ca. 79 b. (206)	ca. 23 1/3 b. (61)
U3A verso 2	ca. 760	ca. 192 b. (500)	—	36 b. (93,96)	66 b. (172,26)	ca. 79 b. (206)	ca. 32 b. (83,5)
U1A	ca. 600	ca. 600	ca. 720	ca. 105	ca. 185	ca. 216	ca. 92,25
U104A verso	—	—	—	ca. 105	ca. 185 (?)	—	—
U7945A recto	ca. 640	ca. 600	ca. 640	105	ca. 195	ca. 220	116,5
Medaglia di fondazione	ca. 628	ca. 628	ca. 720 (?)	105 (?)	ca. 195 (?)	ca. 220 (?)	116,5 (?)
U7945A verso	ca. 685-720	ca. 580	—	ca. 105	185 (?)	ca. 216	—
U8A recto	700	—	700	100	200	ca. 210	ca. 70
U8A verso	ca. 900	ca. 575	ca. 800	100	200	ca. 210	—
U6A	1550 (?)	800 (?)	—	100 (?)	110 (?)	—	—
U20A recto 1	ca. 760	ca. 380	ca. 775	105	ca. 185	ca. 216	ca. 90
U20A recto 2	ca. 900	ca. 500	ca. 800	105	ca. 205	ca. 230	ca. 90
Codex Coner, fol.	ca. 970	ca. 400	ca. 800	ca. 105	ca. 160	ca. 195	ca. 50
U124A recto	—	—	—	104	184,5	216 1/6	—
U44A	—	—	—	104	184,5	216 1/6	ca. 66
Progetto esecutivo del 1506	ca. 760	ca. 470	ca. 646	104	184,5	216 1/6	—
Progetto di Bramante per Leone X	ca. 980	ca. 750	ca. 780 (?)	104	184,5	216 1/6	—
U9A	1280-1300	ca. 750	332 b. (866,52)	104	184,5	216 1/6	—
U7A	ca. 980	ca. 615	ca. 910	104	184,5	216 1/6	—

¹ Secondo Krautheimer, *Corpus*

⁸¹ C.L. Frommel, *Antonio da Sangallo Cappella Paolina. Ein Beitrag zur Baugeschichte des vatikanischen Palastes*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 27 (1964): 1-42. Al contrario delle supposizioni lì espresse, tutto avvalorata l'ipotesi secondo cui il progetto per la Cappella Paolina e per il rinnovamento della Sala Regia sarebbe nato in stretta dipendenza con il progetto definitivo per la Basilica. Ancora nei progetti, che precedono direttamente il progetto del modello, la Paolina non avrebbe trovato alcuna collocazione, e solo attraverso l'infine deciso ampliamento dell'atrio verso est la costruzione centralizzata si adattò all'allacciamento al palazzo. Difficilmente il papa avrebbe ornato la cappella con preziosi concetti e l'avrebbe fatta decorare da Michelangelo, se l'avesse considerata a priori solo come provvisoria. La cappella si sarebbe trovata circa 100 piedi sopra il livello della vecchia Basilica, vale a dire all'incirca al livello del mezzanino della torre. La zona delle finestre e delle volte della Paolina si sarebbe spinta su fin nel piano ionico della torre, in modo che Sangallo avrebbe potuto usare le sue finestre d'arcata per l'illuminazione delle finestre termali della cappella e della Sala Regia.

⁸² E. Francia, 1506-1606, *Storia della costruzione del nuovo San Pietro*, Roma 1977: 49. Nel giugno del 1539 la Congregazione di San Pietro guidata dal Papa decise: "Quoad architectos salaria mandantur non satisfieri nisi incepto modello". Probabilmente Sangallo aveva indugiato talmente tanto con l'inizio del modello, che i responsabili si erano poi spazientiti.

⁸³ H. Saalman, *Michelangelo at St. Peter's: The Arberino Correspondence*, in *Art Bulletin* 60 (1978): 489.

compatibili con un rialzo del pavimento di circa 13,5 palmi. Più tardi tuttavia rinunciò sia ai deambulatori che al sistema a *quincunx* e alla cupola del corpo longitudinale, aprì i pilastri del corpo longitudinale in navate laterali interne, anzi pensò nuovamente a conservare il coro di Bramante. Evidentemente egli volle impressionare il papa con una riflessione radicale sul progetto iniziale di Bramante, ma non di quello problematico della medaglia come aveva fatto Peruzzi, ma di quello effettivamente destinato alla realizzazione da Giulio II. Tuttavia né con questo, né con i successivi e più cari progetti a pianta longitudinale (cat. n. 339) riuscì a distogliere Paolo III dalla costruzione centralizzata.

Già nella primavera del 1538, quando Sangallo iniziò la costruzione della Cappella Paolina⁸¹, dovette aver presentato un compromesso accettabile da tutti i responsabili: egli prolungò dunque attraverso l'atrio la costruzione centralizzata dell'interno portandola pressappoco fino al filo del vecchio atrio, in modo che avrebbe potuto collegare il palazzo pontificio con l'atrio mediante una scala, e la Sala Regia con la Loggia delle Benedizioni mediante la Cappella Paolina. Nel giugno del 1539 la Congregazione di San Pietro lo indusse poi a costruire il modello ligneo nell'inusitata scala di 1:25 - non perché il progetto generale non fosse pronto prima, ma perché voleva assicurare la sua realizzazione in ogni dettaglio⁸². Se nel caso di questo modello si fosse trattato di una mera utopia, i finanziatori non avrebbero autorizzato dall'inizio la sua insolita grandezza e i suoi insoliti costi, e anche la Congregazione di San Pietro, dopo la morte di Sangallo, difficilmente avrebbe insistito sulla realizzazione di questo progetto⁸³. Dopo trentaquattro anni di ripensamenti e una serie di modelli più piccoli, forse anche incompleti, si volle chiarire ogni dettaglio, e Sangallo fece appello a tutto il suo sapere, per far fronte alle esigenze del cerimoniale pontificio e soddisfare tutti i problemi statici, ma anche per unire i frammenti in un insieme organico. Solo Michelangelo riuscì a convincere il papa della demolizione del deambulatorio frammentario e di tante altre modifiche, già volute da Sangallo nel suo *Memoriale*. Anche Michelangelo prevede così proporzioni più canoniche per gli ordini giganti sia dell'interno che dell'esterno, anche lui si staccò così dal corpo longitudinale a cinque navate, creò ulteriori fonti di luce, chiuse le nicchie di 40 palmi e modificò le cornici dell'imposta. Rimane tuttavia in dubbio come egli si fosse immaginato il collegamento con il palazzo pontificio, al quale proprio Sangallo aveva dedicato tanta attenzione. Quando poi Paolo V indusse Maderno a ritornare a un corpo longitudinale ridotto, a navate laterali interne e a un atrio strettamente collegato al palazzo pontificio, in fondo non fece altro che partire da riflessioni analoghe a quelle di Sangallo negli anni 1531-39.

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

Larghezza del pilastro della cupola	Vano dell'arcata	Grande ordine interno	Spessore degli archi della cupola	Rientro dello smusso del pilastro	Ordine esterno	Distanza tra l'asse centrale e l'asse della navata laterale	Scala	Data
—	—	5	—	—	—	—	—	ca. 320
—	—	—	—	—	—	—	—	1451
ca. 14 b. (36,54)	20 b. (?) (52,2)	ca. 4 b. (10,44)	ca. 4 b. (10,44)	ca. 8 b. (20,9)	—	ca. 44 b. (114,8)	ca. 1:470	marzo 1505 (?)
20 b. (52,2)	20 b. (52,2)	ca. 4 b. (10,44)	ca. 4 b. (10,44)	ca. 13, 3 b. (34,7)	ca. 4 b. (10,44)	ca. 50 b. (130,5)	ca. 1:470	marzo 1505 (?)
20 b. (52,2)	20 b. (52,2)	ca. 4 b. (10,44)	ca. 4 b. (10,44)	ca. 13, 3 b. (34,7)	ca. 4 b. (10,44)	ca. 64 b. (167)	ca. 1:470	marzo 1505 (?)
ca. 67,5	ca. 57,5	ca. 10	ca. 22,5	40	ca. 8	150	ca. 1:150	primavera 1505
—	57,5 (?)	10 (?)	—	—	—	—	1:116 ²	primavera 1505
72,5	57,5	10-12	ca. 22,5	40	8 (?)	153,75	—	estate 1505
72,5 (?)	57,5 (?)	10	ca. 22,5 (?)	—	8 (?)	153,75 (?)	—	estate 1505
72,5 (?)	40-45	10-16	ca. 22,5	40	—	153,75	1:470 ²	autunno 1505
ca. 115	55	27 (?)	ca. 32	50	8 (?)	185	1:470 ²	autunno 1505
ca. 115	55	—	ca. 32	—	—	185	—	autunno 1505
ca. 30 (?)	40/100 (?)	ca. 22 (?)	ca. 22 (?)	—	ca. 22 (?)	100 (?)	—	autunno 1505
ca. 70	40	10 (?)	ca. 20	40	—	ca. 145	1:300 ²	autunno 1505
105-115	57,5	12-15	ca. 45-50	40	ca. 20	ca. 190	1:300 ²	autunno 1505
ca. 80	40	ca. 15	ca. 50	ca. 30	ca. 15	ca. 152	—	inverno 1505-06
—	—	—	—	—	—	—	1:106 ²	1508-09
85	60	12	39	40,25	12	167	—	ca. 1535
85	60	12	39	40,25	12	167	1:137 ²	prima dell'aprile 1506
85	60	12	39	40,25	12	167	—	dopo febbraio del 1513
85	60	12	39	40,25	12	167	1:524 ²	primavera 1514
85	60	12	39	40,25	12	167	1:522 ²	primavera 1514

² Secondo Thoenes 1990, p. 39