

Roma

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Lo spirito dell'Umanesimo, del quale Brunelleschi aveva impregnato l'architettura fiorentina, trovò solo modesta risonanza nell'architettura romana prima del 1450. Anche se papi e cardinali affidarono incarichi importanti a maestri come Donatello, Filarete, Masolino o Gentile da Fabriano, non riuscirono a elevare Roma a centro artistico autonomo: non solo essi vi risiedevano troppo sporadicamente, ma in questa città mancavano anche committenti locali e le necessarie premesse economiche¹. Anche i romani più aristocratici si accontentavano di dimore più simili a fortezze che a residenze di rappresentanza, di basiliche cadenti e di cappelle più o meno improvvisate². A Roma c'erano del resto pochi talenti che avrebbero potuto raccogliere come congeniali gli impulsi provenienti soprattutto dalla Toscana. Ciò valeva particolarmente per l'architettura romana, per la quale erano indispensabili sia un impegno continuo da parte dei committenti che un finanziamento continuo. E quindi il famoso detto di Petrarca "iacent domus, labant moenia, templa ruunt, sacra pereunt", si dimostrava ancora valido nel primo Quattrocento³.

Anche le poche costruzioni nuove della metà del secolo, come la chiesa a una navata di Sant'Onofrio, i chiostri di Sant'Onofrio⁴ e di Santa Francesca Romana⁵, il palazzo Capranica⁶ o le stesse nuove costruzioni volute da Niccolò V nel palazzo Vaticano⁷, presso Santa Maria Maggiore⁸ o sul Campidoglio⁹, non si riallacciavano al rigore anticheggiante di Brunelleschi, ma a un idioma più vicino a Michelozzo, e cioè al Trecento fiorentino¹⁰.

La tradizione tardo-medievale, anche se soprattutto quella napoletana, lasciò la sua impronta anche nella cappella mortuaria degli Orsini a Vicovaro¹¹, o nel palazzo fatto costruire dal cardinale Vitelleschi nella sua città natale Tarquinia dal febbraio 1436 al 1439, pochi anni prima della sua morte e dell'inizio del palazzo Medici a Firenze. Benché palazzo Vitelleschi disponga di tre logge e di comode scalinate, né la facciata né la pianta sono caratterizzate dai principi della simmetria e dell'assialità e dall'uso degli ordini antichi, che a quel tempo Brunelleschi aveva portato ad affermarsi a Firenze¹². Solo in pochi elementi lo spirito dell'Umanesimo ebbe il sopravvento anche da un punto di vista formale, e ciò soprattutto nell'anticheggiante portale con frontone del 1439, che può essere frutto solo di un maestro raffinato, nelle finestre della scalinata con le loro colonnine scanalate e nella galleria del piano superiore.

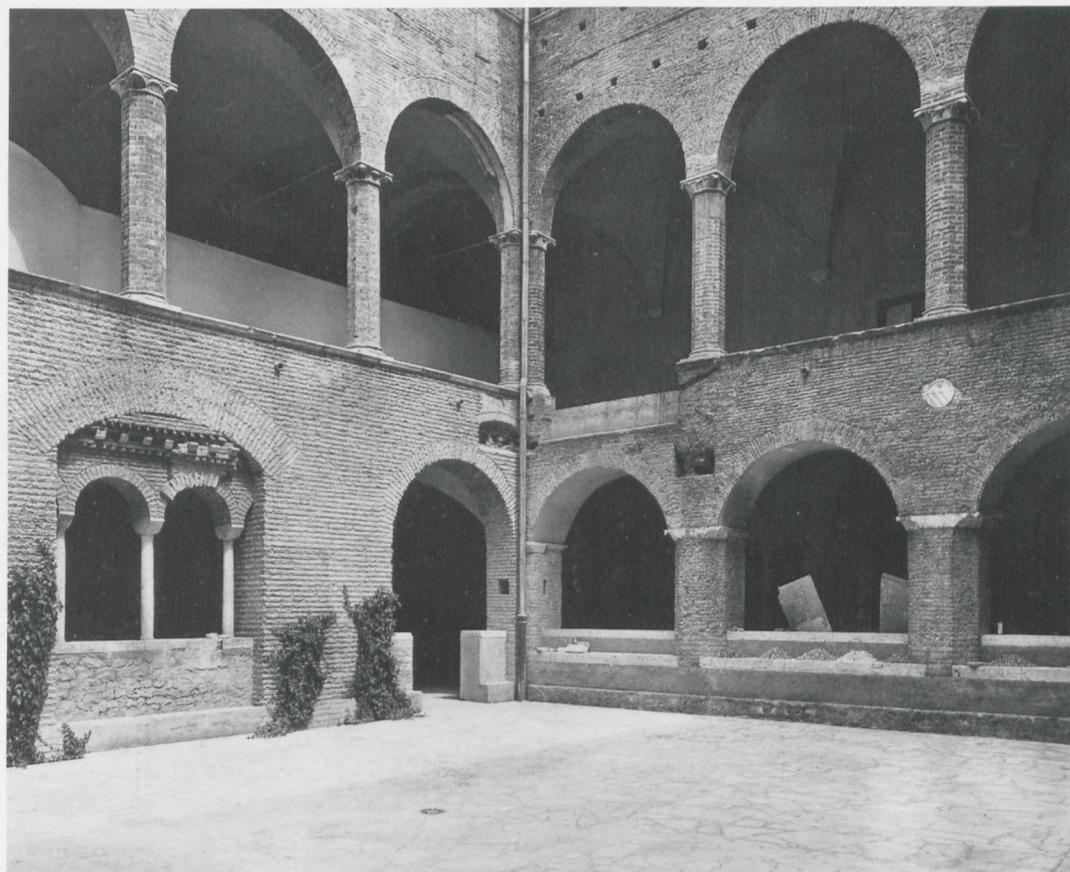
Il programma edilizio di Niccolò V

Sotto papa Niccolò V (1447-55), il primo papa dopo l'esilio avignonese a porsi come capo incontrastato dello Stato della Chiesa, si avviò, ma solo lentamente, una svolta¹³. Senz'altro il papa fu ispirato

Roma, Santa Maria del Popolo, la navata centrale verso il coro.



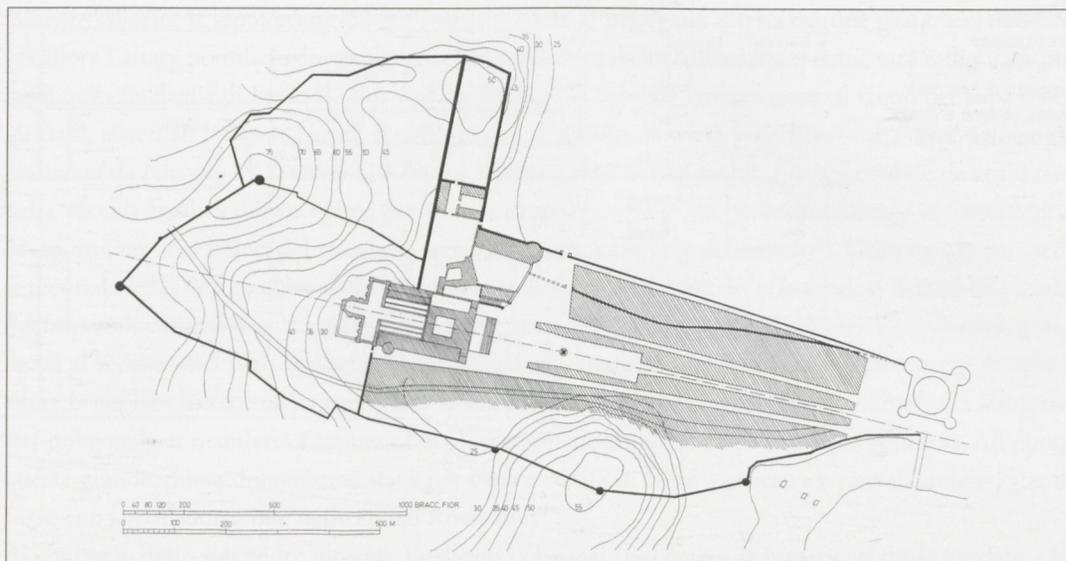
Roma, Santa Francesca Romana, il chiostro in una veduta attorno al 1920-30.



Tarquinia, palazzo Vitelleschi, facciata.



Roma, ricostruzione schematica del borgo vaticano e della piazza davanti a San Pietro secondo il progetto di Niccolò V (da Frommel 1997).



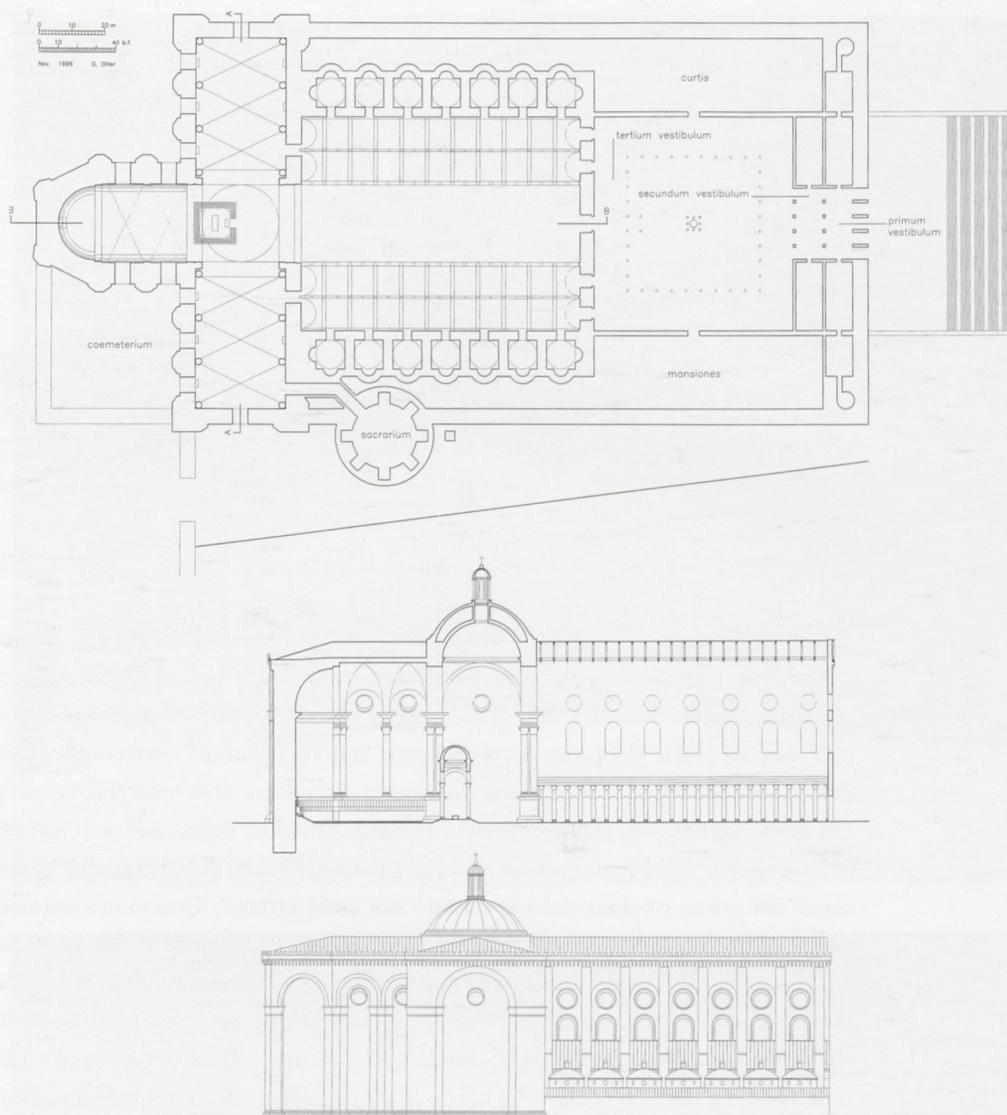
dalle impressioni avute durante i suoi lunghi soggiorni a Firenze e Bologna, ma soprattutto dalle esperienze dell'Anno Santo 1450 con i suoi inconvenienti e le sue catastrofi. Ad ogni modo il noto programma edilizio, descritto con grande precisione dall'amico e biografo Giannozzo Manetti ancora nell'anno di morte del papa, acquistò forma concreta solo nel corso degli otto anni del pontificato. Esso comprendeva la ricostruzione delle mura cittadine e delle quaranta chiese più importanti, nonché la ristrutturazione del Borgo, del palazzo pontificio e della basilica di San Pietro. Già da cardinale Niccolò V potrebbe aver conosciuto Leon Battista Alberti (1404-72), che all'inizio del 1452 gli presentò una prima versione del suo trattato sull'architettura¹⁴. Questo era stato sviluppato da un commento del testo di Vitruvio, l'unico trattato antico sull'architettura sopravvissuto, e descriveva con chiarezza aristotelica l'utopia umanistica di una città, in cui le funzioni moderne si univano alla bellezza normativa dell'antico. Probabilmente d'accordo con Alberti, Niccolò V chiamò alla corte pontificia nel 1451 Bernardo Rossellino (1409-64), all'epoca il più esperto costruttore fiorentino accanto a Michelozzo (1396-1472). Nel dialogo tra questi protagonisti del primo Rinascimento fiorentino e certamente anche una serie di altri esperti e umanisti, scaturì il progetto di una nuova residenza pontificia, progetto che in tutto il Quattrocento non trovò uguali¹⁵.

I fedeli, ma soprattutto gli ospiti ufficiali del papa, avrebbero dovuto avvicinarsi al Vaticano percorrendo piazza di Ponte e ponte Sant'Angelo che, all'inizio consacrato da due cappelle e alla fine munito di due torri, conduceva direttamente all'imponente cilindro del mausoleo di Adriano, trasformato in fortezza pontificia. A sinistra doveva aprirsi una porta su una larga piazza, una specie di *trivium*, dal quale tre vie rettilinee e radiali avrebbero dovuto condurre al vero e proprio centro della metropoli pontificia. Già da qui si sarebbero visti l'obelisco della piazza, i due campanili rivestiti di marmo e la cupola del nuovo San Pietro.

Queste tre strade sarebbero state ornate con tutto il lusso di una moderna città, come Niccolò aveva visto a Firenze e Bologna. Con una larghezza di circa 10 metri dovevano presentare – come la vecchia "portica" di San Pietro menzionata da Alberti – portici ombrosi su ambo i lati¹⁶. Poiché i piani superiori delle case sarebbero stati riservati alle abitazioni degli impiegati della curia, e tra questi certamente anche quelli di rango elevato, potrebbero essere stati previsti, almeno per la strada centrale, palazzi a due o tre piani come a Bologna.

La concentrazione di attività economiche e di eminenti impiegati della curia in uno spazio ristretto avrebbe riempito il nuovo quartiere di una splendida vita. Trasformare la vecchia Roma in una città moderna sarebbe stato faticoso, lungo e complicato e in questo modo Niccolò V avrebbe potuto rea-

San Pietro,
ricostruzione
schematica del
progetto di Niccolò V,
pianta, sezione e alzato
(da Frommel 1997).



lizzare sul terreno più libero del Borgo, e in tempi relativamente brevi, quell'ordine rappresentativo e quella prosperità ben organizzata tanto desiderati al suo tempo. Con l'imposizione o con il convincimento avrebbe potuto indurre potenziali committenti a conferire ai singoli edifici un'impronta individuale e imponente, come più tardi Pio II a Pienza.

Questo modello di "buongoverno" avrebbe guidato l'ospite verso l'allungata piazza San Pietro, che con una larghezza di circa 58,60 metri e una profondità di circa 293 metri avrebbe di gran lunga superato piazza San Marco a Venezia, quasi come il più tardo cortile del Belvedere di Bramante. Al centro, poggiato sulle statue bronzee dei quattro Evangelisti, si sarebbe elevato l'obelisco vaticano sormontato dalla statua dorata del Cristo – simbolo del nuovo potere imperiale e spirituale della Chiesa, al quale Niccolò mirava.

La piazza avrebbe dovuto proseguire nella scalinata rivestita di marmi di vario colore e in una piattaforma elevata, dalla quale i fedeli sarebbero entrati, attraverso cinque porte, nei due vestiboli e da lì nell'atrio con la fontana tardo-antica della Pigna. Certamente Niccolò voleva rinnovare anche il cadente corpo longitudinale della basilica costantiniana o, quantomeno, rafforzare ed elevare le pareti della navata centrale e regolarizzare le cappelle. Ad ogni modo l'interno sarebbe culminato nell'enorme coro nuovo di Rossellino. I suoi tre bracci dovevano corrispondere in altezza e in larghezza a quello attuale. La cupola circolare e senza tamburo, ma con lanterna, avrebbe sovrastato, come un

enorme ciborio, il sepolcro di Pietro¹⁷, forse visibile ai pellegrini attraverso una grata. Certamente già allora l'altare pontificio doveva essere contraddistinto da un baldacchino, come sarà raffigurato più tardi nella medaglia di Paolo II. Nel vertice dell'abside avrebbe trovato posto il trono del papa e negli stalli, sistemati lungo le pareti, il collegio dei cardinali e la corte pontificia – una disposizione già realizzata da Niccolò IV intorno al 1290 in San Giovanni in Laterano¹⁸, ma impossibile da realizzare nella vecchia basilica di San Pietro per motivi di spazio. Come già precedentemente in Santa Maria Maggiore, uno dei bracci del transetto avrebbe potuto accogliere il Capitolo¹⁹. Colonne giganti, provenienti dalle terme, avrebbero dovuto sostenere le volte a crociera del transetto, avvicinandolo a edifici imperiali come la basilica di Costantino, e mostrando – analogamente all'obelisco – l'antica grandezza al servizio del vero credo. Se la crociera sormontata da una cupola con lanterna era di ispirazione brunelleschiana, sull'esterno, con la sua predominanza di linee verticali, l'abside e i semipilastri poligonali, si manifesta l'influenza di chiese gotiche come Santa Maria sopra Minerva. All'epoca questa grande chiesa domenicana stava per essere dotata di volte a crociera e portali anticheckgianti, forse con la collaborazione dello stesso Rossellino²⁰.

Al contrario dello splendore interno, l'esterno poligonale del coro e le imponenti mura merlate, che dovevano proteggere il corpo longitudinale della basilica e il palazzo pontificio, avrebbero evidenziato l'atteggiamento da signore-guerriero del papa – un'intenzione che doveva sopravvivere ancora in palazzo Venezia, nella basilica lauretana, nella cappella Sistina e nel Belvedere di Innocenzo VIII, e ancora addirittura nella medaglia di fondazione di Giulio II per il palazzo dei Tribunali²¹.

Anche le poche parti del palazzo pontificio realizzate sotto Niccolò V e che si adattavano alle irregolarità e ai dislivelli delle preesistenti parti medievali, erano munite di merli. Nella sua descrizione del palazzo, molto più schematica, Manetti menziona comunque un portale d'ingresso a forma di arco di trionfo tra due torri – il modello della porta del Castel Nuovo a Napoli, ugualmente conforme alle idee di Alberti²². La descrizione di Manetti dei vari ambienti del palazzo come la cappella Magna, la sala del Conclave, il teatro, la biblioteca e le stalle, gli appartamenti per ogni stagione, gli ampi giardini e i locali per le autorità della curia, fornisce almeno un quadro delle dimensioni e delle molteplici funzioni di questa residenza. Ancora cento anni più tardi Vasari si sarebbe entusiasmato per la grandezza spirituale di questo "sanctissimo monasterio"²³. In effetti Niccolò ancora sul letto di morte riconobbe che non le parole o gli scritti, ma solo gli edifici eterni, e quindi l'autorità e la dignità da essi espresse, potevano convincere le masse dei fedeli dell'autorità della Chiesa²⁴.

Questo connubio, tipico di Niccolò, tra il pensiero umanistico e imperiale e l'umiltà cristiana si espresse particolarmente nel rinnovamento di alcune chiese minori. Nella sua predilezione per edifici a pianta circolare come Santo Stefano Rotondo, San Teodoro o Santa Maria della Febbre, è probabile che egli fosse nuovamente consigliato da Alberti, che vedeva nella costruzione circolare la forma ideale del tempio²⁵. In Santo Stefano Rotondo Rossellino pose al centro dell'edificio il nuovo altare e attorno una croce di quattro altri altari – uno dei pochi esempi di edificio circolare centralizzato e cristianizzato anche da un punto di vista funzionale²⁶. Lo stesso Rossellino, che nel duomo di Pienza si sarebbe rivelato un maestro di raffinati dettagli sia classicheggianti che gotici, si accontentò in questo caso di un vocabolario di una semplicità spartana, anche se già di stampo antico. È lo stesso concetto di umiltà espresso dalla semplicità dell'appartamento vaticano di Niccolò V, dalla sua scelta di prendere le chiavi incrociate come unico simbolo araldico e dalla sua rinuncia a un monumento sepolcrale.

Sono un palazzo e una chiesa a dare un'idea dello spirito del pontificato di Callisto III (1455-58)²⁷. Le arcate nel pianterreno del cortile del palazzo Sforza Cesarini, iniziato dal nipote del papa, il futuro Alessandro VI, si distinguono da quelle del decennio precedente, solo per i loro rapporti più snelli e per gli archivolti. La chiesa di San Giacomo degli Spagnoli sembra invece molto più innovativa e potrebbe essere stata progettata già da Francesco del Borgo (1425 c.-68), poi architetto di Pio II e Paolo II che, come impiegato negli organi finanziari della Curia, era un diretto collega del committente



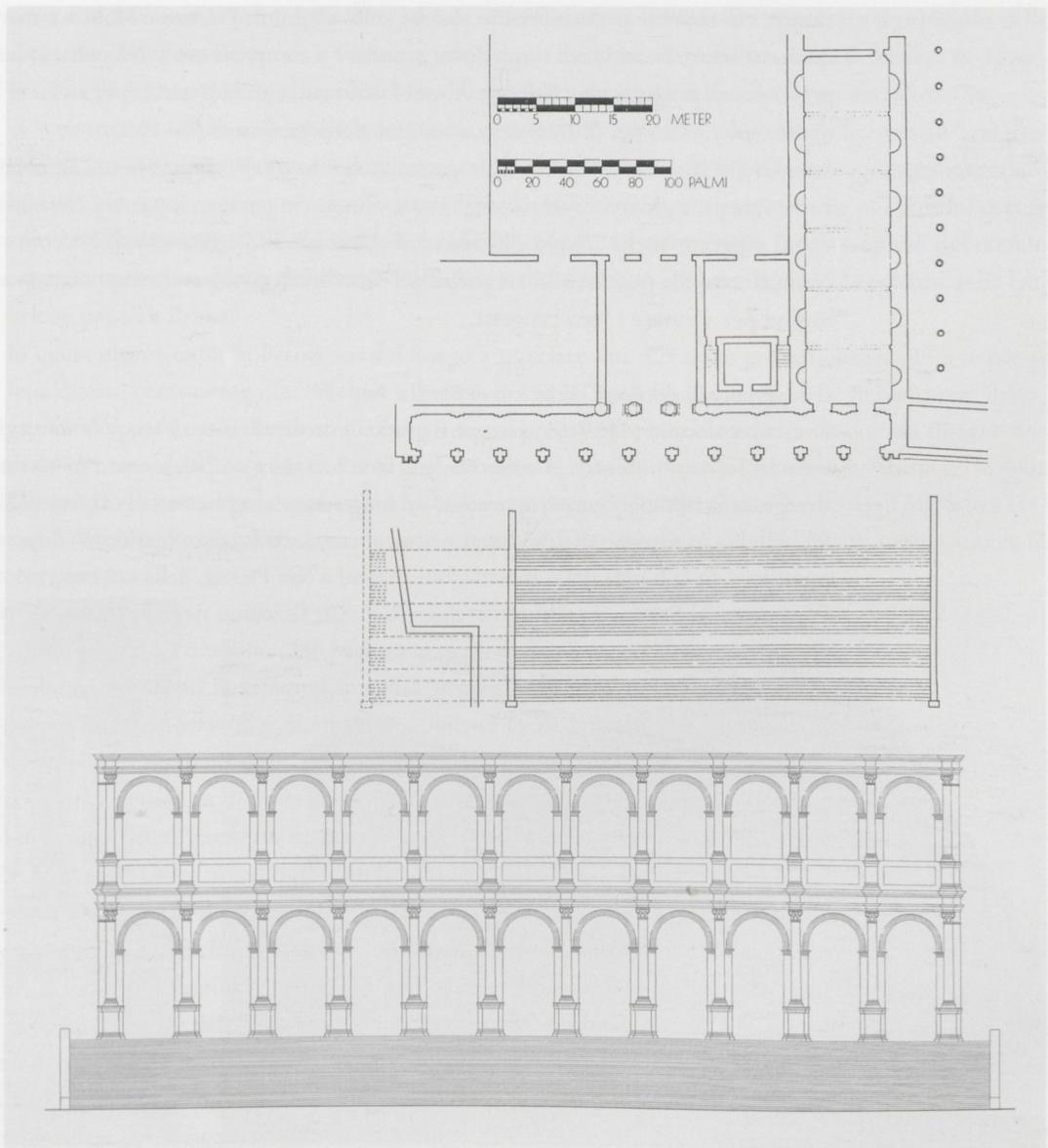
San Giacomo degli Spagnoli, interno della chiesa ad aula.

Alfonso de Paradinas. A quell'epoca dovrebbe risalire anche il portale orientale, più simile a quello principale di Santa Maria sopra Minerva, databile a prima del 1458, che ai portali di Pio II e Paolo II. Con i suoi pilastri simmetrici, l'edificio venne progettato fin dall'inizio come chiesa a sala che, con il suo coro, avrebbe dovuto spingersi forse fino a piazza Navona, mentre la navata avrebbe dovuto essere orientata verso la futura Sapienza. Anche se l'architetto potrebbe aver conosciuto prototipi medievali come San Fortunato a Todi, si ispirò soprattutto all'architettura romana: da Santa Maria sopra Minerva derivano i pilastri a quadrifoglio, e dal progetto rosselliniano per il coro di San Pietro le colonne giganti con entasi, con i tronchi di trabeazione su cui si ergono le volte a crociera, cioè il noto motivo termale. Come nel Gotico fiorentino però, le singole campate vengono separate le une dalle altre ancora da archi di volta. Di nuovo dunque un modello gotico venne trasformato secondo il nuovo stile, e di nuovo si avverte la preferenza per quei modelli che consentivano la massima fusione con prototipi antichi, nel tentativo di soddisfare le funzioni del culto moderno meglio delle tradizionali basiliche di Roma.

Quando Pio II, pochi anni più tardi, espresse il desiderio di costruire a Pienza una chiesa a sala sul modello di quelle da lui visitate nella Germania meridionale, Rossellino riprese negli elementi fon-

San Pietro, loggia delle Benedizioni di Pio II e scalinata verso la piazza, ricostruzione ipotetica, pianta (da Frommel 1983).

Francesco del Borgo, loggia delle Benedizioni di Pio II, ricostruzione ipotetica dell'alzato in rapporto maggiore (disegno di G. Diller).



damentali la chiesa di San Giacomo²⁸. Le basi e i capitelli continui intorno ai pilastri, il loro dettaglio e quello della trabeazione hanno però un effetto di gran lunga più arcaico che in San Giacomo – arcaismo ovvio anche negli ordini poco albertiani della facciata o in quelli dell'adiacente palazzo Piccolomini. A San Giacomo invece, il dettaglio rivela una comprensione più completa degli ordini, e se ne può credere capace solo un architetto umanista appartenente in modo ancora più stretto alla cerchia di Alberti. Del resto è probabile che Francesco avesse dato prova delle sue capacità già prima di venir incaricato dei grandi lavori per Pio II e Paolo II.

Come il programma edilizio di Niccolò V, anche San Giacomo, modificato successivamente più volte, si pone all'inizio della tradizione post-medievale di Roma. Mentre Brunelleschi e i suoi committenti fiorentini si erano staccati sempre più dal Trecento e avevano preso a modello soprattutto gli edifici del proto-Rinascimento fiorentino, nella Roma di Niccolò V ci si riallacciò più direttamente agli edifici a volta del Gotico dell'Italia centrale ed è significativo che proprio questa fosse la via di gran lunga più promettente per la futura architettura romana.

Un appassionato sostenitore degli edifici a volta, anche se più delle grandi sale con rapporti equilibrati di epoca imperiale che degli edifici gotici a pilastri, fu senza dubbio Alberti. Se in quest'epoca pionieristica egli stesso non fu attivo a Roma come progettista, ma tutt'al più come consulente e ispiratore, ciò accadde probabilmente perché solo a Rimini, Firenze e Mantova trovò committenti per i quali realizzare i suoi ideali senza dover scendere a compromessi²⁹. Niccolò evidentemente dava la sua preferenza a progetti più tradizionali, più funzionali, e quindi anche più vicini al Medioevo italiano, e questo vale anche per la stessa ricostruzione della basilica di San Pietro.

Solo Giulio II avrebbe ripreso il programma di Niccolò V in tutta la sua ampiezza, avendo a disposizione i mezzi e gli architetti per realizzarlo almeno in parte e, in un ulteriore avvicinamento all'antichità, superare anche i sogni più audaci di Alberti³⁰. Il programma di Niccolò rimase tuttavia il filo conduttore della politica edilizia anche dei suoi diretti successori e rappresenta ancora oggi l'unità di misura per valutare i loro progetti.

Francesco del Borgo architetto di Pio II e Paolo II

Pio II Piccolomini (1459-64) assunse il grado di cardinale sotto Niccolò V e fu egli stesso un eminente umanista e committente³¹. Da cardinale si fece costruire un palazzo con merlatura, che probabilmente seguiva la tipologia contemporanea, sul luogo dove sarebbe sorta la chiesa di Sant'Andrea della Valle³². L'edificio romano di gran lunga più importante da lui commissionato dopo essere salito al soglio pontificio, fu la loggia delle Benedizioni davanti a San Pietro, della cui costruzione incaricò nel 1460 Francesco del Borgo, il presunto architetto di San Giacomo degli Spagnoli³³. Questo sapiente umanista, originario di Borgo San Sepolcro, assistente del pontificio Commissario Generale, esperto di finanza della Camera Apostolica e come tale collaboratore al finanziamento dei progetti di Niccolò V, fu uno studioso e illustratore di Euclide e Archimede, e dovette la sua formazione come architetto ad Alberti e a Rossellino. La sua scelta fu già di per sé garanzia di un progetto anticheggiante. Alla loggia delle Benedizioni venne riservato il piano superiore di un monumentale portico d'ingresso, che si sarebbe dovuto estendere sulla piazza per tutta la larghezza della basilica. In questo modo Francesco ebbe l'occasione di progettare un'architettura forense in senso vitruviano. Ciò facendo si accostò al Tabularium, che analogamente dominava l'antico foro e le cui arcate a pilastri su due piani erano nobilitate da semicolonne³⁴. Per conferire alla loggia pontificia una dignità trionfale, l'architetto utilizzò pregevoli fusti di colonne provenienti dal portico d'Ottavia, li munì di capitelli compositi e ne fece aggettare la trabeazione sovrastante, come aveva già fatto Alberti intorno al 1450 sulla facciata di San Francesco a Rimini. Non per niente questi si era ispirato al vicino arco di trionfo e aveva descritto nel suo trattato la colonna con trabeazione spezzata come caratteristica dell'arco trionfale. Similmente i libri contabili relativi alla loggia delle Benedizioni parlano di un "architravis triumphati"³⁵. Fu

la prima diretta imitazione di un edificio antico e il primo tentativo di un papa di risvegliare letteralmente l'antica Roma piuttosto che imporre forme antiche a modelli medievali, cosa che non si può ancora affermare per nessun progetto di Niccolò V. Come nel Tabularium e nel Colosseo, Francesco volle ripetere, sotto forma di arcate cieche, l'ordine sulle pareti interne della loggia al pianterreno e, come lì, anche qui la volta a botte si sarebbe spinta fin nella zona dello zoccolo al piano superiore. Tuttavia, durante i sei anni di pontificato di Pio II, furono iniziate e condotte fin all'imposta della volta solo quattro delle undici campate terrene dell'ambizioso progetto.

Negli anni seguenti Pio II spostò il punto centrale della sua attività edilizia a Pienza³⁶, cedendo così effettivamente a tendenze nepotistiche in un egocentrismo fino ad allora sconosciuto, ma rimanendo fedele a quell'utopia della "città ideale" che con Alberti e Niccolò V aveva acquistato grande attualità, anche se così difficile da realizzare a Roma. Se per Niccolò la Chiesa e la considerazione che se ne sarebbe avuta avevano sempre avuto un ruolo primario, Pio II, invece di completare la basilica, il palazzo pontificio o addirittura il Borgo, costruì infatti la nuova città in territorio senese. Anzi, a tal fine utilizzò mezzi pontifici e indusse addirittura i suoi cardinali a completare le nuove vie con i loro palazzi. Fece ornare il duomo con una facciata anticheggiante, dove ai quattro pilastri corrispondono gli elementi portanti, alle arcate a colonne a due piani le semicolonne e le volte a crociera e al frontone il tetto della chiesa a sala. Tale facciata si trova così a rispettare il principio della corrispondenza tra l'esterno e l'interno ancora più esattamente delle precedenti facciate di Alberti³⁷. Poiché l'esterno del palazzo Piccolomini segue il palazzo Rucellai di Alberti che Rossellino aveva realizzato poco prima e che quindi fu forse proposto da lui stesso come modello, si evitò ogni pretesa di residenza pontificia: evidentemente a Pio II interessava soprattutto creare una residenza nobile per i suoi parenti senesi. Questa rinuncia al fasto pontificio si esprime anche nel piccolo cortile con l'architettura dipinta e nella stretta scala del palazzo. Il traforo delle finestre ogivali del duomo segue la tradizione gotica delle cattedrali di Siena e Milano, e non quella classicheggiante delle fabbriche papali a Roma.

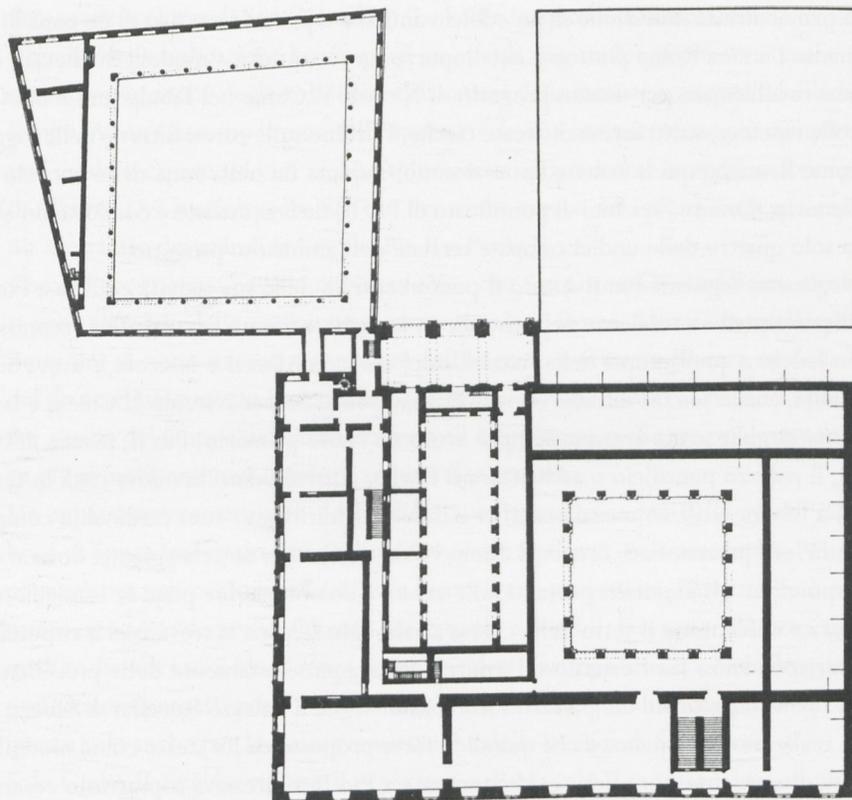
In quest'ultima città, fu Francesco del Borgo a tracciare una direzione più anticheggiante e imperiale, e questo certamente non solo per iniziativa di Pio II. Accanto alla loggia delle Benedizioni, il monumento romano più eloquente di questo breve pontificato, resta la poco nota edicola di Sant'Andrea, che ricorda il luogo dove Pio II aveva accolto la testa dell'apostolo Andrea ivi trasportata dalla Grecia³⁸. Francesco seguì di nuovo letteralmente un prototipo antico e cioè l'edicola di Augusto a Terracina, e utilizzò capitelli ionici con ovolo astratto e volute diagonali – uno dei tanti motivi antichi di

Francesco del Borgo, edicola di Sant'Andrea presso ponte Milvio in una veduta di fine Ottocento.

Francesco del Borgo, palazzo e palazzetto Venezia ancora nell'originaria posizione a chiusura della piazza, veduta precedente il 1911.



Palazzo Venezia e la chiesa di San Marco, ricostruzione ipotetica della pianta del progetto originale (da Frommel 1984). A destra, l'ingombro del palazzetto Venezia così come rimontato nell'attuale posizione.



Palazzo Venezia, le arcate interrotte del cortile sullo sfondo della chiesa di San Marco in una veduta del primo Novecento.



Francesco ai quali si sarebbe poi rifatto Bramante quarant'anni più tardi.

Paolo II Barbo (1464-71), un nipote di Eugenio IV, dovette maturare un'esperienza come committente già prima del 1450, durante il rinnovamento del chiostro di Santa Francesca Romana, la sua prima chiesa titolare³⁹. I pilastri ottagonali e i sobri capitelli seguono la tradizione tardomedievale e michelozziana⁴⁰. Ancora cardinale, Pietro Barbo iniziò poi, alla fine del pontificato di Niccolò V, un palazzo presso la sua nuova chiesa titolare San Marco, e fece coniare addirittura una medaglia di fondazione per quella occasione, come cinque anni prima Sigismondo Malatesta a Rimini⁴¹. I merli da fortificazione, il bugnato, i portali rettangolari e le due finestre gotiche con arco a fiamma del piano nobile sono così vicini alla facciata di palazzo Vitelleschi a Tarquinia, da far pensare che all'inizio il cardinale avesse preso direttamente da lì gli spunti – e questo, certamente, perché nella stessa Roma non aveva trovato modelli degni di essere imitati⁴². Il palazzo cardinalizio, una volta realizzato, ebbe però un aspetto più simile al palazzo Capranica costruito verso il 1447-51: un corpo a due piani, munito di aperture parietali irregolari, ornato in buona parte ancora con forme tardomedievali, solo intonato, privo di cortile a logge e culminante in una torre sull'angolo sinistro⁴³.

Dopo la sua elezione a pontefice Paolo II trasformò, a partire dal 1465, quel suo palazzo cardinalizio

Palazzo Venezia,
volta a cassettoni
del vestibolo orientale
sulla piazza.

Palazzo Venezia,
portale di ingresso
setentrionale
sull'attuale via del
Plebiscito.



relativamente piccolo nella sua residenza cittadina, il primo vero palazzo rinascimentale di Roma che si sia conservato negli elementi essenziali. Dopo un indugio iniziale scelse come architetto Francesco del Borgo, che i biografi di Paolo II avrebbero celebrato come *architectus ingeniosissimus* di palazzo Venezia, rispetto al quale – secondo loro – nessun altro poteva reggere il confronto⁴⁴. Pare che Alberti venisse consultato solo occasionalmente da Paolo II⁴⁵, e avesse acquistato tutt'al più un'influenza indiretta su palazzo Venezia. Certamente per desiderio del papa, Francesco seguì sull'esterno, con i merli, le finestre ad arco al pianterreno e le finestre crociate al piano nobile, l'ala settentrionale vaticana di Niccolò V⁴⁶. Questa fondazione di una residenza pontificia nel cuore della città, ai piedi del Campidoglio, doveva presentarsi senza equivoci come tale e ciò sarebbe stato meno chiaro se si fosse avvicinata a un palazzo patrizio fiorentino come quello approvato da Pio II a Pienza. Francesco si ispirò quindi, anche per l'esterno dell'adiacente palazzetto, ai palazzi comunali di Firenze e Montepulciano, vale a dire a edifici pubblici a forma di fortezza, sebbene Alberti avesse giudicato “merli e pinnacoli” segni caratteristici di un tiranno⁴⁷. I merli, che a palazzo Vecchio e negli edifici di Niccolò V proteggevano ancora un cammino di ronda, divennero nel palazzo michelozziano di Montepulciano e nel palazzetto Venezia *immagine*, espressione senza funzione di una sovrana consapevolezza di potere, e infatti l'enorme complesso si presentava esternamente più come una fortezza che come un palazzo. In questo modo Paolo II reagì certamente anche alle ambizioni comunali che si andavano cristallizzando attorno al vicino Campidoglio e che trovarono la loro espressione nella congiura del febbraio 1468. La rinnovata via Flaminia divenne la cornice del carnevale, la “via del Corso”, e avrebbe dovuto condurre i visitatori di Roma in linea retta fino alle tre piazze previste, che a loro volta avrebbero

Palazzetto Venezia,
logge sul giardino
pensile.



dovuto essere circondate dai due palazzi, dalla basilica, dagli uffici degli impiegati della Curia e dalle case di mercanti e artigiani. Nel cuore dell'antica Roma Paolo II progettò dunque il nucleo di una città-modello, che era certo impregnato delle sue ambizioni e dei suoi bisogni, ma che, come residenza pontificia, continuava la tradizione di Niccolò V molto più direttamente della Pienza di Pio II⁴⁸. Nella disposizione interna di palazzo Venezia, Francesco seppe combinare magistralmente gli ambienti di un appartamento pontificio con il modello di un palazzo rinascimentale fiorentino⁴⁹. Originariamente gli ospiti ufficiali del papa accedevano al palazzo da una stretta piazza corrispondente all'attuale via del Plebiscito e, attraverso il largo vestibolo, raggiungevano il cortile; da qui, percorrendo una comoda scala equestre a due rampe, entravano nell'enorme sala Regia al piano nobile. Seguendo l'infilata, quelli di riguardo accedevano poi alla sala Ducale e alle stanze adiacenti, sempre più piccole, fino alla sala delle udienze del papa, la tradizionale sala del Pappagallo, e solo pochi potevano entrare nelle stanze residenziali più intime come la camera da letto, la cappella e lo studio, situati nella zona della futura torre sud-orientale. A queste stanze di ricevimento e residenziali del papa conduceva anche una scala segreta che, dall'odierna piazza Venezia, era raggiungibile attraverso il vestibolo anticheggiante, il primo ambiente post-antico con una volta a botte a cassettoni realizzata con l'antica tecnica a getto. Anche in questo accesso più privato la disposizione seguiva il modello del palazzo Vaticano e, come ancora ventiquattro anni più tardi nella Cancelleria, anche qui questa sequenza gerarchica di stanze si trovò a ostacolare il principio della simmetria⁵⁰.

Tutto l'appartamento era sistemato in modo che il papa, dalle sue stanze private al pianterreno rialzato e al piano nobile, potesse accedere al giardino pensile dell'adiacente palazzetto – un chiostro ampliato a pianta completamente centralizzata, con fontana centrale, alberi d'arancio e due loggiati sovrapposti tutt'attorno: in quello inferiore i capitelli dei pilastri seguono per la maggior parte un modello rintracciabile nel cortile rosselliniano di palazzo Piccolomini a Pienza, nel Santo Sepolcro della cappella Rucellai e così via fino a giungere agli antichi prototipi. Solo alcuni mostrano forme più libere e decorative, e uno con festoni rigogliosi e cornucopie risale probabilmente al giovane Giovanni Dalmata, così come la mensola sovrastante sostenuta da una testa⁵¹. È significativo che i capitelli del più nobile piano superiore siano tutti ionici e quindi sviluppati in modo più vitruviano. Allo stesso tempo anche i portali e i camini nel piano nobile di palazzo Venezia raggiunsero una ricchezza decorativa fino ad allora sconosciuta a Roma e riscontrabile solo dopo il 1470 a Firenze o nel palazzo Ducale di Urbino, ma sempre con minore vicinanza all'antico. È ovvio quindi che Francesco del Borgo e probabilmente addirittura lo stesso papa e suo nipote, Marco Barbo, si trovassero uniti in questa tendenza, che presto si sarebbe affermata non solo a Roma. Tale tendenza è riscontrabile in precedenza soprattutto in Alberti, il quale, nei suoi edifici fiorentini o nel Sant'Andrea di Mantova, per esempio, aveva portato la tradizione di Donatello e di Michelozzo su di un piano più anticheggiante. Francesco del Borgo, che aveva avuto modo di seguire da vicino lo sviluppo delle idee albertiane, potrebbe essersi ispirato a esse anche da questo punto di vista. Ciò facendo è probabile che egli avesse dato ai diversi scarpellini, per il pianterreno del palazzetto e per le navate della chiesa, solo poche indicazioni generali, come rivela di per sé quel certo arbitrio nella sequenza dei capitelli, e nella forma del capitello a cornucopia o degli stemmi. A differenza dei cortili precedenti, entrambi i loggiati terminano con una trabeazione anticheggiante, sostenuta da mensole e quindi di evidente ispirazione brunelleschiana. Al piano superiore essa presenta addirittura il fregio a mensola del Colosseo e del palazzo Rucellai. Anche in dettagli come la cornice della trabeazione inferiore Francesco seguì il cornice del Colosseo.

Dalle sue stanze private il papa raggiungeva anche l'adiacente basilica di San Marco e da una galleria nascosta poteva assistere ai riti religiosi⁵². La basilica venne quindi ad assumere anche le funzioni di cappella palatina del papa, lo stesso ruolo avuto ad Avignone e in Vaticano dalla cappella Magna. Non a caso Paolo II fece rinnovare completamente anche la sua vecchia chiesa titolare, corredandola di un

Francesco del Borgo, loggia delle Benedizioni di San Marco, le arcate al piano terreno in una veduta attorno al 1920-1930.



trasetto rialzato per le funzioni religiose della *capella papalis* e di una loggia delle Benedizioni. Francesco rinforzò il corpo longitudinale con pilastri, dai quali sporgevano come semicolonne le fragili colonne della chiesa carolingia⁵³. Ampliò le finestre e le dotò di bifore goticizzanti, ma a tutto sesto, analoghe a quelle usate già da Rossellino a Santo Stefano Rotondo. Chiuse le capriate a vista con uno splendido soffitto a cassettoni con iscrizioni in bronzo, secondo il modello fiorentino, coprì il tetto con tegole di piombo dorate e dotò le navate laterali di cappelle semicircolari, che ornò con nicchie a conchiglia e paraste. Prive di trabeazione, queste proseguono negli archi delle singole campate delle volte a crociera. In questo modo Francesco si avvicinò in alcuni punti fondamentali alle basiliche brunelleschiane che, sebbene ad archi su colonne con trabeazione, con una cupola sull'incrocio tra navata e trasetto e finestre senza traforo, si differenziavano ugualmente dai prototipi paleocristiani e medievali grazie al loro spazioso presbiterio, alle loro navate laterali a volta e ai loro soffitti a cassettoni. Al contrario di Brunelleschi, pare che Francesco avesse lasciato la forma dei capitelli corinzieggianti delle navate laterali alle sue maestranze, secondo l'uso medievale. Nella loggia delle Benedizioni Francesco seguì come modello il piano inferiore del Colosseo fin nelle misure, nelle semi-colonne cilindriche senza entasi, nei profili delle cornici e degli archivolti, e

questo probabilmente in modo ancora molto più esatto che nella loggia di Pio II. Certamente avrebbe strutturato anche la vera e propria loggia delle Benedizioni al piano superiore in modo più simile al Colosseo, cioè a volta, più plastico, più serrato e più anticheggiante nel vocabolario, di quanto non avvenne su incarico del cardinale Marco Barbo dopo il 1470. E se egli fece aggettare la trabeazione sulle colonne come nella loggia di Pio II, staccandosi dal Colosseo, volle alludere nuovamente agli archi di trionfo, tanto più che Alberti aveva specificato che le semicolonne con trabeazione continua venivano usate nell'antichità soprattutto per i teatri⁵⁴. D'altra parte questi aggetti si attenero al verticalismo di origine medievale, presente nelle opere rosselliniane dal chiostro degli Aranci fino alla facciata del duomo di Pienza. È significativo che lo stesso Alberti, già nel piano superiore di Santa Maria Novella e nel palazzo Rucellai, avesse invece rinunciato a ogni aggetto, preferendo anche nei suoi edifici mantovani la trabeazione continua, e non spezzata, come aveva già fatto Brunelleschi⁵⁵.

Benché nulla del frammentario cortile del palazzo appaia nei documenti di Paolo II e anche gli stemmi del cardinale Marco Barbo siano a favore di una datazione successiva al 1470, esso, nella sua plasticità anticheggiante e fuori moda dopo il 1475, dovette essere progettato, almeno schematicamente, da Francesco⁵⁶. La trasformazione rivoluzionaria delle arcate su colonne – usate nella maggior parte dei cortili – nel monumentale motivo del Colosseo e i rapporti concisi ed eleganti, così come l'analitico intersecarsi delle semicolonne d'angolo e le mensole classicheggianti nelle logge del pianterreno, non sono attribuibili a nessun altro maestro di quegli anni. Anche nel dettaglio il cortile ricorda molto il pianterreno della loggia di San Marco. Il capitello dorico riproduce addirittura letteralmente quello del Colosseo. Sembra invece meno vicina alla calligrafia di Francesco la trabeazione superiore, sebbene abbia le mensole ornate di foglie e sia sviluppata in forma di un autentico corinzio⁵⁷. È probabile che Francesco avesse lasciato un modello ligneo di tutto l'edificio⁵⁸ e che il cardinale Marco Barbo, dopo la morte del papa, avesse affidato la realizzazione del cortile all'assistente di un tempo di Francesco, Giovannino de' Dolci, che ne conosceva bene la maniera e potrebbe aver completato il progetto e disegnato autonomamente l'adiacente campanile⁵⁹.

Se Francesco diede al pianterreno del cortile un ordine dorico e al piano nobile uno corinzio, se nel chiostro del palazzetto diede al piano rialzato pilastri corinzieggianti e caratterizzò il piano superiore con uno ionico a mensole nel fregio, se per l'edicola di Sant'Andrea scelse l'ordine ionico e solo per le due logge delle Benedizioni l'ordine composito, cioè l'ordine "italico" albertiano, lo fece evidentemente già a conoscenza degli ordini vitruviani e della relativa interpretazione di Alberti⁶⁰. Come umanista e presunto allievo di quest'ultimo, egli doveva aver conosciuto entrambi i trattati molto meglio di quei maestri costruttori del primo Rinascimento provenienti dall'artigianato o dalle arti figurative. Una tale differenziazione degli ordini era stata tentata per la prima volta nella facciata di palazzo Rucellai e nella piazza di Pienza, dove il pianterreno del palazzo è tuscanico-rustico con i piani superiori corinzi, il palazzo comunale è ionico e solo il duomo è "italico". Al più tardi durante l'esposizione del progetto per palazzo Rucellai, Alberti dovette aver spiegato le proprie idee sugli ordini antichi a Rossellino, il quale dovette basarsi su queste a Pienza, senza tuttavia rispettarne ogni dettaglio ed escludere radicalmente il vocabolario gotico.

Visto che Francesco del Borgo cambiò solamente i capitelli del suo ordine, dando per lo più una forma simile alle basi e alla trabeazione, è evidente che anch'egli seguì Alberti. Al contrario di Vitruvio, questi aveva descritto prima l'ordine con i suoi singoli elementi e, solo dopo, i diversi tipi di capitelli, dando poi espressamente il benvenuto anche alle forme miste⁶¹. Per il resto Francesco si orientò soprattutto su prototipi disadorni come il Colosseo, dove dorico e ionico hanno quasi la stessa trabeazione, mentre Alberti preferì ricchi ordini corinzieggianti con astragalo e cimasa a dentelli e ovoli.

Con la loggia delle Benedizioni, il chiostro nonché il cortile o la volta a cassettoni del vestibolo orientale, Francesco realizzò quindi l'ideale di un'*aurea latinitas* in modo ancora più conseguente dei suoi contemporanei a Firenze, Pienza o Urbino e dello stesso Alberti a Rimini e a Mantova. Analogamen-

te a Michelozzo o Rossellino, nemmeno lui ebbe difficoltà a conciliare il vocabolario antico con quello più tradizionale della facciata di palazzo Venezia o addirittura con le bifore a sesto acuto della casa dei Cavalieri di Rodi, evidentemente ispirate all'appartamento di Niccolò V in Santa Maria Nuova a Firenze.

Francesco potrebbe aver progettato anche l'audace loggia che Paolo II fece porre verso il 1467 davanti alla facciata meridionale del cortile del Pappagallo in Vaticano, una costruzione disadorna e strettamente funzionale⁶². Sui suoi cinque alti pilastri in mattoni vennero poggiate le volte sempre più ribassate dei cinque piani vaticani. Dalla loggia inferiore una scalinata equestre saliva verso l'appartamento pontificio al primo piano. Fino a oggi si sono conservate le basi attiche e la cornice dell'imposta, che si accordano perfettamente al vocabolario di Francesco. Gli enormi pilastri poligonali rivelano la loro provenienza dal progetto di Rossellino per San Pietro e, assieme alle trombe degli spazi adiacenti, avrebbero trovato imitazione, pochi anni dopo, nella crociera dell'ospedale di Santo Spirito.

Francesco del Borgo morì nell'estate del 1468, probabilmente non ancora sessantenne, dopo che il papa lo aveva messo in carcere per appropriazione indebita nell'estate del 1467, riabilitandolo però subito dopo⁶³. La sua attività di quasi otto anni come architetto pontificio rappresenta la seconda grande cesura nella storia dell'architettura del Quattrocento romano. Se l'effetto di Alberti sotto Niccolò V è visibile solo nelle grandi linee e – attenuato – negli edifici di Rossellino, le logge delle Benedizioni di Pio II e Paolo II o il cortile e il vestibolo orientale di palazzo Venezia sono imbevuti di spirito albertiano. Proprio il complesso di San Marco, con la presenza contemporanea dei due sistemi, quello antico del cortile e della loggia delle Benedizioni, e quello tardomedievale delle facciate, con i collegamenti talvolta non privi di discontinuità o i dettagli poco omogenei, testimonia anche quanto un teorico e perfezionista come Alberti fosse poco adatto a simili compiti. Come già a suo tempo Rossellino, anche Francesco del Borgo dovette essere pronto al compromesso, disposto ad accettare i desideri spesso contraddittori e incoerenti del suo committente, per avvicinarsi, almeno in qualche punto, alle idee del suo straordinario mentore. Se Francesco percorse in breve tempo la strada da chierico e umanista sapiente ad architetto pragmatico, fu certamente, e non da ultimo, perché era figlio e forse anche apprendista di un pittore e falegname⁶⁴. Purtroppo egli appartenne – come poi Fra' Giocondo – a quei pochissimi architetti rinascimentali che avevano trovato la via per l'architettura passando non per l'attività di artigiano o di artista figurativo, ma attraverso l'erudizione⁶⁵.

Dopo la proclamazione, nell'aprile del 1470, dell'anno santo 1475, la politica edilizia di Paolo II prese una nuova direzione⁶⁶. Come prima cosa, e con un enorme sforzo finanziario, egli riprese i lavori al coro di San Pietro interrotti nel 1455 e fece addirittura coniare una propria medaglia con l'iscrizione "Tribuna Sancti Petri" – evidentemente con l'intenzione di completare almeno il braccio del coro entro il 1475. È possibile che avesse dato questo incarico al rinomato architetto e ingegnere bolognese Aristotele Fioravante. Ad ogni modo questi preparò nel 1471 lo spostamento – già progettato sotto Niccolò V – dell'obelisco vaticano in piazza San Pietro e si presentò quasi come l'unica persona adatta a eseguire la volta del coro, che richiedeva una grande capacità tecnica. Paolo II quindi si ricordò finalmente del progetto ancora attuale di Niccolò V. Inoltre, in previsione delle cerimonie legate all'anno santo, fece condurre le quattro campate della loggia delle Benedizioni iniziate sotto Pio II fino al primo piano superiore, e le fece collegare, mediante un corridoio e la loggia del cortile del Maresciallo, al suo appartamento vaticano⁶⁷.

Come nel caso dei tre precedenti pontificati, anche in quello di Paolo II si sono tramandate sorprendentemente poche chiese, e lo stesso vale per i palazzi privati. Edifici come la casa del cardinale Besarione sulla via Appia continuarono la tradizione romana degli anni cinquanta senza innovazioni spettacolari⁶⁸, e non c'erano in vista, né in lungo, né in largo, edifici sacri o profani, in grado di concorrere con l'architettura fiorentina di quegli anni, se non il complesso di palazzo Venezia.



Santa Maria del Popolo, la facciata in una veduta del primo Novecento.

Gli architetti di Sisto IV

Con la fondazione di un palazzo pontificio ai piedi del Campidoglio, Paolo II aveva cercato di dare alla città decadente un nuovo centro vitale e spirituale. Sisto IV (1471-84) si concentrò invece sul rinnovamento delle chiese romane, dando così la massima priorità a un punto del programma di Nicolò V fino ad allora trascurato⁶⁹. In qualità di vecchio padre generale dei francescani, Francesco della Rovere conosceva il rito, e in particolare quello monastico, più esattamente della maggior parte dei suoi predecessori. Dovette dare così una grande importanza allo stretto contatto tra il sacerdote e i fedeli, avviatosi a partire dal Duecento in chiese come San Francesco ad Assisi. Ancora nel Cinquecento, nella stessa Santa Croce, in Santa Maria Novella a Firenze o nello stesso San Pietro, l'altare era parzialmente nascosto ai fedeli a causa del tramezzo o del coro dei monaci o del capitolo⁷⁰.

Per questo, quando Sisto IV nell'autunno del 1472 fece rinnovare dalle fondamenta Santa Maria del Popolo, egli stesso potrebbe aver insistito affinché il coro dei monaci trovasse posto dietro l'altare⁷¹. L'insolita grandezza delle cappelle poligonali, ispirate a chiese dell'Italia settentrionale come il San Pietro a Gessate di Milano, garantiva un degno sepolcro ai suoi familiari e una celebrazione indisturbata delle messe per le loro anime. I transetti e la zona sotto la cupola offrivano sufficiente spazio per le messe pontificie, fatte celebrare ancora da Giulio II o da Sisto V. Per guadagnare quanto più spazio possibile per lo svolgimento sontuoso del rito pontificio, ebbe senso sistemare l'altare non al centro dell'area relativamente piccola sotto la cupola, come nel Santo Spirito di Brunelleschi, ma sotto l'arco del coro, come a Santa Maria sopra Minerva.

Se la pianta di Santa Maria del Popolo sembra dunque influenzata da modelli di stampo tardomedievale, il corpo longitudinale dimostra che a partire da Rossellino e Francesco del Borgo si comincia a

formare una nuova tradizione romana. Punto di partenza sono evidentemente le poche chiese romane dei due decenni precedenti. Il sistema basilicale e le volte si riallacciano di nuovo a Santa Maria sopra Minerva, anche se in proporzioni molto più tozze, i pilastri a quadrifoglio e gli archi di volta delle navate laterali a San Giacomo degli Spagnoli e il dettaglio al chiostro del palazzetto Venezia. Nella navata centrale è inconfondibile l'effetto del coro di San Pietro di Rossellino, vale a dire di un'architettura pontificia: anche qui le semicolonne con tronchi di trabeazione e le imposte della volta a sesto rialzato formano un'unità ininterrotta, non contrastata da alcuna corrispondente forza orizzontale. Senza archi a interromperle e con un'altezza continua in chiave, le volte a crociera chiudono la navata come una volta a botte, imitando le antiche sale termali, né più e né meno delle sue plastiche "colonne trionfali". Per l'architetto dovette essere più importante la corretta grammatica dell'ordine piuttosto che la sua funzione tettonica. Infatti le semicolonne dei pilastri della crociera sorreggono solo i quattro archi, mentre i pennacchi della cupola poggiano sulle parti lisce del pilastro, in fondo di origine medievale. Corredando, come nelle cappelle del Sant'Andrea di Alberti, anche le navate laterali di un proprio ordine e facendo continuare la loro trabeazione addirittura nelle cappelle, le colonne trionfali della navata centrale si ritrovano elevate al rango di un ordine gigante. Se dalla navata centrale si guarda nelle cappelle, le arcate incorniciate dagli archivolti delle navate laterali si uniscono a quelle leggermente più piccole, ma concentriche e con cornice doppia, delle cappelle, formando un sistema fortemente tridimensionale. Le volte conferiscono alle cappelle e probabilmente in origine anche all'abside, il carattere di ambienti frammentari a pianta centrale⁷². È probabile che un ricco arredo pittorico e scultoreo fosse previsto fin dall'inizio per il coro e le cappelle, secondo un sistema più o meno omogeneo. L'eccessivo rialzo delle volte e degli archi di volta, e le loro larghezze variabili fanno capire però quali difficoltà creò la traduzione di un simile sistema, in fondo medievale, nel linguaggio del primo Rinascimento. Anche se Santa Maria del Popolo non raggiunge, né nell'allineamento delle aperture parietali, né nel collegamento delle singole zone, la concordanza degli edifici sacri di Brunelleschi, di Alberti e dei loro seguaci fiorentini, resta ancora oggi, grazie alle sue forme pregnanti, alle sue proporzioni umane e al suo pregiato arredamento, una delle più amate di tutta Roma.

Rispetto al linguaggio plastico dell'interno, ancora vincolato al tardo Brunelleschi, al primo Alberti e al Rossellino di Pienza, ma soprattutto a Francesco del Borgo, la facciata, forse iniziata solo dopo il 1475, rivela l'influenza diretta dell'ultimo Alberti⁷³. Come le facciate di San Francesco a Rimini o del duomo di Pienza essa è realizzata completamente in pietra da taglio e, come nel duomo di Pienza e nel veneziano San Michele in Isola di Codussi, rispecchia la sezione dell'interno nella parte terrena, dove le paraste si trovano effettivamente davanti ai muri portanti, la trabeazione effettivamente davanti alle travi del tetto e i portali e le finestre delle tre navate si trovano in posizione assiale sia nella facciata che nelle navate. È vero che gli ordini formano ugualmente degli oggetti nella trabeazione, ma al contrario della massiccia plasticità dell'interno, sono ridotti al rilievo sottilissimo, quasi astratto, dello stile mantovano di Alberti e solo sugli angoli si presentano come vere e proprie colonne quadre. Anche la scalinata, simile a quella di un tempio, o i capitelli che, come nel palazzo Rucellai, seguono quelli del mausoleo di Adriano, rivelano la diretta influenza di Alberti, e le stesse basi inferiori poco convenzionali potrebbero seguire un modello antico. Come Alberti nella facciata di Santa Maria Novella, anche qui l'architetto poté dotare il piano superiore di un ulteriore ordine solo alzandolo ben oltre la navata centrale, con il risultato di collocare il rosone in posizione troppo bassa dal punto di vista estetico.

L'unico architetto al quale possa essere attribuita Santa Maria del Popolo, cioè Giovannino de' Dolci (1420 c.-86), potrebbe essere stato effettivamente in diretto contatto con Alberti⁷⁴. Giovannino era originario di Firenze e aveva già lavorato come capofalegname agli edifici papali sotto Rossellino e Francesco del Borgo, approfondendo così anche la sua formazione di architetto. E se Sisto IV gli die-

de l'incarico della cappella Sistina e Pietro Riario e Giuliano della Rovere quello del loro palazzo presso i Santi Apostoli, è evidente che egli doveva occupare il primo posto tra i maestri locali degli anni settanta.

Quanto direttamente Giovannino si fosse formato nel cantiere di palazzo Venezia, lo dimostra soprattutto il palazzo dei Santi Apostoli, fatto iniziare dal nipote preferito di Sisto IV, Pietro Riario, nel 1471, subito dopo la sua nomina a cardinale⁷⁵. Pietro concentrò la sua attività di costruttore su quell'"aedes miro sumpto apud apostolos inchoatae" di cui parla la sua iscrizione sepolcrale del 1473 e cioè sul cortile frammentario impropriamente definito "palazzina" a sud-est della chiesa dei Santi Apostoli, dove ancora oggi si trovano mensole con il suo stemma⁷⁶. Questo cortile è nobilitato dal motivo del Colosseo, ma in versione piatta e lineare, come lo aveva usato probabilmente lo stesso Giovannino nel piano superiore della loggia delle Benedizioni di San Marco e come si accordava al tardo stile di Alberti. A giudicare dalle cantine, il cortile avrebbe avuto una larghezza e forse anche una lunghezza di almeno sette campate. Perlomeno una delle stanze avrebbe dovuto aprirsi in tre arcate su questo cortile. Solo nelle splendide mensole continuò a vivere quel ricco ornamento affermatosi a Roma a partire dagli ultimi anni del pontificato di Paolo II. Quando, dopo la morte di Pietro, il cugino Giuliano della Rovere rilevò nel 1473 la commenda dei Santi Apostoli, fece continuare il cortile di Pietro, riempiendolo con la sua collezione di sculture antiche, e incaricò Giovannino di ampliare il progetto verso piazza Santi Apostoli, seguendo il modello di palazzo Venezia. Le sue stanze private vennero raggruppate accanto alla torre d'angolo nord-occidentale affacciata su piazza Santi Apostoli. Attraverso il cortile antistante esse erano collegate al convento francescano e, attraverso la loggia ionica dell'atrio della chiesa, alle parti del palazzo situate sulla destra. Forse per evitare ogni confusione con le due logge pontificie delle Benedizioni, Giovannino, nelle logge dell'atrio, prese a modello il meno aulico palazzetto Venezia, di cui utilizzò i capitelli ionici anche nel chiostro, e lo fe-

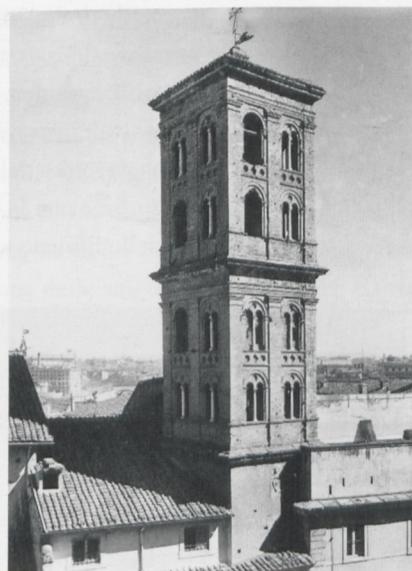
Ospedale di Santo Spirito, l'esterno con vestibolo.



ce tanto letteralmente quanto più esso era conforme al suo metodo mirato più alla funzionalità che alla ricchezza d'invenzione⁷⁷.

Il secondo edificio documentato di Giovannino de' Dolci, vale a dire la cappella Sistina, iniziata forse verso il 1477, segue il prototipo di una monumentale *capella magna* a una navata, come la precedente cappella vaticana e quella del palazzo papale di Avignone⁷⁸. Collegando, come nel palazzetto Venezia, l'interno e l'esterno delle finestre con una cornice d'imposta e poggiando, come nel "tinello" di palazzo Venezia, le imposte allungate della volta su paraste doricizzanti senza trabeazione, Giovannino rimase nuovamente fedele ai modelli del suo maestro Francesco del Borgo. D'altro canto, la plasticità delle finestre ad arcata e delle imposte, i rapporti equilibrati e la sistematicità tettonica, che – certamente con l'aiuto di Giovannino – venne completata con mezzi pittorici, collegano questo ambiente a Santa Maria del Popolo. Nel portale e nel tramezzo, la cui struttura architettonica venne probabilmente progettata dallo stesso Giovannino, venne portata avanti, su un piano analogo, la ricchezza decorativa di palazzo Venezia. La tribuna dei cantori e alcuni pannelli del tramezzo superano anche il portale – forse perché si fecero venire da Firenze altri maestri, più esperti nello stile raffinato di Desiderio da Settignano⁷⁹.

Ospedale di Santo Spirito, il tamburo ottagonale sulla crociera (da F. De Champagny e altri, *Rome dans sa grandeur*, Paris 1870).



Santo Spirito in Sassia, il campanile.

Allo stesso tempo anche il cardinale Marco Barbo rimase fedele alle tendenze decorative di Paolo II. Nella tomba di costui, nel tabernacolo sacramentale e nel portale centrale di San Marco, egli si riallacciò ai migliori esempi dati da scultori presenti a Roma, come Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, che nel 1466-67 aveva lavorato ai capitelli del palazzetto⁸⁰. Le porte cardinalizie nel piano nobile di palazzo Venezia si avvicinano alla ricchezza urbinata, mentre entrambi i portali esterni presuppongono una diretta influenza di Alberti. Raggiungendo non solo nel dettaglio, ma anche nella sintassi e in tutta la costruzione, una vicinanza all'antico maggiore di qualsiasi altro portale romano prima di Bramante, quello settentrionale potrebbe essere stato realizzato, ma difficilmente disegnato, da Giovanni Dalmata.

Un architetto completamente diverso dovette invece ideare, verso il 1473-74, l'ospedale di Santo Spirito⁸¹, posto nelle immediate vicinanze di San Pietro e progettato per l'anno santo, così come la nuova chiesa conventuale di Santa Maria del Popolo presso l'ingresso settentrionale della città. Seguendo il modello degli ospedali del nord e della Toscana, Sisto fece costruire ambienti moderni e adatti, sia dal punto di vista dello spazio che dell'igiene, ad accogliere l'afflusso delle masse di pellegrini malati. La città intorno era però di ostacolo alla già sperimentata forma a croce greca, e così ci si dovette accontentare di due corsie lunghe – la terza venne aggiunta più tardi – larghe ognuna circa 12,40 metri e alte 13. Una strada conduceva assialmente al vestibolo sul lato lungo settentrionale, che sporge dal porticato come quello occidentale. Entrambi i vestiboli sono nobilitati da un vero e proprio ordine gigante. E uno simile lo si ritrova già verso il 1471-72 nell'adiacente campanile di Santo Spirito in Sassia⁸². Rispetto al più o meno contemporaneo campanile di palazzo Venezia, esso si contraddistingue per il suo respiro più ampio, più audace e più vicino al tardo Alberti, e poiché il dettaglio del dorico, giù fino alle basi e ai piedistalli, è affine a quello dell'ospedale e i capitelli delle bifore medievalizzanti sono affini a quelli dei due chiostrini, il progetto potrebbe risalire allo stesso architetto.

Attraverso un sontuoso portale in marmo si giunge nella crociera, che quindi funge anche da atrio: le sue arcate, aperte sul vestibolo e sulle corsie, poggiano su pilastri ottagonali e sostengono, mediante pennacchi a tromba, il tamburo ottagonale – una costruzione tanto audace quanto semplice, le cui arcate ricordano quelle del cortile del Pappagallo e danno un effetto ancora più organico, per esempio, della crociera di Giovannino in Santa Maria del Popolo. La crociera serviva soprattutto come cappella, il cui altare era talmente spostato verso sud, da lasciare davanti a esso posto sufficiente per cerimonie sfarzose: forse Sisto IV stesso voleva assistere occasionalmente ai riti religiosi. Conformi alla dignità di una cappella sono anche l'insolita altezza e la forma sontuosa del tiburio: entrambi i piani sono articolati mediante ordini di paraste doricizzanti, di cui quello inferiore – come nella galleria dei papi della cappella Sistina – si unisce alle nicchie semicircolari con conchiglie, in una specie di motivo del Colosseo.

All'interno, tanto funzionale quanto monumentale, corrisponde un esterno dove, a partire dai portici, attraverso la zona delle finestre e su fino ai due piani del tiburio, si susseguono l'uno sull'altro quattro ordini doricizzanti di basso rilievo. Nel tiburio gli ordini dell'interno corrispondono addirittura a quelli dell'esterno e sulle pareti esterne di entrambe le corsie essi si trovano, già in origine, tettonicamente disposti sotto le travi del soffitto piano. A questa consapevolezza tettonica di stampo albertiano e a questa audacia costruttiva si contrappongono arcaismi come le arcate poligonali della crociera e del porticato o i rapporti iperslanciati del portale marmoreo, riscontrabili non tanto in Giovannino, quanto in un altro artigiano architetto di quei decenni: Meo del Caprina (1430-1501). Di una generazione più giovane, questi, figlio di uno scalpellino, era nato a Settignano⁸³. Fu discepolo dello scultore fiorentino Niccolò Baroncelli che, a sua volta, era stato discepolo di Brunelleschi, seguendo forse già verso il 1449 a Ferrara come aiutante. Sotto Baroncelli e, dopo la morte di questi nel 1453, come maestro autonomo, Meo lavorò a progetti vicini ad Alberti, come l'arco del Cavallo e il Campanile, probabilmente fino al suo trasferimento a Roma verso il 1464, occupandosi non solo

Meo del Caprina,
esterno del duomo
di Torino.



di ornamenti decorativi, ma anche di elementi tettonici come finestre e trabeazioni. E dunque dovette conoscere ben presto il linguaggio degli ordini vitruviani. Con analoghi compiti Francesco del Borgo lo impiegò verso il 1464 nella loggia delle Benedizioni di Pio II e al più tardi dal 1467 nel palazzo Venezia e negli edifici confinanti – sia che si trattasse della panca della loggia inferiore del Palazzetto, di stemmi, finestre, porte, camini, scalini e mensole del cammino di ronda, che dei capitelli della loggia delle Benedizioni di Pio II. Meo dovette mantenere una grande bottega e crescere sempre più nella sua attività di capomastro, se nel 1471-72, nella continuazione dell’ambiziosa costruzione del coro di San Pietro, vi figura già come “muratore”. Lì diventò socio di quel capomastro Giuliano di Francesco da Firenze, dietro il quale si ha validi motivi di pensare che si nasconda Giuliano da Sangallo⁸⁴. Questi infatti, prima di progettare la sua prima costruzione fiorentina, il palazzo Scala, dovette essersi trovato in stretto contatto con Alberti e il cantiere di palazzo Venezia⁸⁵. Non per niente annotò sulla copertina del Codice Barberiniano che “Giuliano di Francesco Giamberti architetto nuovamente da Sangallo chiamato” avrebbe iniziato questo libro a Roma nel 1465⁸⁶. Anzi, alcuni elementi avvalorano l’ipotesi secondo cui i primi disegni di Giuliano si sarebbero ispirati direttamente ad Alberti. La collaborazione di Meo con Giuliano diventa ancora più probabile se si pensa che fu suo

fratello maggiore, Simone, a consegnare le pietre per la sacrestia del Santo Spirito, e che i presunti edifici di Meo sono più vicini al linguaggio di Giuliano che quelli di Giovannino o di Jacopo da Pietrasanta⁸⁷.

Tutto questo fa supporre che Meo stesso si trovasse in diretto contatto con Alberti. Che fin dall'inizio egli realizzasse dettagli più tettonici che decorativi e, a partire dalla fine del pontificato di Paolo II, sviluppasse le sue capacità fino a diventare capomastro muratore, potrebbe chiarire anche perché, nell'ospedale di Santo Spirito e nei relativi chiostri, l'elemento ornamentale abbia un ruolo così minimo⁸⁸ e in quei portali cada sotto il livello di quello di palazzo Venezia o della cappella Sistina. Evidentemente le capacità creative di Meo erano presenti più nel campo dell'architettura che in quello della decorazione.

L'attribuzione dell'ospedale di Santo Spirito a Meo è però giustificabile soprattutto in base alle sorprendenti comunanze con il duomo di Torino, da lui progettato a partire dal 1491 per Domenico della Rovere⁸⁹. Il papa aveva accolto nella sua famiglia Domenico, il rampollo di una nobile famiglia piemontese che portava lo stesso cognome, lo aveva nominato poi cardinale e arcivescovo di Torino e gli aveva trasferito una delle cappelle mortuarie di Santa Maria del Popolo, nobilitando così la propria stirpe. Certamente per desiderio del cardinale, Meo si ispirò, sia per il sistema interno che di facciata e di cupola, alla chiesa preferita di Sisto IV, vale a dire a Santa Maria del Popolo, cominciata vent'anni prima. Pare inoltre che il cardinale avesse voluto una volta come quella della cappella Sistina, la cappella pontificia nella quale aveva assistito a innumerevoli servizi religiosi. In questo modo Meo poté allineare le lunette, i pilastri portanti, le finestre e le cappelle in una successione più rapida rispetto alle volte a crociera quadrate, aumentare quindi il numero dei pilastri come in Sant'Agostino, ma rinunciare all'alternanza di colonne e pilastri e agli speroni esterni. Assieme ai pilastri egli snellì anche le semicolonne, avvicinandone il rapporto a quello di colonnine medievali. Invece della tra-

Meo del Caprina, duomo di Torino, navata verso l'altare maggiore.



Jacopo da Pietrasanta, Sant'Agostino, Roma, veduta della navata centrale verso l'altare maggiore.

beazione sovrappose ai capitelli doricizzanti dei semplici blocchi d'imposta, analoghi a quelli che nel duomo di Pienza collegano la trabeazione alla volta. Anche le arcate a due ghiera contribuirono ad avvicinare il sistema delle pareti a edifici romanici come il duomo di Modena. Contemporaneamente si avverte però come Meo riuscisse a superare ovunque l'incongruenza degli edifici di Sisto IV – sia nei pilastri piegati della crociera, che creano un passaggio organico dalla navata centrale alla cupola, che nei pilastri del corpo longitudinale, le cui paraste collegano la navata centrale a quelle laterali. Evidentemente concordanza e coerenza gli stavano a cuore più che la vicinanza all'antico.

La comunanza con l'ospedale di Santo Spirito non sta solo nelle trombe sotto la cupola ottagonale e nelle forme dei trafori, ma soprattutto nell'articolazione dell'esterno. Come lì esso è circondato da due ordini completi doricizzanti. Associando la zona inferiore dei piedistalli alla scala e al cimitero sotto la chiesa, Meo aumentò la monumentalità dell'ordine inferiore e semplificò il sistema della parete. Mentre sui lati l'ordine superiore inizia solo sopra il tetto e quindi risulta proporzionato in modo relativamente tozzo, sulla facciata poggia direttamente sopra l'ordine inferiore, conferendole ancora maggior monumentalità – un'incoerenza questa che Meo cercò di nascondere in facciata con volute poco convincenti.

Raddoppiando le paraste della facciata egli poté inserire le cappelle nella parete esterna, senza mettere in pericolo la simmetria della facciata, come in Sant'Agostino. Collegò inoltre l'ordine inferiore a quello superiore tramite l'aggetto della trabeazione e, in modo analogamente tettonico, il frontone al tetto, come in precedenza nell'ospedale di Santo Spirito. Con le loro paraste allungate goticamente, anche i tre portali ricordano quello principale dell'ospedale di Santo Spirito e il loro intradosso, a forma d'imbuto, quello delle arcate dell'ospedale. Anche nel dettaglio decorativo essi si spingono difficilmente oltre gli anni ottanta.

Tuttavia proprio il dettaglio del dorico, l'aggetto e il raddoppio delle paraste in facciata differenziano il duomo dall'ospedale, lasciando intravedere l'influenza di Giuliano da Sangallo. Questi, sei anni prima, aveva articolato ugualmente le facciate della Madonna delle Carceri come la fronte di un tempio, servendosi di due ordini di paraste doppie, facendo aggettare il dorico inferiore nella trabeazione e sormontando ambedue con un frontone. Anzi, direttamente confrontabile è anche il semplice profilo dei capitelli dorici e delle relative basi. All'epoca Meo si trattene più volte a Firenze e dovette conoscere esattamente gli edifici di Giuliano⁹⁰.

Nell'ospedale, l'uso dei mattoni aveva obbligato a una semplificazione dei profili. Ad ogni modo la riduzione della cornice superiore del piedistallo a una fascia astratta e della trabeazione a un architrave a tre fasce con gocciolatoio, come nel tramezzo della cappella Sistina, nonché l'impiego della base toscana, sono episodi molto insoliti per gli anni settanta. Nel piano superiore dell'ospedale l'ordine è completo e la sua alta trabeazione sembra riferirsi a entrambi i piani – al contrario degli ordini più canonici del duomo di Torino. I capitelli del piano superiore dell'ospedale presentano un profilo di gran lunga più vicino a quello del duomo di Torino.

Stilisticamente vicina all'ospedale di Santo Spirito è la chiesa di Santa Maria della Pietà al Camposanto Teutonico, iniziata verso il 1474 e terminata verso il 1500⁹¹. Ugualmente sollecitata dall'anno santo, questa chiesa venne eretta da una confraternita tedesca che si dedicava alla cura e tumulazione dei pellegrini poveri, compiti analoghi a quelli dell'ospedale di Santo Spirito. Come lì, quattro bracci si dipartono dalla crociera centrale sostenuta da arcate poligonali, e come lì essi sono realizzati in mattoni, originariamente scialbati, e muniti di imposte doricizzanti, mentre le finestre sono ornate con trafori goticeggianti. Nella Roma di quegli anni il modello di un *quincunx* è piuttosto singolare e potrebbe essere stato importato dalla Lombardia o dal Veneto. Dunque non è da escludere che il progetto risalga al capomastro esecutore, il lombardo Giorgio di Castiglione⁹².

Se Meo del Caprina progettò nel 1491 per Domenico della Rovere il duomo di Torino, potrebbe aver costruito, già a partire dal 1480, anche il suo palazzo romano, cioè il palazzo dei Penitenzieri⁹³. Co-





Jacopo da Pietrasanta, Sant'Agostino, la facciata in una veduta di fine Ottocento.

me il palazzo Santi Apostoli anch'esso segue il modello di palazzo Venezia, e del Palazzetto imita addirittura la collocazione del giardino pensile che, come lì, è collegato al piano nobile. Qui tuttavia si apre sul giardino il vero e proprio cortile del palazzo – un'invenzione audace che sarebbe stata imitata nel Cinquecento. Le arcate, che continuano i tozzi pilastri poligonali del cortile, ricordano quelle dell'ospedale di Santo Spirito e di Santa Maria al Camposanto Teutonico, mentre i capitelli a foglie d'acqua hanno un effetto addirittura più arcaico. Questa fusione tra audacia architettonica e dettaglio tradizionale è a sfavore di Giovannino e a favore di Meo. C'è ben poco, qui, della vicinanza all'antico e del pensiero tettonico del palazzo di Pietro Riario e Giuliano della Rovere presso i Santi Apostoli. Verso il 1496-97, vale a dire circa cinque anni dopo il duomo di Torino e circa cinque anni prima della morte di Meo, Domenico della Rovere fece iniziare la cattedrale di Montefiascone, e si è tentati nuovamente di attribuirne il progetto a Meo⁹⁴. La chiesa inferiore ottagonale presenta un deambulatorio e probabilmente doveva preparare un ottagono senza pilastri, un tipo cioè come quello proposto quindici anni prima per Santa Maria delle Carceri e che si rifà al battistero fiorentino e a Santa Maria degli Angeli di Brunelleschi⁹⁵. Purtroppo mancano i dettagli che potrebbero consentire deduzioni più esatte sull'attribuzione.

Uno spirito nuovamente diverso caratterizza la chiesa agostiniana di Sant'Agostino, opera documentata di Jacopo da Pietrasanta (1430 c.-99)⁹⁶. Questi era probabilmente più vecchio di Meo, se apparve sulla scena già nel 1452 come "marmorario" in proprio e fornitore di porte, finestre e stemmi per gli edifici capitolini, forse sotto la direzione di Bernardo Rossellino⁹⁷. E dovette essersi distinto per competenza e autorità e aver guadagnato la fiducia di Francesco del Borgo e dei Barbo, se nel 1463 risulta già avere la funzione di soprastante dei lavori alla loggia delle Benedizioni di Pio II e nel 1476

pagine seguenti
Santa Maria della Pace,
il corpo ottagonale
e la cupola.

Santa Maria della Pace,
l'interno del corpo
ottagonale visto dalla
navata.

di palazzo Venezia. Nel 1466 lo si trova citato per la prima volta come "architetto". Al contrario di Meo, è documentato a Roma anche durante i pontificati di Sisto IV e Innocenzo VIII come capomastro e scarpellino capo, ma solo con la commissione di Sant'Agostino appare come architetto progettista. Quando il ricchissimo cardinale Guillaume d'Estouteville trasferì nel 1479 la progettazione a Jacopo, erano già stati iniziati la crociera, il coro e i bracci del transetto, e quindi risultavano fissati anche gli assi delle tre navate. Dotando la navata centrale di tre volte a crociera su pianta pressoché quadrata e poggiando le imposte degli archi a sesto rialzato sui tronchi di trabeazione dell'ordine superiore, egli si riallacciò direttamente a quella sintesi tra basiliche gotiche e sale termali di epoca imperiale, già tentata da Rossellino nel transetto di San Pietro e da Giovannino in Santa Maria del Popolo. Invece delle colonne giganti cilindriche di Giovannino egli si servì di due ordini. Le semicolonne trionfali composite superano solo di poco in altezza le arcate, ma continuano in un secondo ordine, ugualmente composito, di paraste tozze, che si spingono fin sotto le finestre – un'ultima eco del linguaggio plastico di Rossellino e di Francesco del Borgo. Dando a ogni campata due arcate, egli ritornò all'alternanza medievale di colonne e pilastri, seguendo così una tendenza volta all'arricchimento del ritmo, riscontrabile già verso il 1474 nel duomo di Faenza di Giuliano da Maiano e verso il 1489 nel corpo longitudinale di San Pietro in Montorio. Gli alti piedistalli, le entasi e i capitelli compositi, tutti quanti già presenti in palazzo Venezia, dimostrano quanto maggior valore Jacopo riponesse nel dettaglio anticheggiante rispetto a Giovannino e Meo, mentre le foglie a punta dei capitelli, le lesene a cui sono addossate le semicolonne e la loro continuazione in archi perimetrali indicano che neanche egli si era completamente liberato dal pensiero medievale. Nelle larghe lunette Jacopo fu in grado di inserire due finestre ad arco e illuminare così il corpo longitudinale sostanzialmente meglio rispetto agli esempi di Santa Maria sopra Minerva, San Giacomo degli Spagnoli o di Santa Maria del Popolo. Quanto gli stesse a cuore l'illuminazione lo dimostravano gli occhi nei bracci del transetto, ma soprattutto la cupola emisferica ugualmente ispirata al progetto di Rossellino per San Pietro. Prima del rinnovamento ad opera di Vanvitelli essa non aveva infatti lanterna, ma un tamburo illuminato da finestre ad arco. Nelle navate laterali, le cappelle e le sovrastanti lunette presentavano a loro volta finestre forse ispirate al complesso sistema d'illuminazione di San Lorenzo a Firenze. Quelle delle navate laterali erano ben più alte delle basse arcate della navata centrale, e spingevano il tetto a spiovente di ciascuna navata laterale fin sotto le finestre di quella centrale. È difficile però che l'insolita altezza di quest'ultima fosse solo conseguenza di questo ambizioso sistema d'illuminazione e degli assi già esistenti. Estouteville veniva da Rouen e potrebbe aver insistito sui rapporti slanciati delle cattedrali del suo paese.

In considerazione degli assi delle navate laterali Jacopo poté spostare le paraste e i portali laterali della facciata solo leggermente a lato. E poiché il terreno per cappelle autonome come in Santa Maria del Popolo sarebbe stato difficilmente sufficiente, Jacopo scelse cappelle semicircolari come quelle di San Marco, e fece sporgere il corpo longitudinale oltre la facciata, come in Sant'Andrea a Mantova – un artificio poco adatto a una facciata così piatta. L'insolita altezza della navata centrale contribuì certamente a farne controventare le pareti con l'aiuto di speroni innalzati tra le cappelle, ugualmente ripresi dal Sant'Andrea di Alberti. Nella maggior parte delle rimanenti chiese romane del Quattrocento il problema venne risolto senza l'impiego di contrafforti e anche Jacopo si sarebbe potuto accontentare di due contrafforti per lato, rinunciando così anche alle poco fortunate volute nella facciata – anch'esse un motivo inventato da Alberti. Del resto sembra che la vicinanza a quest'ultimo e ai suoi modelli antichi gli stesse ancora più a cuore della statica. Nonostante il progetto tutto sommato audace e grandioso, nell'edificio si trovano altri punti deboli che difficilmente sarebbero apparsi in opere di architetti più puri ed esperti come Giovannino o Meo. Ciò vale non solo per numerosi dettagli della facciata, come la zona a-tettonica dello zoccolo, l'*horror vacui* dei campi ciechi superiori o la proiezione dei tetti delle navate laterali, dettata dal principio di corrispondenza, ma anche per

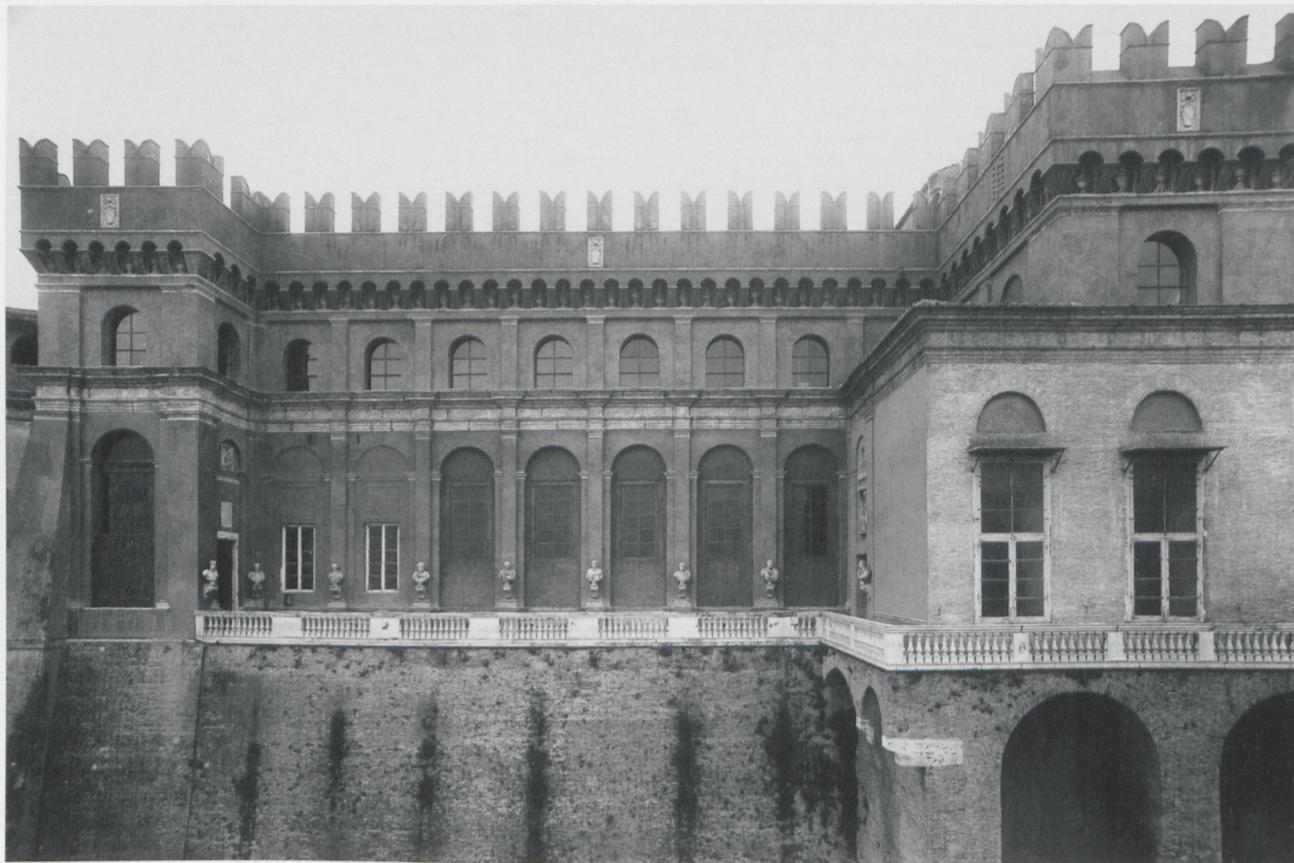




l'altezza continuamente differente delle imposte degli archi all'interno o per la coerenza poco perfetta dei bracci del transetto. Ovunque si avverte che, sebbene Jacopo conoscesse esattamente l'architettura dei precedenti decenni e soprattutto quella di Alberti, aveva avuto in fondo un'educazione da scalpellino. Egli badava soprattutto alla vicinanza all'antico dei motivi come il portale albertiano, senza però essere in grado di unire le singole parti in un sistema concordante, come Giovannino nel corpo longitudinale di Santa Maria del Popolo e soprattutto Meo del Caprina nel duomo di Torino⁹⁸. Santa Maria della Pace, l'ultima importante nuova fondazione di Sisto IV, va attribuita piuttosto a Giovannino o Meo che a Jacopo⁹⁹. Al più tardi a partire dall'autunno del 1483, il papa aveva fatto erigere tale costruzione su un'immagine miracolosa della Madonna come ringraziamento per la riconquistata pace dell'Italia, affidandola ai Canonici Regolari Lateranensi. Poiché non era prevista alcuna cappella supplementare per il coro, è evidente che essi avrebbero dovuto recitare le loro orazioni corali nell'ottagono – analogamente a quanto avveniva nei precedenti edifici “compositi”, come il duomo o la Santissima Annunziata di Firenze. Anche qui il corpo longitudinale serviva per la comunità e per le cappelle supplementari. Se Sisto IV prevede addirittura espressamente che il priore, anche in presenza di cardinali, fosse autorizzato a impartire la benedizione solenne, “mitra, annulo, baculo, et aliis pontificalibus insignis” dopo la messa, è evidente che egli aveva destinato l'edificio anche a cerimonie più impegnative¹⁰⁰.

Al contrario dell'incoerente esterno di Sant'Agostino, ma paragonabile allo stereometrico tiburio dell'ospedale di Santo Spirito, l'esterno dell'ottagono di Santa Maria della Pace, con il suo ordine gigante sottile e doricizzante, la sua cupola, probabilmente coperta con semplici tegole e con la sua lanterna, doveva dominare evidentemente il panorama del rione Parione. La parte centralizzata e alta come una torre si apre su una navata corta e orizzontale, originariamente così bassa che il suo tetto copriva probabilmente solo una parte della finestra sud-occidentale dell'ottagono. Analogamente alle fi-

Belvedere di Innocenzo VIII, la facciata ad ali.



nestre all'interno della cappella Sistina, le cappelle semicircolari della navata erano collegate alle paraste mediante una cornice d'imposta a forma di serliana. L'interno della chiesa cresceva così gerarchicamente dalle basse cappelle, attraverso le arcate del corpo longitudinale fino all'ottagono slanciato e alla sua lanterna. Questo principio gerarchico si esprimeva anche nel rapporto tra le lesene che incorniciavano le cappelle, l'ordine doricizzante della navata e quello gigante e corinzieggiante dell'ottagono, dove le cornici dei piedistalli si accordavano addirittura alle imposte delle cappelle. La modesta facciata corrispondeva al corpo della navata, in quanto l'ordine doricizzante delle paraste rappresentava le pareti portanti e il frontone triangolare continuava il tetto, come nell'ospedale di Santo Spirito. Con i tre ordini doricizzanti dell'esterno e della navata l'architetto potrebbe aver voluto preparare il corinzio gigante del sacrario. L'altezza dell'ottagono, gli ordini doricizzanti, le cornici delle porte e i rapporti sono più vicini all'ospedale di Santo Spirito che a Santa Maria del Popolo o alla cappella Sistina, e si è pertanto tentati di pensare a Meo.

A un provato architetto di fortezze come Giovannino, piuttosto che a Meo o Jacopo, è attribuibile invece il Belvedere di Innocenzo VIII, nel quale il nuovo papa pare avesse investito 60.000 ducati, più di quanto destinato a qualsiasi altro edificio¹⁰¹. Anche se si trattava della prima villa di Roma dall'an-



Belvedere di Innocenzo VIII, l'interno della loggia verso valle.



Baccio Pontelli, facciata di San Pietro in Montorio, veduta dei primi del Novecento.

tichità in poi degna di tale nome, essa non si contraddistingueva ancora per l'eleganza cortigiana che Pontelli aveva iniziato a introdurre a Roma a partire dal 1482. Come nei precedenti palazzi urbani dei nipoti di Sisto IV, anche nel Belvedere la disposizione dei singoli ambienti non sottostava ancora ai principi della simmetria e assialità: la torre orientale con la camera da letto del papa era infatti meno sporgente di quella occidentale che proteggeva la terrazza dal sole, e comprendeva una loggia particolare per l'inverno. Come nel grande cortile di Giuliano della Rovere presso i Santi Apostoli, le arcate davanti alle stanze residenziali erano murate. L'ala orientale, aggiunta probabilmente ancora sotto Innocenzo VIII, seguiva l'andamento irregolare di un vecchio muro di fortificazione. Anche la mancanza di ogni rapporto assiale tra la merlatura e i piani con le paraste era ancora conforme allo spirito dei palazzi dei nipoti di Sisto IV.

Come il monastero di Santa Chiara a Urbino, iniziato poco prima, anche il Belvedere era costruito sul pendio ripido di una collina e si apriva sul paesaggio¹⁰², ed è probabile che Innocenzo, e il suo architetto, fossero già a conoscenza del progetto urbane grazie al suo stretto consulente, il cardinale Giuliano della Rovere, e al nuovo architetto di quest'ultimo, Baccio Pontelli¹⁰³. Al posto delle arcate tozze e delle lesene subentra ora il motivo del Colosseo con paraste, già utilizzato più volte da Giovannino. I rapporti tuttavia sono insolitamente verticalizzati, e le lesene, molto slanciate, proseguono nell'aggetto e nelle paraste del piano superiore, leggermente più larghe: evidentemente questi impulsi verticali devono opporsi al peso della merlatura tozza e pesante del piano superiore. Allo spoglio architrave segue un fregio con mensole alternate a una specie di metope che – come consigliato da Alberti – sono ornate con vasi: una soluzione che si rifà nuovamente al Colosseo e al palazzetto Venezia.

Il motivo del Colosseo prosegue all'interno della loggia in modo ancora più conseguente di quanto non faccia nel palazzo di Giuliano della Rovere. Come lì, i pilastri all'interno si presentano come fasci di lesene dai quali si diparte la volta affrescata da Piermatteo d'Amelia. Tuttavia, come avviene in precedenza solo nel nartece di San Marco, questi fasci sono disposti attorno a tutta la loggia. Non per niente questo sistema, così insolitamente coerente e concordante nel rapporto tra esterno e interno e tra elementi addossati alle pareti e le volte, avrebbe trovato la sua diretta imitazione circa vent'anni più tardi nelle logge della Farnesina di Peruzzi¹⁰⁴. Sulla più o meno contemporanea veduta, la facciata della loggia verso valle risplende in un bianco candido, mentre la terrazza poggia su robuste arcate cieche ed è protetta da una balaustrata di colonnine¹⁰⁵. I dettagli tettonicamente corretti, ma disadorni e, nel piano superiore, addirittura grossolani, non si addicono né a Pontelli né tanto meno ad Antonio Pollaiuolo, al quale Vasari attribuì il progetto. E se Jacopo da Pietrasanta partecipò alla costruzione dell'edificio, lo fece probabilmente solo dopo la morte di Giovannino nel febbraio del 1486¹⁰⁶. Simili profili si trovano nel cortile del palazzo di Giuliano della Rovere, nella facciata di Santa Maria del Popolo e nel grande campanile di palazzo Venezia¹⁰⁷.

Forse l'opera di Giovannino abbracciava ancora numerosi altri edifici. Egli potrebbe aver progettato così, assieme al famoso Fioravante Martinelli, anche il ponte Sisto – un compito che presupponeva nuovamente l'esatta conoscenza di antichi modelli come il ponte Cestio¹⁰⁸. A un architetto di fortezza come Giovannino è più facilmente attribuibile anche il progetto della rocca di Bracciano e la sua grandiosa scalinata¹⁰⁹. Le finestre a croce dell'esterno, poggiate su mensole, sono strettamente affini a quelle del palazzo di Giuliano della Rovere, mentre il vocabolario del cortile è sviluppato direttamente da quello di palazzo Venezia: i capitelli compositi delle colonne della scalinata derivano da quelli della loggia delle Benedizioni, mentre i capitelli dei pilastri ottagonali da quelli del Palazzetto. Anche i portali riccamente ornati presuppongono quelli di palazzo Venezia e quindi anche il dettaglio contribuisce a una datazione del progetto negli anni settanta.

Giovannino mantenne ad ogni modo fino alla morte un ruolo dominante nella fabbrica pontificia e infatti Pontelli è attestato come primo architetto del papa solo a partire dal 1487¹¹⁰. Nel linguaggio



Baccio Pontelli,
navata di San Pietro
in Montorio.

tettonicamente corretto, ma pragmaticamente semplificato di Giovannino, nell'audacia meno ortodossa e occasionalmente arcaiceggiante di Meo del Caprina e nell'incoerente eclettismo di Jacopo da Pietrasanta, lo stile di Alberti, Rossellino e Francesco del Borgo rimase vincolante per tutto il pontificato di Sisto IV, anche se si fece sentire sempre più la diretta influenza degli edifici dell'ultimo Alberti e probabilmente, alla fine del pontificato, già quella urbinata di Francesco di Giorgio e di Pontelli.

Baccio Pontelli e l'influsso urbinata: 1482-92

Il rinnovamento urbano di Roma, al quale Sisto IV si era dedicato con tanta passione, non trovò sotto i suoi due successori un'adeguata continuazione, anche se singoli progetti raggiunsero un livello infinitamente più alto. L'edificio sacro di gran lunga più importante di questo pontificato, San Pietro in Montorio, venne iniziato già verso il 1480 nei pressi del presunto luogo di martirio dell'apostolo Pietro¹¹¹. Il progetto originario potrebbe essere stato con tetto a capriate e analogo a quello di Michelozzo per San Francesco al Bosco, a Firenze, dove quattro campate pressoché quadrate sfociano in un'abside poligonale¹¹². Intorno al 1488, quando Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia stanziarono somme maggiori per l'edificio, pur insistendo sulla semplicità del progetto, dovette verificarsi un fondamentale cambiamento. Due campate, con volta a crociera, vennero assegnate alla navata e la quarta, similmente voltata a crociera, al coro dei monaci, mentre la terza venne contraddistinta mediante una volta a vela all'incrocio con cappelle maggiori a forma di esedre¹¹³. Con le cappelle e la trabeazione continua in aggetto sopra le paraste, il corpo longitudinale si avvicina a quello di Santa

Maria della Pace e il rapporto tra l'ordine e le volte a quello di Sant'Agostino. Come lì, ogni volta abbraccia due campate della parete. Al contrario di Sant'Agostino tuttavia, le paraste scandiscono tutte le campate nella zona delle cappelle, dove i larghi pilastri portanti si differenziano chiaramente dalle paraste decorative più strette. Solo dopo la partenza di Pontelli nel 1492, si inserirono i capitelli con la melagrana, alludenti alla conquista di Granata. Con essi, probabilmente anche le imposte allungate furono trasformate – con l'inserimento di capitelli – in un secondo ordine ridotto. Anche le volte, e con esse il secondo piano della facciata, risalgono solo agli ultimi anni del secolo.

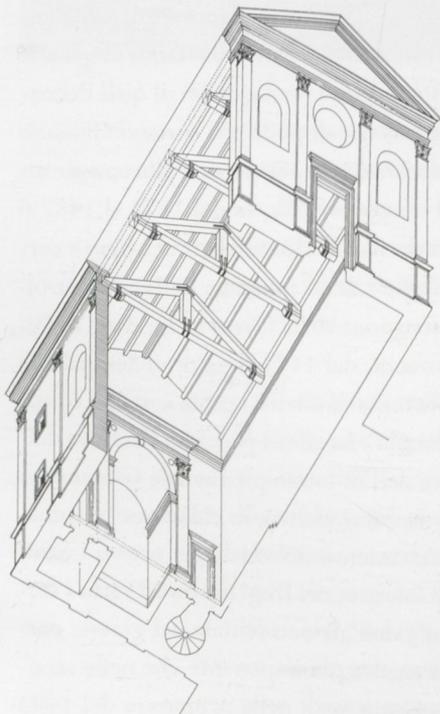
Poiché l'ordine inferiore si spinge solo poco oltre la metà dell'altezza del vano, le volte acquistano un peso come in nessun precedente edificio del Quattrocento romano e contribuiscono essenzialmente alla spaziosità dell'interno. Le forze orizzontali hanno il predominio e, al contrario degli spazi composti dell'epoca di Sisto IV, le singole parti si uniscono in un ambiente coerente: la stessa pianta ha un effetto più armonico di quella di Santa Maria del Popolo, di Sant'Agostino o di Santa Maria della Pace. L'esterno a blocco chiuso risulta concepito per rendere il monumento ben visibile da lontano e in ciò è senza dubbio ispirato alla Madonna del Calcinaio presso Cortona, iniziata intorno al 1485¹⁴. Mentre lì tuttavia tutto l'esterno è rivestito di pietra e rispecchia l'articolazione delle pareti interne, qui lo è solo la facciata. Gli elementi addossati al suo piano inferiore diventano vere lesene, ovviamente derivate dai pilastri dell'arco di Tito, come indicato anche dalle basi. Anch'esse trovano completamente solo nel successivo ordine corinzio. Questo comprende però anche la zona della volta e corrisponde perciò ai due ordini superiori della Madonna del Calcinaio, lasciando alla finestra a rosone un più ampio respiro. Sui fianchi, probabilmente un tempo assimilati alla facciata con l'impiego di travertino finto, entrambi i piani sono uniti da lesene giganti che aggettano nella trabeazione tripartita e che una volta fiancheggiavano i plastici cilindri delle cappelle e delle esedre, senza comportare – come a Cortona – un dissonante spostamento delle finestre.

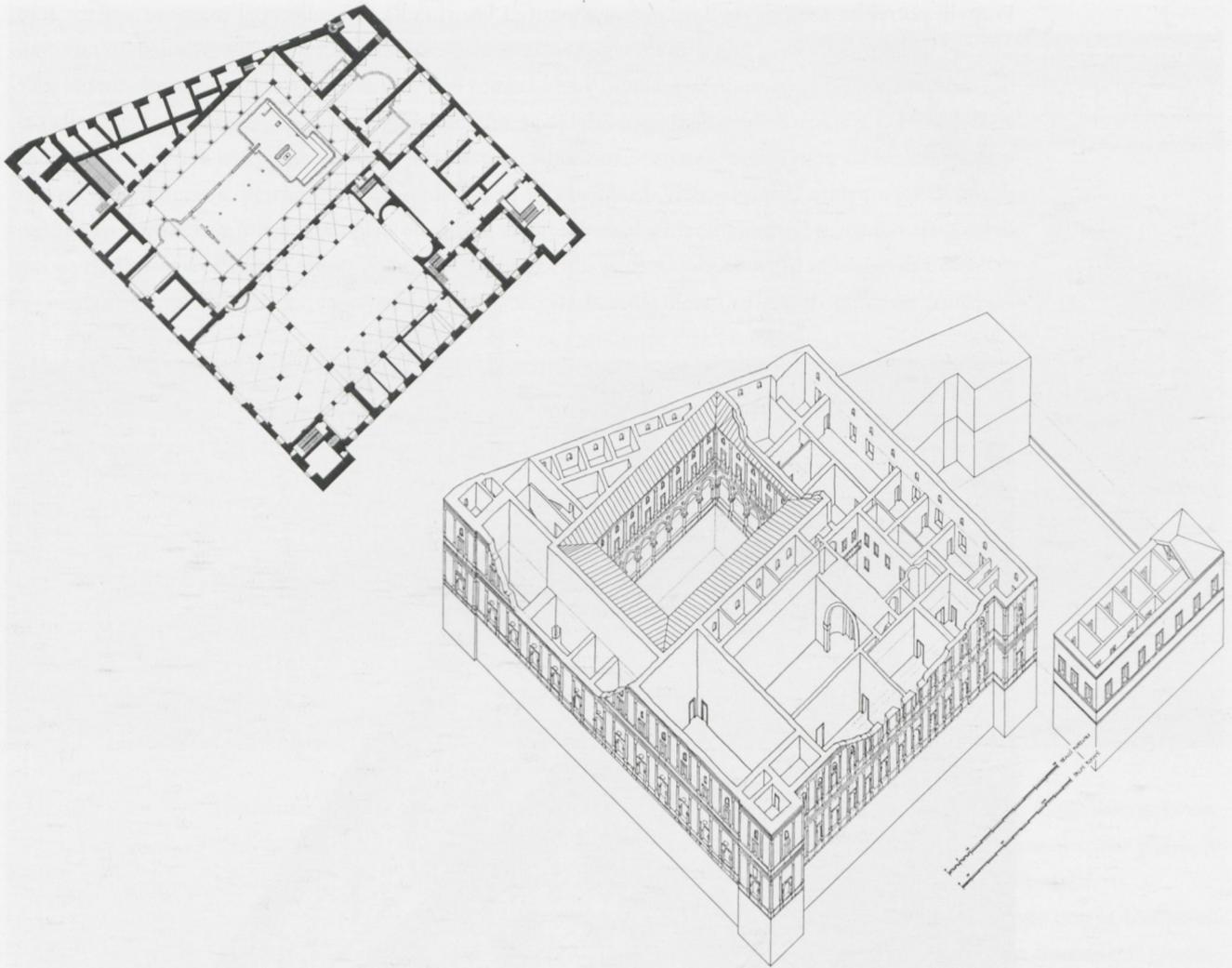
Con grande abilità Pontelli romanizzò il linguaggio di Francesco di Giorgio e legittimò in modo anticheggiante la sua tendenza, in fondo medievale, all'astrazione e al verticalismo, soprattutto dilatando e arrotondando lo spazio in ogni direzione, senza però arrivare a un interno altrettanto originale. Nato a Firenze nel 1449, Pontelli era più giovane non solo dei rimanenti protagonisti di quei decenni, ma addirittura dello stesso Bramante¹⁵. Come il suo conterraneo e di poco più anziano Giuliano da Sangallo, anch'egli aveva concluso il suo apprendistato presso Francione. Dopo una pluriennale attività come intarsiatore e forse già anche come architetto nel duomo di Pisa, fu dal 1478 al 1482 il più stretto collaboratore di Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro a Urbino e certamente già allora attivo anche come architetto progettista. Come tale fu membro della corte urbinata, ma è solo nell'estate del 1482 che lo si incontra nella costruzione della chiesa di Orciano di Pesaro, fatta rinnovare dal fratello di Giuliano della Rovere, Giovanni, dal 1474 signore di Senigallia e Mondovì. Nel luglio del 1483 Pontelli ispezionò i lavori alla fortezza di Civitavecchia e venne considerato ancora fino al 1494 "antico servitore del cardinale ad vincula". In effetti pare che Giuliano della Rovere, che col tempo andava accontentandosi sempre meno dell'in fondo provinciale Giovannino de' Dolci, nel settembre del 1482, dopo la morte di Federico da Montefeltro, lo chiamasse a Roma, dove dovette superare una prima prova dimostrativa nell'appartamento del cardinale presso i Santi Apostoli¹⁶. Nelle panche su balaustri inserite negli stipiti delle finestre, nei fregi in stucco sotto i soffitti dell'ala sulla piazza o nel camino del salone nel piano nobile dell'ala occidentale del grande cortile, l'eleganza cortigiana fece il suo ingresso a Roma in modo ancora più imponente che nelle mensole – probabilmente anteriori – delle stanze sotto il salone. Al più tardi nella primavera del 1492 Pontelli sparì di nuovo da Roma. Purtroppo solo poche opere come Sant'Aurea e il portale della rocca a Ostia, la chiesa di Orciano di Pesaro, il chiostro di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, elementi del cortile del castello di Camerino e alcune fortezze nelle Marche, sono attribuibili a lui con certezza. Il rimanente della sua opera è accertabile solo in base all'analisi stilistica.

Quando a Sant'Aurea a Ostia, la chiesa vescovile di Giuliano della Rovere, Pontelli fuse il tempio antico con le funzioni di una cappella di palazzo e di una cattedrale suburbana, spingendosi in tal modo oltre tutti i tentativi paragonabili dei suoi anni urbinati, doveva già essersi occupato intensamente dell'antichità¹¹⁷. Nonostante le modeste misure e la rinuncia a navate laterali, cappelle, crociera o volte, la costruzione si contraddistingue per una sovrana padronanza dei mezzi architettonici e per una perfezione formale difficilmente riscontrabile prima nel Quattrocento romano, dovuta solo alla pluriennale formazione di Pontelli a Urbino, presso la più raffinata corte d'Europa. Altrettanto intensamente però Pontelli dovette familiarizzare anche con l'architettura romana degli anni settanta. Come in San Pietro in Montorio, anche in Sant'Aurea si riallacciò a edifici di Sisto IV. E come nell'ospedale di Santo Spirito e nella Madonna del Calcinaio, anche qui fece correre attorno a tutto il corpo della chiesa un ordine di paraste, facendo corrispondere il frontone al tetto. Ma proprio tale confronto testimonia con quanta maggior sicurezza Pontelli proporzionasse la sua costruzione, quanto più tettonicamente ed energicamente le paraste slanciate sostenessero la pesante trabeazione e quanto più anticheggianti fossero non solo i modellati dei profili, ma anche la decorazione araldica a trofei o a fiaccole dei piedistalli.

Se si confrontano l'ordine e l'edicola dell'altare di Sant'Aurea con il portale della Rocca antistante, firmato da Pontelli, si nota come i profili del portale abbiano un effetto meno anticheggiante e più vicino all'ordine doricizzante dell'unica costruzione sicura di Pontelli del periodo precedente a quello romano, cioè la chiesa di Orciano di Pesaro¹¹⁸. Questa, da parte sua, ricorda il bagno nel palazzo Ducale di Urbino e la relativa anticamera, alla quale, accanto a Francesco di Giorgio, potrebbe aver collaborato lo stesso Pontelli¹¹⁹. In tal modo il portale della rocca di Ostia potrebbe porsi all'inizio dell'attività romana di Pontelli e risalire già all'epoca attorno al 1482-83. Nell'analogo portale di Grottaferrata¹²⁰, ma soprattutto in Sant'Aurea e in San Pietro in Montorio, nella porta corinzia della chie-

Baccio Pontelli,
Sant'Aurea, Ostia,
assonometria
isometrica
(da Frommel 1989)
e veduta esterna.





Roma, palazzo della Cancelleria, pianta del piano terreno con indicazione dei resti della precedente chiesa di San Lorenzo in Damaso (disegno di B. Schindler) e assonometria del piano nobile (disegno di J. Kraus).

sa di Orciano o nella paragonabile porta Palatii del 1487 in Vaticano, i profili e l'imponente aggetto delle cornici hanno un effetto più maturo¹²¹.

Solo questo stile più maturo degli ultimi anni di Pontelli è conciliabile con il progetto originario dell'edificio di gran lunga più importante del Quattrocento romano, il palazzo della Cancelleria¹²². Il committente, Raffaele Riario, era un nipote di Giuliano e Giovanni della Rovere. A capo della Camera Apostolica, egli era competente non solo per le finanze, ma anche per gli edifici e le fortezze dello Stato della Chiesa e quindi dal 1487 anche il superiore di Pontelli come "ingegnere del papa". Se Sulpicio da Veroli verso il 1487-88, a uno o due anni dall'inizio della costruzione, dedicò a Riario la prima edizione di Vitruvio, incitandolo nella prefazione alla costruzione di un antico teatro, è evidente che gli umanisti romani dovettero vedere nel cardinale il garante del rinnovamento dell'antica Roma, ed è probabile che lo stesso Riario avesse insistito per un'assoluta vicinanza all'antico, ancora più rigorosamente dello zio Giuliano. In questo contesto non solo si affidò probabilmente a maestri d'avanguardia come Pontelli, ma nella redazione finale del progetto coinvolse certamente anche umanisti e pittori come Mantegna e Melozzo, che si erano affermati come conoscitori e progettisti di dettagli antichi e si trovavano a Roma all'epoca del presunto progetto¹²³. Ad ogni modo tra i collaboratori si trovava anche Andrea Bregno, i cui monumenti sepolcrali avevano preparato già il linguaggio decorativo della facciata e che poi collaborò effettivamente alle edicole delle finestre. Egli abitava al Quirinale e quindi potrebbe essere stato quell'"Antonio Montecavallo", al quale Vasari attribuì erroneamente la direzione della costruzione¹²⁴.

Pontelli potrebbe aver sorvegliato personalmente i lavori della Cancelleria al massimo per tre anni. Già nel maggio del 1492, vale a dire ancor prima della morte di Innocenzo VIII, risulta ricercato dalla Camera Apostolica, ai cui incarichi non aveva tenuto fede e alla quale doveva danaro¹²⁵. Se nel marzo del 1494 si trattava ancora degli stessi debiti, è difficile che egli vivesse ancora a Roma. Nella primavera del 1492 erano state costruite tutt'al più parti della facciata, dell'atrio della chiesa, dell'ala destra e delle prime botteghe dell'ala sinistra. È probabile però che Pontelli avesse lasciato un modello esatto di tutto l'impianto, sulla base del quale poterono orientarsi i suoi successori, modificando solo i dettagli. In altro modo sarebbe difficilmente spiegabile come l'edificio avesse potuto raggiungere un'unità del tutto insolita per il Rinascimento nonostante un periodo di costruzione di

Palazzo della Cancelleria, veduta dall'angolo su via del Pellegrino intorno agli anni trenta del Novecento.





Palazzo della Cancelleria, facciata, particolare del piano nobile in corrispondenza con la torre d'angolo su via del Pellegrino.

trent'anni – e trent'anni tra i più innovatori della storia dell'architettura. Ad ogni modo occorre controllare fino a che punto le parti cominciate presumibilmente dopo il 1492, come il terzo piano, le facciate laterali, il cortile e gli ambienti interni, risalgano ancora al progetto di Pontelli.

La facciata rivela, già a un primo sguardo, che l'architetto della Cancelleria rompe con la tradizione dei palazzi arcaici e pesanti dei nipoti di Sisto IV. Egli cercò di introdurre a Roma non solo il carattere urbano e la vicinanza all'antico dei palazzi Rucellai e Piccolomini, ma anche la ricchezza fastosa del palazzo Ducale di Urbino e del progetto per la Domus Nova di Mantova, o dell'interno di palazzo Venezia e della cappella Sistina. Anzi, la concordanza, fin nel sistema e nelle misure, delle arcate del cortile, lascia supporre che Riario desiderasse fin dall'inizio un forte accostamento a Urbino. Ma proprio il confronto tra i due edifici indica anche quale importante sviluppo avesse compiuto da allora l'architettura romana.

Con le sue quattro torri angolari la Cancelleria segue la tipologia non tanto di un palazzo quanto di un castello urbano. Esso è però liberato da tutti gli elementi di fortificazione, è rivestito di travertino e di marmo ed è determinato dai principi di simmetria e assialità, corrispondenza e coerenza, nonché dagli ordini vitruviani. Al contrario di castelli meno urbanizzati, come per esempio la più o meno contemporanea villa di Poggio Reale, e analogamente al palazzo di Urbino, i dintorni urbani conferiscono un'impronta sempre diversa alle rispettive quattro facciate, che rivelano l'eminente senso del progettista per un'articolazione differenziata. I due piani superiori della facciata inoltre non sono articolati mediante semplici ordini di paraste, come nei palazzi Rucellai e Piccolomini o nella Domus Nova, ma mediante una variante semplificata della travata ritmica, vale a dire, in fondo, dal motivo dell'arco trionfale. Evidentemente l'architetto si ispirò qui al Sant'Andrea di Mantova e alla tendenza di Alberti a sostituire la monotonia paratattica con ritmi più complessi e più significativi, già sperimentati da Rossellino nell'architettura dipinta del cortile di palazzo Piccolomini¹²⁶, da Giuliano da Maiano nel duomo di Faenza e probabilmente dallo stesso Pontelli all'interno di San Pietro in Vincoli.



Palazzo della Cancelleria, il cortile in una veduta dei primi del Novecento.

Nella gerarchia di un pianterreno subordinato, un piano nobile dominante e un piano superiore leggermente meno dominante, come anche nella disposizione della pianta, il palazzo segue la tradizione di palazzo Venezia e degli edifici a esso ispirati. Il pianterreno così, a differenza dei modelli dell'Italia centro-settentrionale, non ha un ordine e termina con una trabeazione abbreviata e ispirata all'imposta dell'arco di Tito, come a San Pietro in Montorio o nel campanile di Orciano. Non solo i conci rettangolari dell'*opus isodomum*, ma anche gli ordini slanciati, poggianti su alti piedistalli, rivelano la loro provenienza romana¹²⁷. Né a Mantova, Urbino o Milano, né a Firenze, ma solo a Roma, a partire da Francesco del Borgo e dai suoi successori, gli ordini vennero articolati in modo similmente tettonico e questa tradizione venne continuamente perfezionata da Pontelli a partire da Sant'Aurea a Ostia. Proprio il confronto con le facciate di Santa Maria del Popolo o di Sant'Agostino evidenzia la sua capacità di unificare i singoli elementi in un sistema ben proporzionato e di strutturare il dettaglio in modo più unitario e perfetto.

L'elemento più bello della facciata sono le edicole festose del piano nobile, riprese quasi letteralmente dalla porta dei Borsari a Verona, che Riario e il suo architetto potrebbero aver conosciuto tramite Mantegna o Bregno¹²⁸. Esse erano congeniali allo stile di Pontelli in quanto collegavano un ordine tettonico e un ricco ornamento antico, utilizzato fino ad allora solo in qualche portale e negli interni. L'architetto dunque non si accontentò di allungare i rapporti delle loro paraste e di avvicinare i motivi della loro decorazione al suo linguaggio, ma le legò anche per la prima volta nel sistema dell'ordine, facendo continuare la zona dei loro piedistalli nella balconata. Solo l'edicola della facciata

sulla piazza della torre sud-orientale è paragonabile fin nel dettaglio alla porta Palatii, realizzata probabilmente dallo stesso Pontelli nel 1487, e al camino nel piano superiore del palazzo di Giuliano della Rovere, e quindi il successore di Pontelli potrebbe aver modificato leggermente le altre edicole a partire dal 1492. Al linguaggio decorativo di Pontelli sono difficilmente confrontabili anche i dettagli del cortile, che perciò seguirebbe il suo progetto solo nelle misure generali¹²⁹.

Riario fece nascondere la nuova chiesa capitolare, che sostituiva la veneranda basilica paleocristiana di San Lorenzo in Damaso distrutta dal palazzo, dietro la facciata di quest'ultimo, contrassegnandola solo con una parte dell'iscrizione¹³⁰. Nella progettazione della nuova chiesa Pontelli si trovò dunque legato agli assi e ai diversi livelli del palazzo. Per una navata centrale allungata del tipo delle basiliche paleocristiane o anche della maggior parte delle chiese quattrocentesche sarebbero stati d'ostacolo il cortiletto posteriore e i saloni adiacenti, mentre per l'altezza ebbe a disposizione tutti e tre i piani. Egli fece di necessità virtù e dando alla navata centrale una larghezza di 15 metri e un'altezza di circa 21, le conferì dimensioni simili a quelle della Curia, il presunto tempio di Saturno¹³¹, e una semplicità monumentale come ebbero solo pochi ambienti del Quattrocento romano. Sul terreno rimanente creò poi una gran quantità di cappelle e ambienti secondari per le numerose funzioni della basilica. Poiché la chiesa poteva essere illuminata solo dal cortiletto occidentale e dalle finestre del pianterreno della facciata e del cortile, Pontelli o i suoi successori diedero al presbiterio una pianta rettangolare come in Sant'Aurea e ne aprirono la parete in una grande finestra circolare.

Questa cupa grandezza si lega a un vocabolario molto più spartano rispetto a quello dell'adiacente cortile: i pilastri tozzi di travertino, ornati dalle rosette dei Riario, poggiano ancora oggi su alti piedistalli e terminano con la caratteristica cornice d'imposta di Pontelli. Sopra alle arcate seguiva un cornicione corrispondente all'esterno, e nello stesso presbiterio piatto non c'era alcun ordine vero e

Palazzo della Cancelleria, un capitello dell'ordine del piano nobile in facciata.

Grottaferrata, abbazia, un capitello della loggia sul cortile.



proprio. Una decorazione delle enormi superfici delle pareti sarebbe stata appena visibile data la mancanza di ogni finestra nelle pareti della navata centrale.

Nella sua ampia spaziosità, nei suoi rapporti monumentali, ma equilibrati, e nella bellezza dei suoi materiali e dei suoi dettagli, il cortile della Cancelleria può essere considerato il più perfetto del Rinascimento. Ciò vale soprattutto per la loggia d'ingresso, dove l'arcata centrale è leggermente più grande e contraddistinta dal granito rosa e da basi più ricche delle colonne, dove le venature arancioni dei pilastri d'angolo sono tra loro simmetriche, e le mensole e le rosette del cornicione sono in diretto rapporto con l'ordine di paraste. Anche il grande scalone, che continua la loggia assialmente e comincia con un pianerottolo, supera sotto certi aspetti il suo modello a Urbino.

Il progetto originale di Pontelli potrebbe essere stato più vicino a quello dei suoi cortili di Grottaferrata e Camerino e al suo chiostro di Santa Maria delle Grazie a Senigallia. A Grottaferrata la mano di Pontelli è attestata dal portale, in cui egli sviluppò ulteriormente le forme di quello della rocca di Ostia¹³². Le imposte e gli archivolti, tra loro intersecati, del portico frammentario del monastero sono confrontabili a quelli del cortile di Camerino, iniziato nel 1489 per Giulio Cesare Varano, il suocero della figlia di Giovanni della Rovere, ma probabilmente solo fino all'architrave conforme al progetto di Pontelli¹³³. Ancora superiore ai due per qualità esecutiva è il citato chiostro di Santa Maria delle Grazie a Senigallia, fatto iniziare da Giovanni della Rovere nel 1491¹³⁴. Se in conformità della situazione gli archivolti e i capitelli compositi vi sono decorati anche più economicamente, essi sono tuttavia ben confrontabili a quelli di Grottaferrata. Nel cortile del contemporaneo palazzo Gondi, Giuliano da Sangallo invece, a cui è stato attribuito anche il cortile di Grottaferrata, alzò gli archivolti su nudi blocchi d'imposta, profilandoli in modo più vigoroso e intersecandoli tra loro in modo più virtuosistico¹³⁵. E poiché i lavori a Grottaferrata furono interrotti proprio contemporaneamente alla scomparsa di Pontelli¹³⁶, egli resta l'autore più probabile anche del frammentario chiostro. Prima del 1492 ad ogni modo Giuliano della Rovere non ebbe alcun motivo di rinunciare ai già sperimentati servizi di Pontelli proprio nel caso di una fortezza come quella di Grottaferrata. Qui Pontelli si sarebbe comunque accontentato della colonna d'angolo della natia Firenze, mentre è caratteristico per i suoi altri cortili il pilastro d'angolo urbinato con semicolonne e lati interni nudi.

La ricchezza di invenzioni, l'ampiezza delle variazioni e il carattere architettonico primordiale degli edifici romani attribuibili a Pontelli assicurarono la sua fama fino all'epoca di Vasari, sebbene questi non avesse conosciuto nessuno degli edifici propriamente suoi. Se nel suo rinnovamento di Roma Sisto IV si era accontentato di artigiani affermati, provenienti dalla bottega di Francesco del Borgo, e di edifici più funzionali che innovativi, con la Cancelleria l'architettura romana raggiunse un livello insuperato nelle stesse Firenze e Milano. Questo, in fondo, fu il merito di quel Giuliano della Rovere che, con la chiamata dei Sangallo, avrebbe dato più tardi un'impronta indelebile anche agli anni novanta e, al suo ritorno dalla Francia, avrebbe dato il via al secondo Rinascimento¹³⁷.

Il pontificato di Alessandro VI e Antonio da Sangallo il Vecchio

Dopo l'uscita di scena di Pontelli, Giuliano della Rovere, Raffaele Riario e il nuovo papa dovettero cercare nuovi architetti. E poiché nel marzo del 1492 era morto Lorenzo de' Medici e i suoi figli non mostravano di voler sviluppare la stessa intensa attività edilizia del padre – “per essere ferme in Firenze tutte le fabbriche pubbliche e private” – è possibile che pensassero già allora a Giuliano da Sangallo¹³⁸. Giuliano della Rovere potrebbe averlo conosciuto già verso il 1471-72 nelle fabbriche vaticane. Vasari, direttamente informato sui Sangallo, riferisce che Giuliano sarebbe arrivato a Roma sotto Alessandro VI, dove avrebbe progettato per il cardinale della Rovere un modello del palazzo presso San Pietro in Vincoli e per il papa il soffitto di Santa Maria Maggiore. Se Vasari fa risalire ai precedenti anni un soggiorno di due anni di Giuliano a Roma e il suo lavoro alla rocca di Ostia, è probabile che ciò sia dovuto a una delle ormai note confusioni dello stesso Vasari e dei suoi garanti: è molto

più probabile che Giuliano si trattenesse a lungo a Roma tra l'inverno del 1493 e la primavera del 1494, e cioè dopo la scomparsa di Pontelli. Quando il cardinale della Rovere fuggì da Roma nell'aprile del 1494¹³⁹, portò con sé Giuliano e lo incaricò della costruzione di un sontuoso palazzo di famiglia a Savona, sua città natale¹⁴⁰.

È inoltre probabile che Giuliano chiamasse ben presto anche il fratello minore, nonché suo stretto collaboratore, Antonio il Vecchio (1460-1534), a Roma, dove già nell'ottobre del 1493 continuò nell'incarico, già di Pontelli, di architetto delle fortezze della Camera Apostolica¹⁴¹. Con continue interruzioni Antonio dovette essere presente a Roma durante tutto il pontificato di Alessandro VI – l'unico architetto di rango ivi documentato tra la partenza di Giuliano e l'arrivo di Bramante alla fine del 1499. I fratelli Sangallo si erano già affermati a Firenze come costruttori di fortezze, e proprio le carriere di Francesco di Giorgio e di Pontelli dimostrano quanto gli architetti militari fossero ricercati in quegli anni di guerra¹⁴². A partire dal 1493 Alessandro VI fece rafforzare la fortezza di Castel Sant'Angelo e l'adiacente passetto e fece erigere nel giardino del castello un casino con merlatura e loggia, affrescato poi dal Pinturicchio¹⁴³. Nel 1494 venne terminata la torre Borgia e nel 1497 la porta San Pietro¹⁴⁴. Forse già nello stesso anno il papa, colpito dalle capacità di Antonio¹⁴⁵, gli fece preparare un primo modello per la rocca di Civita Castellana¹⁴⁶, mentre pare che i lavori cominciarono solo nel 1499, quando Cesare Borgia si avviava a diventare "il principe" di Macchiavelli. Nel 1501-02 seguì la ristrutturazione del castello di Sermoneta per lo stesso Cesare¹⁴⁷. Anche il soffitto di Santa Maria Maggiore, che Giuliano potrebbe aver progettato già verso il 1493, restò nelle mani di Antonio¹⁴⁸, per il quale il papa sarebbe stato preso da grande simpatia, dopo aver lasciato partire Giuliano mal volentieri¹⁴⁹.

L'opera più importante di Antonio in quegli anni fu senza dubbio il cortile della rocca di Civita Castellana con gli adiacenti appartamenti, forse il "palazo", destinato a Cesare Borgia. Qui egli riprese due dei motivi più importanti della cerchia di Alberti, ai quali Pontelli si era interessato poco, vale a dire il motivo del Colosseo e la sovrapposizione degli ordini vitruviani. In ciò egli seguì senza dubbio Francesco del Borgo e suo fratello Giuliano che già nel 1473, nel cortile di palazzo Scala, avevano ripreso la sovrapposizione di dorico e ionico, il motivo del Colosseo, nonché il suo collegamento con logge voltate a botte¹⁵⁰.

Benché sia molto probabile che Giuliano avesse conosciuto Alberti ancora personalmente e ne avesse seguito i progetti, prendendoli come esempi, egli, come i suoi contemporanei fiorentini, diede sorprendentemente poco valore alla coerenza e alla sistematicità dell'edificio, come mostra già di per sé la rinuncia all'articolazione delle pareti delle logge di palazzo Scala. Lo stesso vale per la villa di Poggio a Caiano o per il cortile di palazzo Gondi, e anche Antonio procedette in modo sorprendentemente inconsequente quando, pur addossando lesene ai lati interni dei pilastri delle logge di Civita Castellana, nella parete opposta poggiò la volta su mensola. Mentre anche i rapporti relativamente tozzi delle arcate ricordano gli edifici fiorentini di Giuliano, Antonio, sei-sette anni dopo l'inizio della sua carriera romana, nel dettaglio dei capitelli e delle cornici si spinse chiaramente oltre la Madonna delle Carceri di Giuliano, avvicinandosi ai prototipi antichi. Non c'è dubbio però che fosse stato il fratello a rendergli familiari gli ordini antichi e i canoni vitruviani¹⁵¹.

Anche negli stupendi portali a bugnato Antonio poté basarsi su presunte opere fiorentine del fratello, come palazzo Ricasoli¹⁵². Lì sia il portale che le finestre e gli spigoli esterni sono rafforzati con conci e il bugnato si concentra dunque in singole parti, al contrario dei palazzi Vecchio, Medici o Pitti. Antonio diede alle bugne lisce una nuova plasticità e una superficie più grezza, più simile a quelle impiegate da Michelozzo sul muro esterno del giardino di palazzo Medici¹⁵³, subordinandole al sistema tettonico di una vera edicola. In breve, fondò l'ordine rustico di carattere fortificatorio¹⁵⁴ e, non a caso, proprio nel corso del pontificato bellico di Alessandro VI. Nella porta di San Pietro non solo rivestì lo zoccolo con bugne plastiche analoghe a quelle riprese poi alcuni anni più tardi da Bramante a



Antonio da Sangallo il Vecchio, rocca di Civita Castellana, loggia sul cortile, interno del piano superiore ed esterno.

palazzo Caprini, ma introdusse a Roma anche il bugnato d'angolo – motivo che avrebbe usato poco dopo anche a Civita Castellana e che sarebbe stato preferito anche dal nipote, nonché allievo, Antonio il Giovane. Nel portale della torre Borgia¹⁵⁵ Antonio ritornò invece al bugnato liscio del portale di palazzo Ricasoli, imitato poi anche in tante altre porte romane¹⁵⁶.

Come era già successo nella cappella Sistina, tutto lo splendore venne sviluppato solo all'interno dell'appartamento Borgia, dove sembra che Antonio lavorasse nuovamente in stretta collaborazione col Pinturicchio. A quanto pare, questi lo avrebbe poi ritratto con la catena d'oro e il regolo in mano nell'affresco di Santa Caterina accanto al proprio autoritratto¹⁵⁷. Poche edicole romane dei decenni precedenti possono misurarsi, per coerenza tettonica e per bellezza dell'ornamento anticheggiante, con la porta della sala dei Santi¹⁵⁸. Antonio potrebbe aver progettato anche le adiacenti architetture finte, gli stucchi e il finto soffitto a cassettoni della sala delle Sibille. Lo schema segue quasi letteralmente quello delle volte di Giuliano¹⁵⁹, ma in precedenza non è attestato né a Roma né in Pinturicchio, e ricorda le festosità albertiane di palazzo Scala, come tutta la decorazione architettonica dell'appartamento Borgia¹⁶⁰. Le mensole seguono tipologicamente il prototipo arcaico della camera degli Sposi, sul quale il papa potrebbe aver insistito, ma nel dettaglio esse rivelano la loro vicinanza ai capitelli realizzati poco più tardi da Antonio nella Santissima Annunziata di Arezzo¹⁶¹.

Pochi ordini del Quattrocento si avvicinano agli antichi prototipi come quello dell'arcata d'ingresso della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva¹⁶². L'amico di Antonio, Filippino Lippi, che l'af-

frescò nel 1488-93, potrebbe averne chiesto il progetto allo stesso Antonio, e cioè probabilmente solo dopo l'inizio dei lavori di affresco, in quanto l'ordine non armonizza con quello dipinto da Filippino né per altezza delle cornici né per decorazione. Già la diretta affinità dei capitelli composti con quello di Giuliano nell'Umiltà a Pistoia del 1492 si esprime a favore di un'attribuzione ai Sangallo e di una datazione successiva al 1488¹⁶³.

Queste opere documentate o probabili consentono ulteriori conclusioni circa l'attività romana di Antonio durante il pontificato di Alessandro VI. Poiché al più tardi nel 1493 Antonio aveva preso il posto di Pontelli come architetto pontificio, diventando così il diretto subalterno del camerlengo Raffaele Riario, è anche probabile che quest'ultimo, nella costruzione della Cancelleria, si servisse delle eminenti capacità di Antonio, anzi, negli anni 1493-94, forse addirittura insieme a quelle del fratello Giuliano. Poiché la mano di Pontelli è riscontrabile con qualche probabilità solo fino al piano nobile della torre sud-orientale¹⁶⁴, è possibile che le rimanenti edicole del piano nobile, con i loro capitelli ornati di rosette, meno compatibili con Pontelli, fossero state disegnate da Antonio¹⁶⁵. Difficilmente infatti i capitelli delle logge del cortile sono attribuibili a Pontelli, che nelle sue opere romane si era sempre rifatto a varianti del corinzio. Come nessun altro nell'ultimo quarto di secolo, Giuliano da



Roma, palazzi vaticani,
porta San Pietro.

Sangallo utilizzò invece sempre nuove varianti decorative del dorico, spesso ornate anche di rosette o simboli araldici, e Antonio lo seguì anche in questo¹⁶⁶. Alcuni elementi dunque avvalorano l'ipotesi secondo cui sarebbe stato Giuliano o Antonio a consigliare al cardinale i capitelli antichi e ornati di rosette di Santa Maria Maggiore e Santa Prisca come modelli per i capitelli delle logge superiori del cortile, e a svilupparne una variante più semplice per il pianterreno¹⁶⁷. Questa variante, in effetti, è di gran lunga più vicina ai capitelli dorici di Civita Castellana di quanto non lo sia un qualsiasi capitello di Baccio Pontelli. Anche i pilastri d'angolo del cortile sono più compatibili con i fratelli Sangallo che con Pontelli. Già nel palazzo Scala Giuliano aveva semplificato il pilastro d'angolo urbinato avvicinandolo alla forma a "L", che avrebbe usato poi nell'atrio di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, senza addossarvi alcuna parasta o lesena. E a pilastri d'angolo uguali a quelli usati nel cortile della Cancelleria egli si sarebbe attenuto ancora verso il 1508 nel cortile del palazzo della Valle, le cui logge derivano direttamente da quelle della Cancelleria. Perfino lo zoccolo plasticamente articolato all'interno della loggia del piano nobile della Cancelleria è paragonabile a quello di Civita Castellana. Antonio avrebbe potuto progettare infine anche le edicole semplificate delle fronti laterali, che preparano direttamente quelle di palazzo Castellesi-Torlonia¹⁶⁸. Se né lui, né nessun altro degli architetti del suo rango appaiono nei libri contabili della Cancelleria, è forse perché vennero pagati dalla Camera Apostolica. Il suo luogotenente potrebbe essere stato quel "Bernardino Ingegnere", che già nel 1496 era riuscito a portare a termine alcuni lavori tecnici difficili nella costruzione della Cancelleria e che forse è da identificare addirittura con Bernardino della Volpaia, l'autore del sangallescico Codice Coner¹⁶⁹. Pare dunque che la seicentesca attribuzione della Cancelleria ai Sangallo abbia quantomeno un fondo di verità¹⁷⁰.

La partecipazione di Antonio alla progettazione della Cancelleria acquista probabilità anche attraverso il palazzo Castellesi-Torlonia¹⁷¹. Adriano Castellesi, una creatura di Alessandro VI, lo fece erigere a partire dal 1501 sulla via Alessandrina nuovamente tracciata. Non c'è dubbio che egli desiderasse un edificio analogo alla Cancelleria, cosicché l'architetto si trovò legato nella scelta dei suoi motivi. Benché avesse a disposizione per la facciata meno della metà della larghezza della Cancelleria e un'altezza inferiore, egli si attenne alla grandezza delle edicole, in modo che le paraste si alzarono solo di poco al di sopra di esse e la travata ritmica venne compressa a paraste doppie. Il rilievo divenne così di gran lunga più fitto e la posizione dell'edicola di gran lunga più dominante. Rinunciando ai piedistalli delle edicole, poste invece su bassi zoccoli, che poggiano sulla cornice del parapetto, egli le liberò dal sistema della Cancelleria e, decorandone solo i pennacchi, intraprese una separazione più conseguente tra elementi tettonici ed elementi ornamentali – tutto ciò analogamente alle opere sicure di Giuliano e Antonio. Ancora nel 1515, nel palazzo del Monte, una delle numerose opere in cui Antonio si sarebbe appropriato del linguaggio di un altro architetto, egli avrebbe rinunciato ai piedistalli delle edicole presenti nel suo modello ispiratore, il palazzo Jacopo da Brescia¹⁷². Come nelle mensole dell'appartamento Borgia, gli arabeschi nei pennacchi sono stilisticamente affini al contemporaneo ornamento realizzato da Antonio nella Santissima Annunziata di Arezzo. Egli stesso, infine, potrebbe aver previsto già per il pianterreno del cortile pilastri paragonabili, per esempio, a quelli nel piano basamentale di Poggio a Caiano o nel cortile di palazzo Strozzi, come li mostra la pianta di Bernardino della Volpaia¹⁷³. La partecipazione di Bramante al pianterreno si sarebbe concentrata dunque sull'orientamento assiale della scala e sulla sistematicità delle membrature all'interno delle logge terrene.

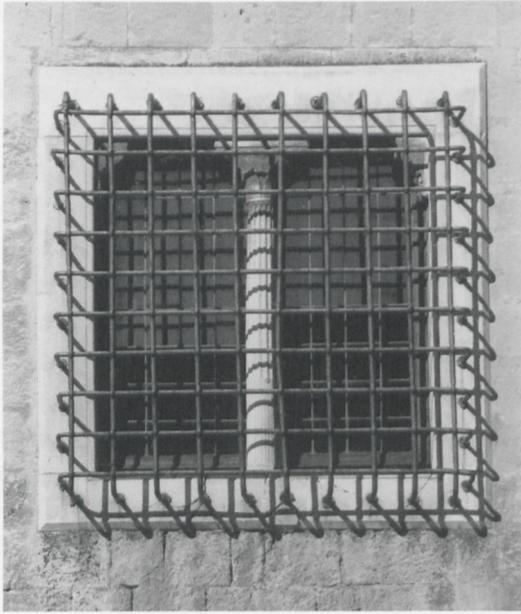
Verso la fine del 1499, quando palazzo Castellesi non era stato ancora ideato e il cortile di Civita Castellana risultava appena iniziato, giunse a Roma Bramante. Già nell'autunno del 1492 egli dovette aver incontrato a Milano Giuliano, al quale si sarebbe avvicinato negli ordini vitruviani e nel doricizzante motivo del Colosseo del piano superiore dei chiostri di Sant'Ambrogio¹⁷⁴. È pertanto probabile che Bramante studiasse le opere romane del fratello di Giuliano, Antonio, con doppia attenzione. Ad ogni modo nel chiostro di Santa Maria della Pace egli riprese già nel 1499 un tema affine al cor-

tile di Civita Castellana, adattandolo alla tipologia di un chiostro¹⁷⁵. Il piano superiore dimostra quanto esattamente Bramante conoscesse già allora le descrizioni vitruviane e albertiane degli ordini. Nei capitelli composti dei pilastri egli collegò il corinzio delle colonne laterali allo ionico del pianterreno – in esatta corrispondenza con la descrizione albertiana della genesi del *capitulum italicum*¹⁷⁶. Questa compenetrazione di elementi verticali e orizzontali acquista doppia energia tramite l'aggetto di parte della trabeazione sopra le paraste composite. Facendovi aggettare solo l'architrave e il fregio, Bramante si ispirò al cortile di palazzo Scala, al piano basamentale di Poggio a Caiano e al suo probabile prototipo antico, seguendo di nuovo Giuliano¹⁷⁷. Che Bramante entrasse solo gradualmente nella sistematicità della scuola albertiana romana, risulta anche dal fatto che su ambo i lati egli appoggiò le volte del pianterreno solo su semplici lesene, e non ancora su fasci di lesene, come nell'atrio di San Marco o nel Belvedere di Innocenzo VIII.

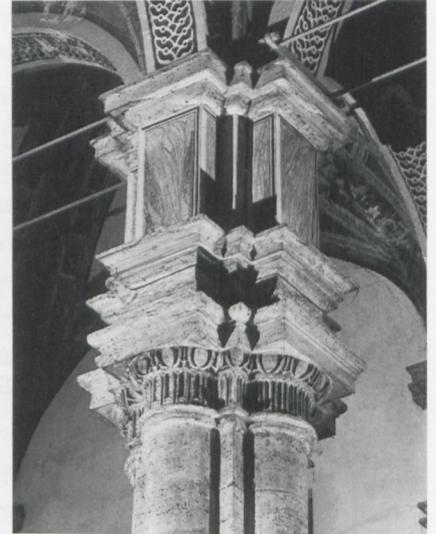
Se poi Bramante nel corso di soli pochi anni si appropriò delle regole e del dettaglio di tutti gli ordini vitruviani, se all'interno di San Pietro ricostruì un perfetto corinzio o sperimentò il motivo del Colosseo e il bugnato, e se in tutto questo egli acquisì una comprensione dell'antico più profonda e completa di quella raggiunta dai suoi predecessori¹⁷⁸, tutto ciò gli sarebbe stato difficilmente possibile senza il lavoro pionieristico di Francesco del Borgo e dei fratelli Sangallo. Mentre questi ultimi però si attennero, anche dopo il 1500, ai prototipi già sperimentati da loro nei decenni precedenti, Bramante si avvicinò sempre di più alle grandi creazioni dell'architettura antica.

Nonostante l'alternarsi di papi e architetti, la continua oscillazione dell'attività edilizia e dei suoi livelli, e un avvicinamento agli antichi tutt'altro che coerente e continuo, la storia dell'architettura romana compresa tra Alberti e Bramante, vista a volo d'uccello, si presenta in modo sorprendentemente conseguente, e questo grazie soprattutto alla presenza predominante di Alberti. Mentre a Firenze Brunelleschi diede un'ampia impronta all'identità locale, a Roma la tendenza di Alberti verso una più immediata imitazione dell'antico ebbe il sopravvento già a partire da Niccolò V¹⁷⁹. Senza Alberti non sono immaginabili né i progetti di Niccolò V, di Pio II o di Paolo II, né quelli di Sisto IV. E se Pontelli a partire dal 1482 portò a Roma l'eleganza cortigiana e la ricchezza decorativa di Urbino, lo fece in fondo nuovamente sulla scia di Alberti. Questi aveva contribuito a creare, tanto nella Roma quanto nella Mantova della metà degli anni sessanta e dei primi anni settanta, quello stile che, attraverso Laurana, sarebbe giunto a Urbino, dove sarebbe stato ulteriormente sviluppato da Francesco di Giorgio e Pontelli. Anche Giuliano da Sangallo fu in fondo allievo di Alberti, ed è significativo che suo fratello Antonio fosse riuscito a realizzare proprio questo aspetto a Roma meglio di quanto non fosse riuscito lo stesso Giuliano a Firenze. Nonostante però tutte le personalità di talento e tutti gli sforzi, ancora fino al 1500 si era molto lontani, sia a Roma che nel resto d'Italia, dalla grandezza classicheggiante di Sant'Andrea a Mantova. Solo l'ultimo Bramante, che una strana stella aveva condotto a Roma facendone l'architetto di Giuliano della Rovere, compì il passo decisivo spingendosi oltre¹⁸⁰. Solo lui e i suoi allievi furono in grado di realizzare le utopie di Alberti e di Niccolò V, anzi di arrivare ancora infinitamente più vicino allo spirito degli antichi.

Capitelli e trabeazioni
 Tarquinia, palazzo
 Vitelleschi, bifora
 rettangolare sullo
 scalone; Roma, palazzo
 Sforza-Cesarini, cortile.



Roma, San Giacomo
 degli Spagnoli, pilastro;
 Pienza, duomo,
 pilastro.



Roma, San Marco,
 loggia delle
 Benedizioni, ordine
 inferiore; Roma,
 palazzetto Venezia,
 cortile, piano inferiore,
 Giovanni Dalmata (?).



pagina accanto
 Roma, palazzo Venezia,
 primo ordine del
 cortile.

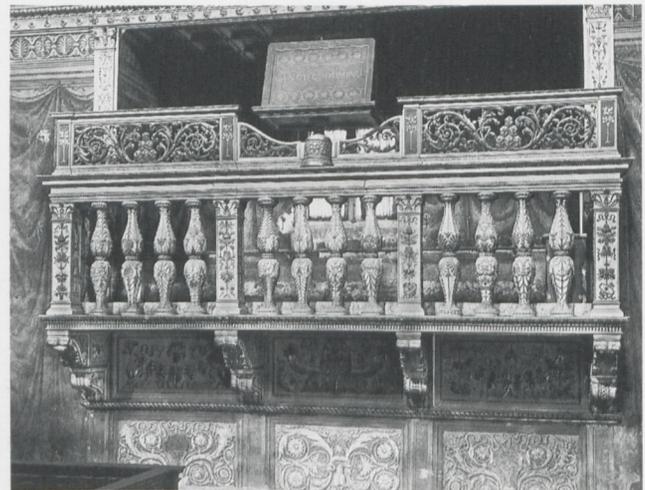
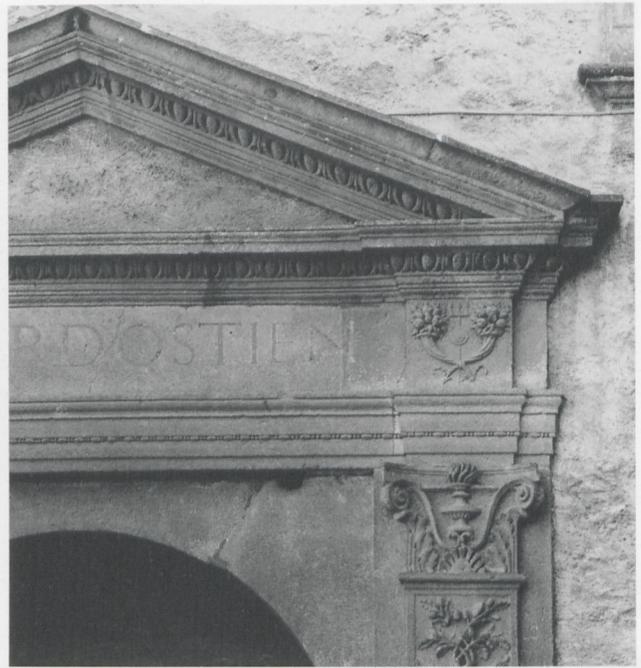


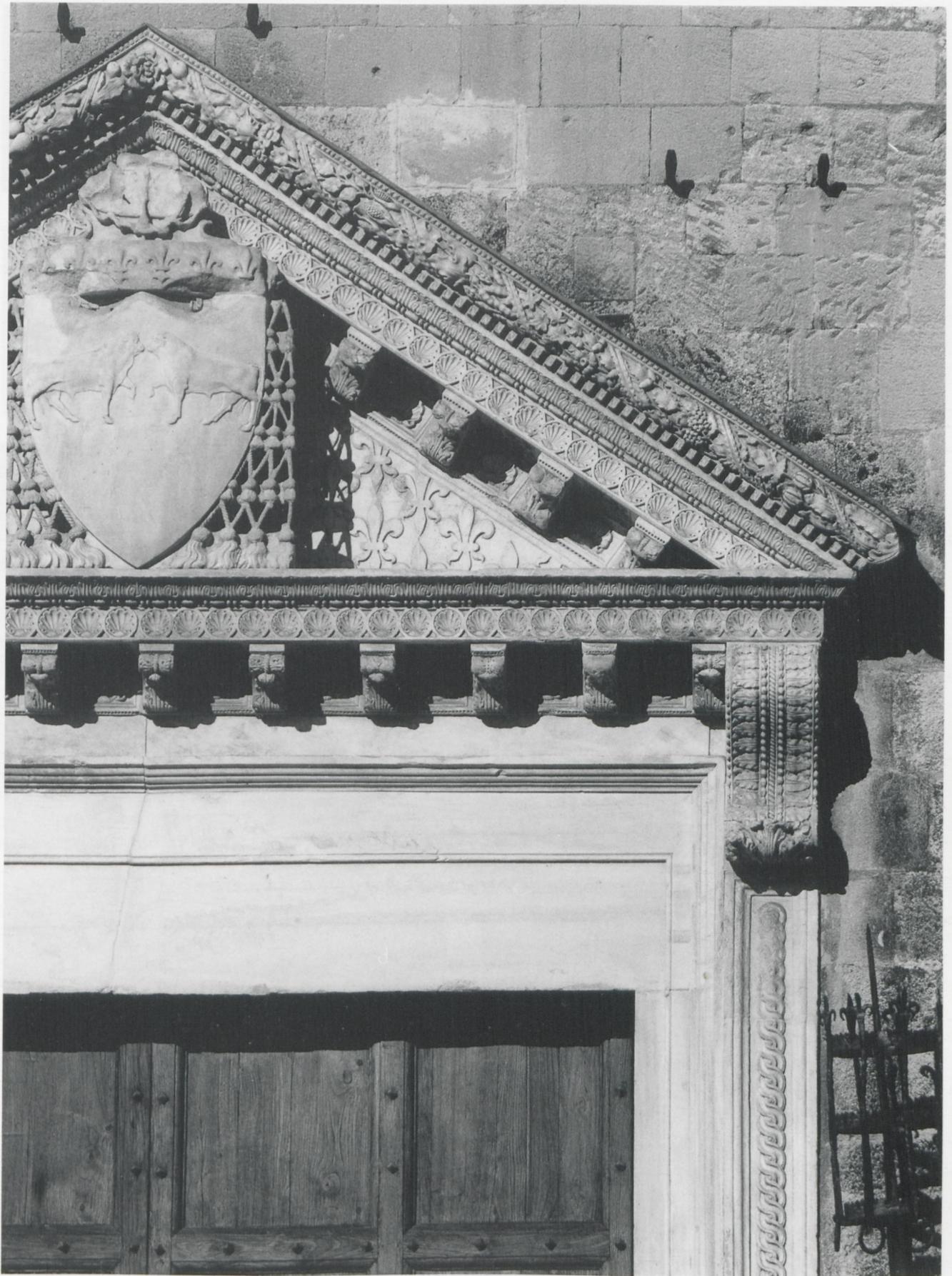
Portali
Roma, Sant'Agostino,
ingresso; Grottaferrata,
abbazia, ingresso.

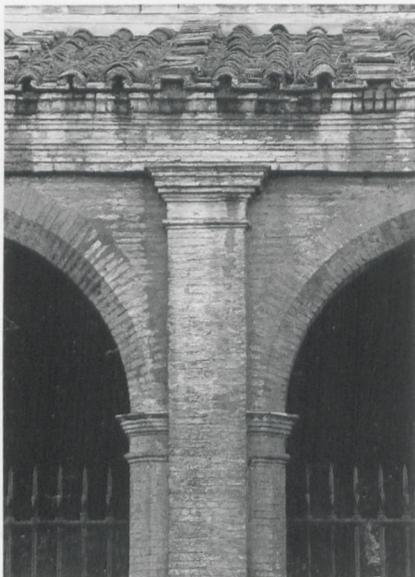
Roma, ospedale di
Santo Spirito, interno.
A lato, la tribuna dei
cantori nella cappella
Sistina.

Roma, palazzi Vaticani,
appartamento Borgia,
sala dei Santi; palazzo
Venezia, piano nobile,
porta di Paolo II e
porta di Marco Barbo.

pagina accanto
Tarquinia, palazzo
Vitelleschi, ingresso.







Capitelli e trabeazioni
 Roma, Ospedale di Santo Spirito, esterno, pianterreno;
 Civitacastellana, rocca, cortile, pianterreno;
 Roma, palazzo della Cancelleria, cortile, capitello e base del pilastro angolare.

Roma, Santa Maria del Popolo, pilastro; Roma, palazzo Santi Apostoli, cortile della cosiddetta palazzina di Giuliano della Rovere.

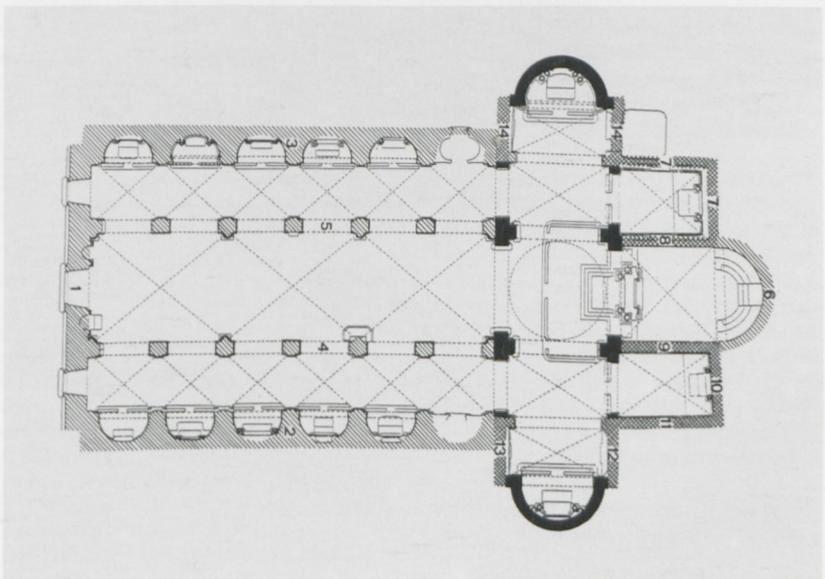
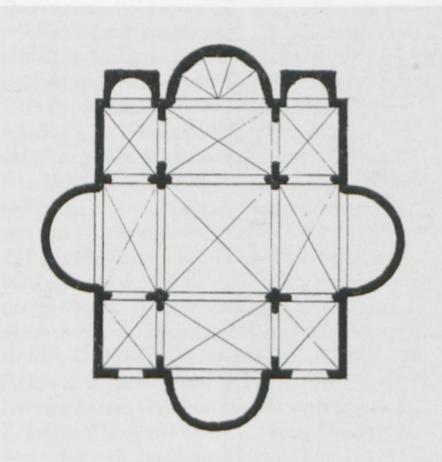
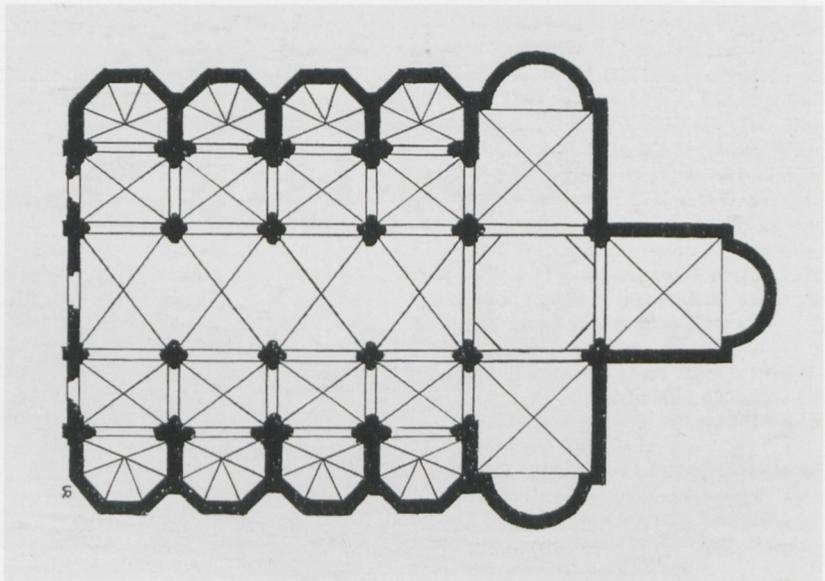
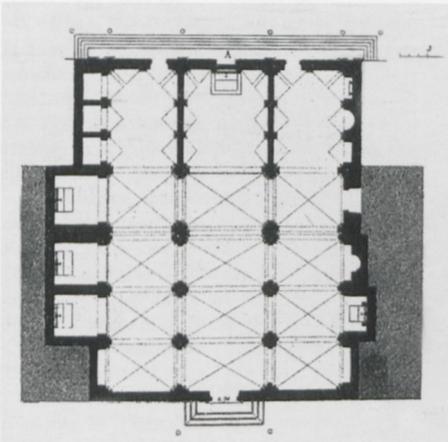
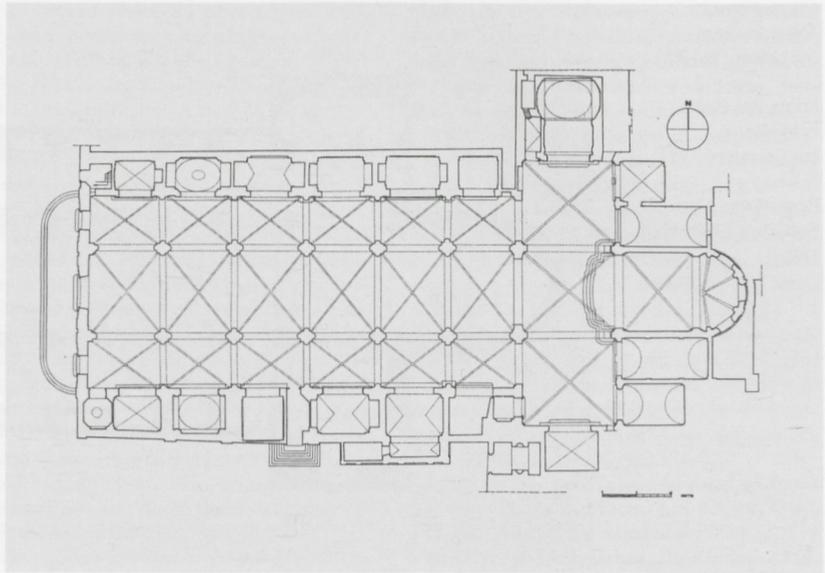
Ostia, Sant'Aurea, esterno; Roma, palazzi Vaticani, appartamento Borgia, sala del Credo.



Chiese, piante
in alto: Roma, Santa
 Maria sopra Minerva
 (da Palmerio, Villetti
 1989).

al centro: Roma,
 San Giacomo degli
 Spagnoli (da Letarouly
 1840-57); Roma, Santa
 Maria del Popolo, stato
 quattrocentesco
 (da Urban 1961-62).

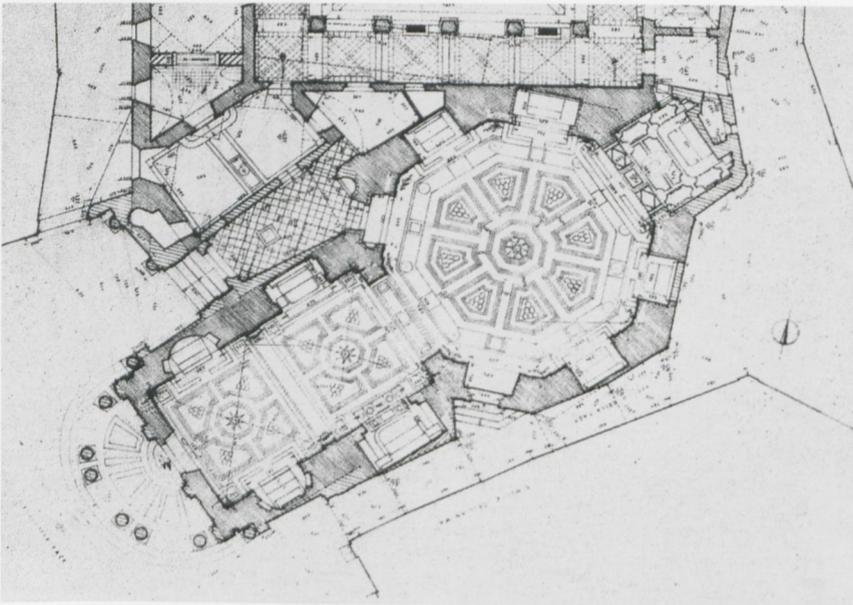
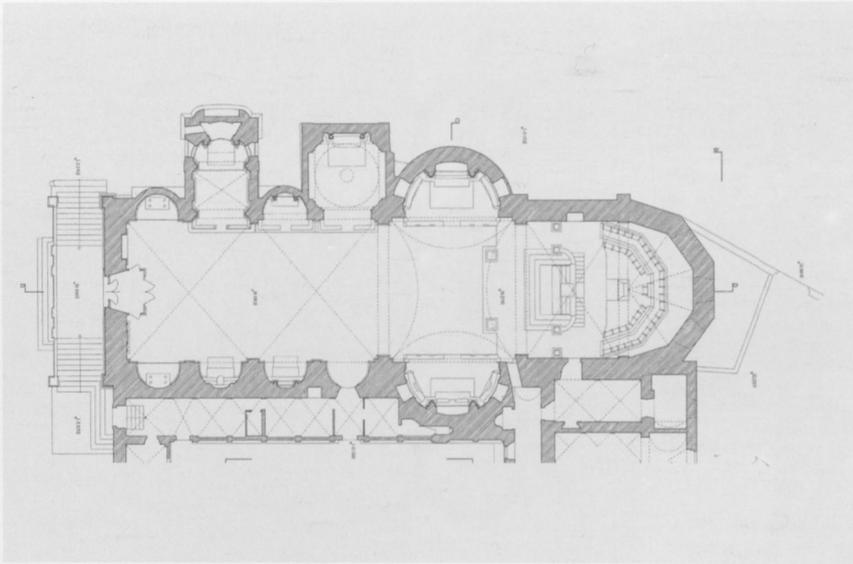
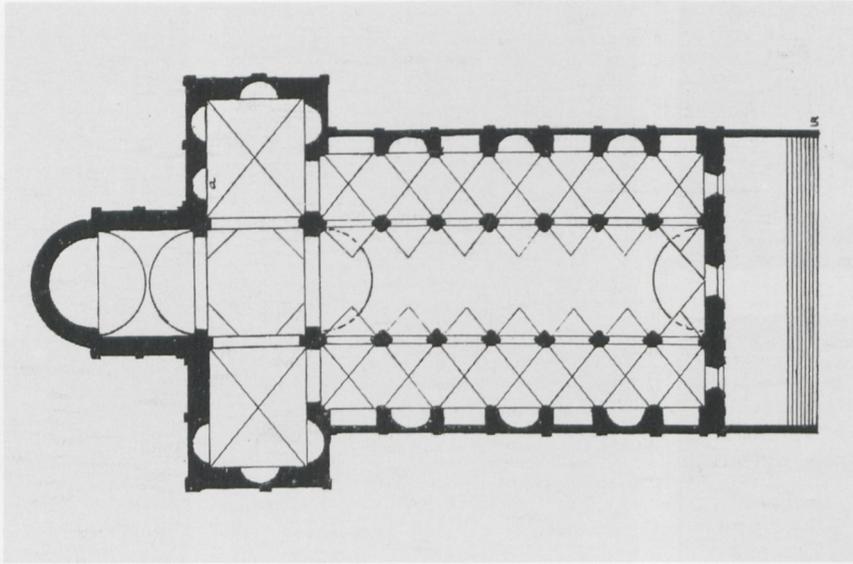
in basso: Roma, Santa
 Maria della Pietà,
 ricostruzione ipotetica
 (da Urban 1961-62);
 Roma, Sant'Agostino:
 più scure le parti
 preesistenti, riprese
 nell'intervento
 quattrocentesco
 (da Samperi 1993).



Chiese, piante
Torino, duomo
(da Urban 1961-62).

Roma, San Pietro
in Montorio
(da Cantatore 1997).

Roma, Santa Maria
della Pace (da Riccardi
1982).



Per la traduzione ringrazio E. Pastore. Ringrazio inoltre N. Bock, F. Fagliari Zeni Buchichio, F. P. Fiore, J. Guillaume, J. Poeschke, G. Schelbert e C. Thoenes per l'aiuto e gli spunti. In questo saggio mi sono limitato ai monumenti e agli artisti a mio avviso più importanti. Per alleggerire le note ho indicato solo i contributi più essenziali e recenti con ulteriore bibliografia.

¹ Per la politica edilizia e l'urbanistica dei papi nel Quattrocento, L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgange des Mittelalters*, vol. 1-3, 6-7a ed., Freiburg 1924 (ed. it. Roma 1925); Ch. L. Frommel, *Papal policy: The planning of Rome during the Renaissance*, in R. I. Rofberg (a cura di), *Art and History Images and their meaning*, Cambridge-New-York 1968, pp. 39-63.

² D. Gnoli, *La Roma di Leone X*, Milano 1938, pp. 1-31; R. W. Kennedy, *The contribution of Martin V to the rebuilding of Rome 1420-1431*, in *The Renaissance reconsidered. A Symposium*, in "Smith College Studies in History", 44, 1964, pp. 27-39.

³ P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, p. 5 sgg.

⁴ G. Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 9-10, 1961-62, pp. 79-89.

⁵ *Ibid.*, pp. 90-96.

⁶ A. Eula, *Il palazzo del cardinale Domenico Capranica*, in S. Valtieri, *Il palazzo del principe, del cardinale e del mercante*, Roma 1988, pp. 113-136; S. Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo: l'Antico come "imitazione" e come "interpretazione" nel suo processo formativo ed evolutivo*, in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, Atti del Convegno Internazionale (Roma 1985), Milano 1989, p. 258.

⁷ T. Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, in "Figura", 9, 1958, pp. 98-156; C. W. Westfall, *In This Most Perfect Paradise. Nicholas V and the Invention of the Conscious Urban Planning in Rome 1447-1455*, Londra 1974, pp. 233-285.

⁸ Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., p. 224 sgg.

⁹ H. Siebenhüner, *Das Kapitol in Rom*, München 1954, p. 26 sgg.; Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., p. 31 sgg.

¹⁰ Sulla tendenza ritardante di Michelozzo vedi da ultimo H. Saalman, *Il Palazzo Comunale di Montepulciano, un lavoro sconosciuto di Michelozzo*, Siena 1973 (tr. dell'articolo in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 28, 1965, pp. 1-46); cfr. anche gli atti del convegno su Michelozzo, Firenze 1998.

¹¹ G. Urban, *Der Tempio in Vicovaro und Domenico da Capo d'Istria*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin 1965, pp. 266-291. È significativo che la costruzione sia solo parzialmente derivabile da modelli napoletani, ma che anche lì sia inconfondibile la componente romana. Su palazzo Vitelleschi vedi V. Golzio, G. Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV (Storia di Roma vol. 28)*, Bologna 1968, p. 62. Non mi è stato possibile consultare il saggio di E. Luzzi, *Il tempio di Orsini di Vicovaro*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 23, (1994) 1996, pp. 3-18.

¹² L. Dasti, *Notizie storiche archeologiche di Tarquinia e Corneto*, Roma 1878, pp. 244, 407; G. Cultrera, *Il palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia*, in "Ausonia", 10, 1921, pp. 260-297. Il

portale venne lavorato nel 1439 a Roma dallo scarpellino Buonomo, che difficilmente però potrebbe averne fatto anche il progetto (A. M. Corbo, *Artisti e artigiani a Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969, p. 39; Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 284, fig. 12). Il vocabolario è molto vicino a quello di Donatello dell'epoca precedente il 1440, ma il riferimento della porta ionica a modelli antichi, come la porta delle terme di Traiano, va ben oltre Donatello. La zona della trabeazione è articolata in maniera poco tettonica. Il progetto potrebbe quindi risalire a un artista donatelliano come Filarete. Anche le colonne delle finestre della scala e le colonne della galleria dell'ultimo piano furono lavorate a Roma (Corbo, *Artisti e artigiani a Roma al tempo di Martino V...* cit., pp. 98-102). Quelle delle finestre della scala presentano entasi, scanalature, listelli e capitelli a foglie, che si orientano verso modelli tardoantichi e sono una variante di quelli del portico di San Francesco al Bosco di Michelozzo.

¹³ Sulla politica di Niccolò V vedi Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit.; M. Miglio, *Una nazione in progresso: Michele Canensi, biografo papale*, in "Studi Medievali", 3, 1971, pp. 463-524; Westfall, *In This Most Perfect Paradise...* cit.; Ch. Burroughs, *From Signs to Design: Environmental Process and Reform in Early Renaissance Rome*, Cambridge (Mass.) 1990; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992.

¹⁴ Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 85-97; Westfall, *In This Most Perfect Paradise...* cit., pp. 287-312; M. Tafuri, in Westfall, *In This Most Perfect Paradise...* cit., pp. 13-39.

¹⁵ G. Manetti, *Vita Nicolai V*, in L. Muratori (a cura di), *Rerum italicarum scriptores*, vol. 3, parte 2, Venezia 1734, colonne 907-970; citato in Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 351-375. Anche se Alberti forse non si identificò completamente con il progetto di Niccolò, è difficile che questi tralasciasse di consultarlo.

¹⁶ L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze 1485, f. 145r (a cura di P. Portoghesi, trad. di G. Orlandi, Milano 1966, p. 708 sgg.).

¹⁷ Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 163-214; G. Urban, *Zum Neubau-Projekt von St. Peter unter Papst Nikolaus V*, in *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt 1963, pp. 131-173; Westfall, *In This Most Perfect Paradise...* cit., pp. 195-231; Ch. L. Frommel, *Il S. Pietro di Niccolò V*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 25-30, 1995-97, pp. 103-110.

¹⁸ S. de Blaauw, *Cultus et decor Liturgie and architectuur in laatantieken en middeleeuwen Rome Basilica Salvatoris Sanctae Mariae Sancti Petri*, Delft 1987, pp. 100-114.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 170-202.

²⁰ G. Palmerio, *G. Villetti, Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva 1275-1870*, Roma 1989, p. 63 sgg.; U. Kleefisch, C. Jobst, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva*, Münster 1991, p. 42 sgg., secondo cui le volte sarebbero state terminate nel 1453.

²¹ Vedi di seguito, pp. 384-385, 392, 403, 405.

²² Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 145 v (trad. it., p. 708 sgg.); Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., p. 157 sgg.

²³ "...sarebbe stata la più superba cosa che mai fosse stata fatta dalla creazione del mondo, per

quello che si sa, insino a oggi. Che grandezza sarebbe stata quella della santa chiesa romana, veder il sommo pontefice e capo di quella avere, come in un famosissimo e santissimo monasterio, raccolti tutti i ministri di Dio che abito la città di Roma. Ed in quello, quasi un nuovo paradiso terrestre, vivere vita celeste, angelica e santissima, con dare esempio a tutto il cristianesimo ed accender gli animi degli infedeli al vero culto di Dio e di Gesù benedetto!" (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1550 e 1568, ed. G. Milanesi, Firenze 1878-81, vol. 3, p. 100 sgg.).

²⁴ M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 38 sgg.; M. Miglio, *L'immagine del principe e l'immagine della città*, in *Principi e città alla fine del Medioevo. Atti del V Convegno di Studi sulla civiltà del Tardo Medioevo*, San Miniato 1994, Pisa 1996, pp. 321-325.

²⁵ E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle...*, Paris 1878-82, vol. 1, pp. 139-143; Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 114 v (trad. it., p. 548); Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 79-89.

²⁶ Ch. L. Frommel, *Kirche, Kunst und Denkmalpflege: Zum Problem des Hochaltars von S. Stefano Rotondo*, in "Kunstchronik", 40, 1987, pp. 81-98.

²⁷ P. Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, pp. 98-103; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., p. 266 sgg.; W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, Wien 1967-97, 4 voll., 1974, vol. 3, pp. 485-495. Su San Giacomo vedi anche C. Cecchelli, *San Giacomo degli Spagnoli*, in "Roma", 14, 1936, pp. 325-334; F. Russo, *Nostra Signora del Sacro Cuore (Le chiese di Roma illustrate 105)*, Roma 1969; inoltre sono in fase di preparazione anche gli studi di F. Cantatore e N. Riegel.

²⁸ Tomei, *L'architettura a Roma...* cit.

²⁹ F. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milano 1975; J. Ryckwick, A. Engel (a cura di), *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra, Milano 1994 (con bibl.).

³⁰ Ch. L. Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in B. Andreae, C. Pietrangeli, M. Winner (a cura di), *Atti del Convegno "Il Cortile delle Statue" (Roma 1992)*, Wiesbaden 1998 (con bibl.), pp. 17-66.

³¹ Ch. L. Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. 1) Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II. Piccolomini*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20, 1983, pp. 109-154; A. Tönnemann, *Pienza Städtebau und Humanismus*, München 1990, pp. 48-54.

³² Golzio, Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV...* cit., p. 110.

³³ Frommel, *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. 1) Der Petersplatz...* cit., pp. 118-123, 127-154; id., *Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. 2) Palazzo Venezia, Palazzetto Venezia und San Marco*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 21, 1984, pp. 129-138; Burroughs, *From Signs to Design. Environmental Process and Reform...* cit., p. 226 sgg. La presente ricostruzione parte dalla pianta sangallesca GDSU 787A, dalle vedute cinquecentesche e dalle altezze dei piani corrispondenti del palazzo Vaticano (v. Frommel, *I tre progetti bramanteschi...* cit., p. 30).

³⁴ Frommel, *Der Petersplatz...* cit., p. 151, fig. 51.

³⁵ Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 262.

³⁶ Ch. R. Mack, *Studies in the architectural career*

of Bernardo di Matteo Gamberelli called Rossellino, Ph. D. Thesis, Chapel Hill University, 1972, pp. 266-285; Ch. R. Mack, *Pienza. The Creation of a Renaissance City*, Ithaca-London 1987, pp. 76-99; Tönnesmann, *Pienza Städtebau und Humanismus...* cit., pp. 48-54; N. Adams, *The construction of Pienza (1459-1464) and the consequences of renovatio*, in *Urban Life in the Renaissance*, Newark 1989, pp. 50-79.

³⁷ Sul principio della corrispondenza tra interno ed esterno vedi l'“opinione” di Fra' Francesco Zorzi del 1535 sul San Francesco della Vigna: “... frontale ... corrispondente alla fabbrica dentro: et che per esso si puossi comprendere la forma della fabbrica, et le sue proporzioni, accio che di dentro et di fuori sia tutta proporzionata...” (A. Foscarini, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La Chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983, pp. 49 sgg., 210).

³⁸ Frommel, *Der Petersplatz...* cit., p. 116 sgg., 152, figg. 8-12, 54, 56.

³⁹ Tomei, *L'architettura a Roma...* cit., p. 40 sgg.; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 90-95.

⁴⁰ Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 259 sgg., fig. 6. Finora il pilastro ottagonale è attestabile con capitelli a forma di foglie solo a partire dal Medioevo (cfr. la nota difficilmente comprensibile in Burroughs, *From Signs to Designs...* cit., p. 251 n. 34).

⁴¹ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit.

⁴² Vedi sopra p. 385.

⁴³ Vedi sopra n. 6.

⁴⁴ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., p. 135.

⁴⁵ Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 264 sgg.

⁴⁶ Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 122-126; Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, pp. 41-48. Stando a Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 258 sgg., le finestre crociate dell'ala niccolina risalgono forse solo al pontificato di Callisto III.

⁴⁷ Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 164 (trad. it. 1966, p. 808 sgg.); cfr. n. 10.

⁴⁸ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., p. 128.

⁴⁹ Ibid., pp. 122-128.

⁵⁰ Vedi sotto p. 409 sgg.

⁵¹ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., pp. 142-147. I numerosi scalpellini che verso il 1466-67 realizzarono i capitelli dello “zardino”, erano originari soprattutto del Lazio, di Venezia e di Verucchi, e, diversamente dal cantiere della loggia delle Benedizioni del 1460-61 (S. Borsi, F. Quinterio, C. Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Danesi Squarzina, Roma 1989, pp. 128-132) solo in minima parte della Toscana, forse perché i Barbo favorivano i settentrionali (ASR, *Camerale I*, vol. 1504/VI, fol. 8v-10v. Ringrazio G. Schelbert per l'aiuto nell'esame dei documenti e nella loro trascrizione). Tra i tre scalpellini, premiati con un maggior guadagno, si trova, tra il dicembre del 1466 e il febbraio del 1467, anche “Giovanni di Stefano da trahu”: si tratta senza dubbio di Giovanni Dalmata, del quale già Röhl ne supponeva la mano in uno dei capitelli albertiani del pianterreno (J. Röhl, *Giovanni Dalmata*, Worms 1994, pp. 51-59). È però più probabile che realizzasse il capitello a cornucopia, particolarmente bello, e la testa sotto l'adiacente mensola. Simili capitelli, peraltro difficilmente trovabili, egli li utilizzò sia a Vicovaro che a Norcia (ibid., figg. 7, 42).

⁵² Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., p. 120 sgg.

⁵³ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., pp. 84-92, 115-122, 147-152.

⁵⁴ Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 151 v (trad. it., p. 742). Evidentemente ad Alberti, al contrario di Giuliano da Sangallo, non erano ancora note le trabeazioni aggettate degli anfiteatri di Nîmes e Arles. Sul fenomeno dell'aggetto vedi Ch. L. Frommel, *Bramante: struttura, aggetto e tradizione medievale*, in G. Simoncini (a cura di), *Atti del XXV Congresso di Storia dell'Architettura. Presenze Medievali nell'Architettura di età moderna e contemporanea*, Roma 1995, Milano 1997, pp. 49-62.

⁵⁵ Ibid., p. 50 sgg.

⁵⁶ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., pp. 153-157; sull'attribuzione di Vasari a B. Bellano vedi V. Krann, *Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*, München 1988, p. 34 sgg.

⁵⁷ Alberti, *De re aedificatoria* cit. (trad. it., fig. 24).

⁵⁸ Per il contemporaneo palazzo Ducale di Urbino è dato per sicuro un “modello” di Laurana (L. H. Heydenreich, in L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974, p. 344 n. 20).

⁵⁹ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., pp. 112, 122, fig. 51.

⁶⁰ Sugli ordini vitruviani nel Quattrocento vedi Ch. Thoenes, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?*, in M. Fagiolo (a cura di), *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, pp. 261-271; A. Bruschi, *L'Antico e la riscoperta degli ordini architettonici nella prima metà del Quattrocento. Storia e problemi*, in Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'antico...* cit., pp. 410-434; A. Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, in J. Guillaume (a cura di), *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1992, pp. 11-57.

⁶¹ Alberti, *De re aedificatoria* cit., f. 117 v (trad. it., p. 564 sgg.).

⁶² C. Rebecchini, *La costruzione di Paolo II nel Cortile del Pappagallo in Vaticano*, in “Studi Romani”, 20, 1972, p. 521 sgg.

⁶³ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., pp. 129-138.

⁶⁴ J. R. Banker, *Piero della Francesca, il fratello Don Francesco di Benedetto e Francesco dal Borgo*, in “Prospettiva”, 68, 1992, p. 54 sgg.

⁶⁵ L. D. Ettinger, *The Emergence of the Italian Architect during the Fifteenth Century*, in S. Kostof (a cura di), *The Architect. Chapters in the History of a Profession*, New York 1977, pp. 96-123.

⁶⁶ Pastor, *Geschichte der Päpste...* cit., vol. 2, 1924, p. 385.

⁶⁷ Frommel, *Der Petersplatz...* cit., p. 123; id., *Palazzo Venezia...* cit., p. 112.

⁶⁸ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 92-95; Golzio, Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV...* cit., p. 98 sgg.

⁶⁹ Pastor, *Geschichte der Päpste...* cit., vol. 2, 1924, pp. 674-691; F. Benzi, *Sisto IV renovator urbis. Architettura a Roma 1471-1484*, Roma 1990 (con bibl.).

⁷⁰ M. B. Hall, *The “Ponte” in S. Maria Novella*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 37, 1974, pp. 157-173; M. B. Hall, *The “Tramezzo” in Santa Croce, Florence, reconstructed*, in “Art Bulletin”, 56, 1974, pp. 325-341.

⁷¹ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 117-122; Urban, *Die Kirchenbaukunst...*

cit., pp. 154-176; E. Bentivoglio, S. Valtieri, S. Maria del Popolo a Roma, Roma 1976; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 64 sgg., 99-107. Sull'altare maggiore di Andrea Bregno del 1473 vedi Bentivoglio, Valtieri, *Santa Maria del Popolo...* cit., p. 28 sgg.

⁷² Bentivoglio, Valtieri, *Santa Maria del Popolo...* cit., fig. 21. Pare che la slanciata volta crociata a lunette, posta al di sopra dell'attuale cupola, risalga al progetto originale di Bramante del 1505 (?) e che lo stesso Bramante l'avesse sostituita, verso il 1508-09, con quella attuale di legno e stucco, creando un fondo più adatto per l'affresco del Pinturicchio. Per la ricostruzione del contesto quattrocentesco vedi Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., fig. 153.

⁷³ Ibid., pp. 135-145; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., p. 99 sgg.

⁷⁴ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., p. 112; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., pp. 199-212.

⁷⁵ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 157 sgg., 206-214; Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 312-327; L. Finocchi Ghersi, *Le residenze dei Colonna ai Santi Apostoli*, in *Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431). Atti del Convegno (Roma 1992)*, Roma 1992, pp. 61-75; id., *Ornamenti “all'antica” in alcune fabbriche commissionate dal cardinale Giuliano della Rovere: architetti e problemi di stile*, in “Quaderni PAU”, 14, 1993, pp. 71-96; L. I. Gatti, *Il Palazzo della Rovere ed il Convento dei Santi Apostoli a Roma attraverso i secoli*, in “Miscellanea Francescana”, 79, 1979, pp. 391-440; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 145-151. Ringrazio E. Safarik per l'aiuto fornitomi nel visitare le stanze e le cantine; D. Brown, *The Apollo Belvedere and the garden of Giuliano della Rovere at SS. Apostoli*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 49, 1986, pp. 235-238.

⁷⁶ Ch. L. Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria*, in A. Esch, Ch. L. Frommel (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Torino 1995, p. 198.

⁷⁷ Sia nella chiesa dei Santi Apostoli che nella sua chiesa titolare, San Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere fece ampliare, sull'esempio di San Marco, il coro e il transetto per consentire uno svolgimento più sontuoso delle cerimonie e meglio visibile ai fedeli, certamente ancora per opera di Giovannino de' Dolci, al quale va attribuito anche il pianterreno dell'atrio di San Pietro in Vincoli (R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, 5 voll., Città del Vaticano 1937-80, vol. 1, pp. 79-83; vol. 3, pp. 184-188; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 104-108, 269; I. Mazzucco, *Filippo e Giacomo Apostoli nel loro santuario romano*, Roma 1982, con pianta della chiesa prima di C. Fontana; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., p. 192 sgg. Sul palazzo e sul chiostro di San Pietro in Vincoli vedi la tesi di dottorato di A. Ippoliti presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura, Conservazione e Restauro dei Beni architettonici dell'Università “La Sapienza” di Roma). Palastri ottagonali, risalenti al pianterreno del palazzetto Venezia, ritornano anche nei Santi Nereo ed Achilleo, nonché nei due chiostri rispettivamente di San Cosimato e San Giovanni dei Genovesi (Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 167-171, 178 sgg.).

⁷⁸ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 139-142; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 135-138; J. Shearman, *La costruzione della cappella e la prima decorazione al tempo di Sisto IV, in La Cappella Sistina. I primi restauri. La scoperta del colore*, Novara 1986, pp. 27-30. Nel 1481 Giovannino fu il partner dei quattro pittori nel contratto relativo alla realizzazione degli affreschi delle pareti (Ibid., p. 45).

⁷⁹ Sulla questione dell'attribuzione, vedi Röhl, *Giovanni Dalmata* cit., p. 125 n. 376. Stranamente la decorazione di palazzo Scala si pone ancora più vicina allo stile di Alberti. Solo a partire dal 1489 Giuliano da Sangallo trovò in palazzo Gondi la via verso un linguaggio decorativo paragonabile (A. Tönnesmann, *Palazzo Gondi*, Worms 1983, pp. 47-63).

⁸⁰ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., p. 108; Röhl, *Giovanni Dalmata* cit., pp. 51-84 (v. nota 51).

⁸¹ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 142-151; P. De Angelis, *L'Ospedale di Santo Spirito in Saxia*, vol. 2, Roma 1960; Heydenreich, Lotz, *Architecture in Italy...* cit., p. 623 sgg.; E. D. Howe, *The Hospital of Santo Spirito and Pope Sixtus IV*, New York-London 1978; M. Heinz, *S. Giacomo in Augusta in Rom und der Hospitalbau der Renaissance*, Bonn 1977, pp. 170-175; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 124-144. Il Giovanni Ghirarducci da Parma attestato dall'iscrizione non è altrimenti documentato da nessun'altra parte come architetto ed è probabile che fosse attivo piuttosto come amministratore.

⁸² Sul campanile, vedi Howe, *The Hospital of Santo Spirito...* cit., pp. 29-31; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 198 sgg., 271 n. 14.

⁸³ Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., pp. 163-176.

⁸⁴ Ibid., pp. 156-162.

⁸⁵ L. Pellicchia, *The patron's role in the production of architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, in "Renaissance Quarterly", 42, 1989, pp. 258-291.

⁸⁶ S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, p. 1 sgg.

⁸⁷ Vedi sotto, pp. 398-399, 414-415.

⁸⁸ Sui chiostrii dell'ospedale di Santo Spirito, vedi Howe, *The Hospital of Santo Spirito...* cit., pp. 62-64; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., p. 130 sgg.

⁸⁹ Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 245-262; A. Quazza, *La committenza di Domenico della Rovere nella Roma di Sisto IV*, in G. Romano (a cura di), *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino*, Torino 1990, pp. 13-40; G. Gentile, "Io maestro Meo di Francesco Fioreentino." *Documenti per il cantiere del Duomo di Torino*, in Romano (a cura di), *Domenico della Rovere...* cit., pp. 107-200; G. Carità, *Il Cantiere del Duomo nuovo di Torino*, in Romano (a cura di), *Domenico della Rovere...* cit., pp. 201-228.

⁹⁰ Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 172 sgg.

⁹¹ Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., p. 270 sgg.; A. Tönnesmann, *Die Architektur der Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom*, in A. Tönnesmann, U. V. Fischer Pace, *Santa Maria della Pietà. Die Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom*, Freiburg-Wien 1988, pp. 7-50; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 184-187; Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 194-199.

⁹² Tönnesmann, *Die Architektur der Kirche des Campo Santo Teutonico in Rom* cit., pp. 35-38; N.

Riegel, *San Pietro in Montorio*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte der Bibliotheca Hertziana" (1998) (in preparazione). Lo scallpino Pietro di Albino da Castiglione, che collaborò con Meo a palazzo Venezia (Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 167), era forse parente del primo architetto di Paolo II, il nobile Battista da Castiglione, originario di Milano (Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., p. 109), ma nessuno dei due pare fosse imparentato con Giorgio.

⁹³ Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento Architecture* cit., pp. 332-337; M. G. Aurigemma, *Qualis esse debeat Domus Cardinalis: il tipo della residenza privata cardinalizia nella cultura antiquaria romana del Secondo Quattrocento*, in Piranesi e la cultura antiquaria. *Atti del Convegno*, Roma 1983, pp. 53-67; M. G. Aurigemma, *Il palazzo cardinalizio di Domenico della Rovere in Borgo*, in Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale...* cit., pp. 160-168. I pilastri ottagonali e gli arcaici capitelli a foglie nel cortile del palazzo di Domenico a Formello, l'attuale palazzo Chigi, potrebbero risalire allo stesso architetto di quelli del palazzo dei Penitenzieri (ibid., p. 161; Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., pp. 259-262).

⁹⁴ H. Ost, *Santa Maria in Montefiascone: A centralized building plan of the roman Quattrocento*, in "Art Bulletin", 52, 1970, pp. 373-389; per contro vedi F. Fagliari Zeni Buchicchio, *Dal Duomo di Montefiascone a San Giovanni in Val di Lago: architetti rinascimentali e chiese a pianta centrale intorno al Lago di Bolsena*, in "Bollettino di studi e ricerche a cura della Biblioteca comunale di Bolsena", 4, 1989, p. 82 sgg.. L'unico punto di riferimento per l'attribuzione dell'edificio quattrocentesco, vale a dire le piatte paraste d'angolo dell'esterno, è riportabile più facilmente ad architetti di Sisto IV, come Meo del Caprina, che per esempio ad Antonio da Sangallo il Vecchio.

⁹⁵ Borsi, *Giuliano da Sangallo...* cit., p. 418 sgg.

⁹⁶ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 123-128; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 236-240, 274-277; M. M. Breccia Fratdocchi, *Sant'Agostino in Roma. Arte, storia, documenti*, Roma 1979; B. Montevicchi, *Sant'Agostino (Le chiese di Roma illustrate 17)*, Roma 1985; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 67-71; R. Samperi, *La chiesa di Sant'Agostino a Roma: considerazioni ed ipotesi per una rilettura delle vicende architettoniche nei secoli XIV e XV*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 22, 1993, pp. 37-60; A. Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in H. A. Millon, V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994, pp. 123-181.

⁹⁷ Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., pp. 226-236.

⁹⁸ Tra i pochi edifici nuovi dell'epoca intorno al 1480 si annovera la chiesa dell'abbazia di Farfa, fatta costruire dal cardinale Giovanni Battista Orsini, commendatario dell'abbazia dal 1482 al 1503, e terminata nel 1494 (C. B. McClendon, *The imperial abbey of Farfa. Architectural currents of the early Middle Ages*, New Haven-London 1987, pp. 15, 113, fig. 16). Il soffitto a cassettoni segue il modello di San Marco; la crociera, il corpo longitudinale sorretto da arcate su colonne e le navate laterali con volte a

crociera quello di San Pietro in Vincoli e dei Santi Apostoli, mentre il coro poligonale quello di Santa Maria sopra Minerva (Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 104-108, 269; L. Finocchi Ghersi, *La Basilica dei SS. Apostoli a Roma. Le modifiche dell'impianto medievale nel Quattrocento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", *Saggi in onore di Renato Bonelli*, n.s., 15-20, (1990-92) 1992, pp. 355-366). Anche la facciata funzionale, che corrisponde alla sezione della chiesa e si accontenta di semplici elementi sulla parete, depone a favore di un architetto appartenente alla stretta cerchia di Sisto IV. Tuttavia il traforo tardogotico delle finestre ogivali del coro e il portale proveniente completamente dal tardogotico napoletano, forse scolpito da uno dei maestri di Vicovaro (vedi sopra p. 372 e n. 51), sono in contrasto con l'architettura e con il sontuoso soffitto a cassettoni, che potrebbe essere stato progettato da Giovannino de' Dolci (Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., pp. 85, 120). Anche qui ad ogni modo è decisivo l'eminente ampliamento del coro e del transetto, vale a dire di quella zona destinata al coro dei monaci e allo svolgimento del cerimoniale. Stranamente nella crociera rettangolare trasversale compaiono per la prima volta quegli smussi diagonali dei pilastri, sui quali Bramante poi avrebbe innalzato i pennacchi delle sue cupole romane.

⁹⁹ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 129-133; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 176-219; M. L. Riccardi, *La chiesa e il convento di S. Maria della Pace*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 163-168, 1982, pp. 5-90; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 54-63, 114-119; Bruschi, *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo* cit., p. 149 sgg.

¹⁰⁰ C. Fea, *Pro-memoria dell'avvocato D. Carlo Fea commissario delle antichità per la venerabile chiesa di S. Maria della Pace*, Roma 1809, pp. 39-43.

¹⁰¹ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 180-182; D. Redig de Campos, *Il Belvedere di Innocenzo VIII in Vaticano*, in *Triplice omaggio a Sua Santità Pio XII*, Città del Vaticano 1958, vol. 2, pp. 289-304; D. R. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, pp. 69-81; M. Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano: la chiesa di Santa Maria Nuova a Orciano*, in *Il Belvedere di Innocenzo VIII e il palazzo della Cancelleria*, in "Architettura storia e documenti", 1991-96, pp. 124-128. Sulla poca partecipazione di Meo alla costruzione di fortezze, vedi Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 174.

¹⁰² Ch. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzi's architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, p. 100 sgg.; H. Burns, in F. P. Fiore, M. Tafuri (a cura di), *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 280-293; Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico...* cit., p. 125.

¹⁰³ Sui rapporti tra Giuliano della Rovere e Innocenzo VIII vedi Pastor, *Geschichte der Päpste...* cit., vol. 2, 1924, p. 213 sgg.

¹⁰⁴ Frommel, *Die Farnesina und Peruzzi's...* cit. Le cornici tra i fasci di lesene sembrano completate in stucco solo in un secondo momento.

¹⁰⁵ Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome* cit., fig. 44.

¹⁰⁶ Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., pp. 212, 236. L'edificio, comunque, era già in costruzione prima della morte

di Giovannino e l'ala settentrionale forse grosso modo già terminata verso il 1487 (Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome* cit.). Jacopo potrebbe aver progettato la poco organica ala orientale.

¹⁰⁷ Frommel, *Palazzo Venezia...* cit., figg. 51, 74, 75. L'ala della villa della Magliana, aggiunta da Innocenzo VIII a partire dal 1490 (Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome* cit.), pp. 112-116), non rivela la mano né di Giovannino o Jacopo da Pietrasanta, né di Pontelli, e si avvicina tutt'al più al cortile del palazzo dei Penitenzieri e cioè forse a Meo.

¹⁰⁸ C. D'Onofrio, *Il Tevere*, in G. Miarelli Mariani (a cura di), *Ponte Sisto*, catalogo della mostra, Roma 1977; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 174-176; M. Gargano, *Note sul "gettare ponti a Roma" del XV secolo. Ponte Sisto: tra Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci*, in "Rassegna di architettura e urbanistica", 84/85, 1995, pp. 15-27.

¹⁰⁹ R. Cantone, P. N. Pagliara, *Bracciano e gli Orsini, tramonto di un progetto feudale*, catalogo della mostra, Roma 1981, pp. 39-52; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 208. Francesco di Giorgio vi è testimoniato solo verso il 1489-90, anche se le sue peculiarità non emergono da nessuna parte. La magistrale idea di abbassare le colonne della scalinata man mano che si sale è in contraddizione con i principi di Vitruvio, e solo Bramante, trent'anni più tardi, nella scala del Belvedere, avrebbe trovato la risposta canonica a un analogo problema.

¹¹⁰ G. De Fiore, *Baccio Pontelli, architetto fiorentino*, Roma 1963, p. 103 sgg.; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 75-83.

¹¹¹ Tomei, *L'architettura a Roma nel Quattrocento* cit., pp. 133-137; Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 277-279; G. Delfini, R. Petrella, *San Pietro in Montorio: la chiesa, il convento, il tempio*, in *Fabbriche romane del primo '500. Cinque secoli di restauro*, Roma 1984, pp. 17-109; Ch. L. Frommel, *I chiostrii di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in "Arte Lombarda", 79, 1986, p. 18 n. 20; P. Spagnesi, *La chiesa del Re di Spagna: San Pietro in Montorio a Roma*, in "Napoli Nobilissima", 29, 1990, pp. 17-22; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 72-74, 120-123. Cfr. la tesi di dottorato svolta da F. Cantatore presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura, Conservazione e Restauro dei Beni Architettonici dell'Università "La Sapienza" di Roma, ora sintetizzata in id., *La chiesa di San Pietro in Montorio a Roma: ricerche ed ipotesi intorno alla fabbrica fra XV e XVI secolo*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, n.s.", (1994) 1997, pp. 3-34; Riegel, *San Pietro in Montorio* cit.

¹¹² Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., p. 85 sgg.

¹¹³ Spagnesi, *La chiesa del Re di Spagna...* cit.

¹¹⁴ F. P. Fiore, in Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio...* cit., pp. 184-192, figg. pp. 77, 80 sgg., 190 sgg.

¹¹⁵ De Fiore, *Baccio Pontelli...* cit.; Ch. L. Frommel, *Kirche und Tempel: Giuliano della Rovere Kathedrale Sant'Aurea in Ostia, in Festschrift für Nikolaus Himmelmann. Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik*, Mainz 1989, p. 495 sgg.; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 75-83; Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano...* cit., p. 120 sgg.

¹¹⁶ Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 149-151, figg. 140-152. La trabeazione del camino corrisponde a quella del portale di Pontelli di Santa Maria Nuova in Orciano (*Itinerari rovereschi nel Ducato di Urbino*, Urbino 1981, fig. p. 76). Il pavimento cosmatesco in una delle stanze resi-

denziali dell'ala sulla piazza, con la data "1482" (ibid., fig. 148), potrebbe ancora risalire a Giovannino, che anche nel pavimento della cappella Sistina rimase fedele alla tradizione cosmatesca. ¹¹⁷ S. Danesi Squarzina, G. Borghini (a cura di), *Il Borgo di Ostia da Sisto IV a Giulio II*, catalogo della mostra, Roma 1981; Frommel, *Kirche und Tempel...* cit.; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 84-98.

¹¹⁸ Frommel, *I chiostrii di S. Ambrogio...* cit., p. 18 n. 18; F. Battistelli, *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino dalle origini a oggi*, Venezia 1986, figg. pp. 163, 224; Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., figg. 25, 26, 28, 29. Nella *Vita di Giovanni della Rovere* si racconta: "...et fece fare esso signore una eccellente et preciosa chiesa dentro da Urciano..." (Biblioteca Vaticana, Urb. Lat. 1023, f. 315r). Nel 1474 Giovanni aveva sposato la figlia di Federico da Montefeltro ed era stato investito del feudo di Senigallia e Mondovì (Pastor, *Geschichte der Päpste...* cit., vol. 2, 1924, p. 506); Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano...* cit., pp. 99-113.

¹¹⁹ Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio...* cit., fig. p. 190 sgg.

¹²⁰ P. N. Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 13, 1989, p. 25 sgg., figg. 12, 24-27.

¹²¹ Frommel, *Der Petersplatz...* cit., p. 132, fig. 14.

¹²² A. Schiavo, *Il Palazzo della Cancelleria*, Roma 1964; S. Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 27, 1982, pp. 3-25; E. Bentivoglio, *Nel cantiere del palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*, ibid., pp. 27-34; S. Valtieri, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel Rinascimento*, Roma 1988, pp. 33-54; Ch. L. Frommel, *Il Palazzo della Cancelleria, in Il palazzo dal Rinascimento ad oggi in Italia, nel Regno di Napoli in Calabria. Storia e attualità*, in *Atti del Convegno Internazionale (Reggio Calabria 1988)*, Roma 1989, pp. 29-54; Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria...* cit., pp. 197-211; Ch. L. Frommel, *Abitare all'antica*, in Millon, *Magnago Lampugnani (a cura di), Il Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo...* cit., pp. 189-191; Morresi, *Baccio Pontelli tra romanico e romano...* cit., pp. 128-133.

¹²³ Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria...* cit., pp. 201-204. Di Melozzo si dice in data 9.V. 1489: "...moram trahens in urbe..." (G. Grigioni, *Documenti: Melozzo da Forlì pittore*, in "Rassegna bibliografica dell'arte", 1, 1898, p. 5), senza che fosse noto a che cosa lavorasse durante questo suo soggiorno romano. Già verso il 1480 Federico Gonzaga aveva affidato a Luca Fancelli la progettazione della Domus Nova, ma il progetto delle edicole al Mantegna (Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria...* cit., p. 202). A una partecipazione del Mantegna fa pensare anche il sistema affine del balcone sud-orientale con il cassone nuziale conservato a Graz (R. Lightbown, *Mantegna...*, Oxford 1986, p. 131, fig. 253).

¹²⁴ S. Maddalo, *Collezione antiquario e studio dell'antico nella bottega di Andrea Bregno*, in "Arte documenti", 3, 1989, pp. 100-109.

¹²⁵ De Fiore, *Baccio Pontelli...* cit., p. 105 sgg.; Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., p. 25. L'1 luglio 1492, quando Pontelli si fece prestare da Giulio Cesare Varano 400 ducati per

tre mesi, egli si definì ancora architetto di Innocenzo VIII (V. E. Aleandri, *L'architetto Pontelli debitore di Giulio Cesare Varano*, in "Arte e Storia", 23, 1994, p. 119 sgg.). Evidentemente all'epoca aveva problemi finanziari e accettò quindi, ancora nello stesso anno, l'invito a recarsi nel Regno di Napoli, dove fu attivo fino al novembre 1494, allorché fu Alfonso II lo sospettò di associazione segreta con la Francia, tanto più che era "antichissimo servitore" del cardinale Giuliano della Rovere (R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 voll., Milano 1975 e 1977, II, pp. 211 sgg., 219; Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., p. 39 n. 66). È possibile che Francesco di Giorgio avesse raccomandato Pontelli presso il duca di Calabria, quando nella primavera del 1491 ispezionò le fortezze del regno. Ad ogni modo la presenza di Francesco in questo regno non è documentata tra il dicembre del 1492 e il 1495 e i suoi progetti furono eseguiti da un altro dei suoi collaboratori, Antonio Marchesi (Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* cit., pp. 212-215; N. Adams, in Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio...* cit., pp. 127-138). Negli anni 1493-94 dunque Pontelli potrebbe aver ricoperto anche il ruolo di architetto reale. Direttamente confrontabile con i suoi portali di Ostia e Grottaferrata è per esempio l'arcata d'ingresso della cappella Teodorini nel duomo di Napoli e cioè soprattutto la sua parasta sinistra (Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* cit., vol. 2, pp. 150, 168, fig. 127; Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., figg. 12, 25-27). Anche se il dettaglio appare reso confuso da scalpellini locali, anche la cappella del castello di Taranto potrebbe essere stata progettata da un architetto del rango di Pontelli. Essa segue nella tipologia le cappelle di Sant'Andrea a Mantova (Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* cit., vol. 2, pp. 221-225, fig. 243 sgg.; Fiore, Tafuri, *Francesco di Giorgio...* cit., fig. p. 39: "seguace di Francesco di Giorgio"). La crociera vi ha un effetto tutto sommato ancora più romano rispetto alla confrontabile chiesa di Orciano.

¹²⁶ C. von Stegmüller, H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, I-XII, München 1885-1907, III: *Bernardo di Matteo Gambarelli genannt Rossellino Architekt und Bildhauer*, p. 14, tav. 7a.

¹²⁷ M. Daly Davis, "Opus Isodomum" at the Palazzo della Cancelleria: Vitruvian studies and archaeological and antiquarian interests at the court of Raffaele Riario, in Danesi Squarzina (a cura di), *Roma centro ideale...* cit., pp. 442-457.

¹²⁸ Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 15, fig. 51. Sul possibile significato dell'edicola vedi Frommel, *Raffaele Riario Committente della Cancelleria...* cit., p. 202. All'interno solo la porta sudorientale della sala Grande rivela la delicatezza urbinata di Pontelli (Schiavo, *Il Palazzo della Cancelleria* cit., figg. 87-90).

¹²⁹ Vedi sotto p. 417 sgg. Non è da escludere che Pontelli originariamente avesse previsto, come a Urbino, solo sette arcate per ogni lato lungo, corrispondenti esattamente alle finestre della chiesa sul cortile, in modo da non dover inserire l'angolo sudoccidentale del cortile nel muro esterno sinistro. Nel corso del convegno internazionale di studi "Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento", svoltosi a Roma dal 23 al 25 ottobre 1997, F. Benzi ha cercato di attribuire a Pontelli il Codice Escorialense; e anche

se tale attribuzione dovesse fallire sulla base della calligrafia, ciò non toglie che proprio questo codice raccoglie tutte le qualità che ci si aspetterebbe da un Tacuino di Pontelli.

¹³⁰ Urban, *Die Kirchenbaukunst...* cit., pp. 219-232; S. Valtieri, *Dal linguaggio e dai rapporti proporzionali nella basilica di San Lorenzo in Damaso gli indizi di una presenza di Bramante*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 1/10, 1983-87, pp. 385-396; S. Valtieri, *La basilica di S. Lorenzo di Damaso nel Palazzo della Cancelleria attraverso il suo archivio ritenuto scomparso*, Roma 1984; Frommel, *Il Palazzo della Cancelleria...* cit. (v. nota 122).

¹³¹ F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Roma 1510, fol. N iir: "...aliud templum (Saturni) ubi nunc est ecclesia Sancti Hadriani marty(ri)".

¹³² Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., pp. 24-32. Anche il chiostro di San Salvatore in Lauro, dove i pilastri d'angolo ricordano quelli di Senigallia e i capitelli quelli di Grottaferrata, potrebbe risalire a un progetto di Pontelli (Benzi, *Sisto IV renovator urbis...* cit., pp. 171-173).

¹³³ S. Corradini, *Il Palazzo di Giulio Cesare Varano e l'architetto Baccio Pontelli*, in *Studi maceratesi 5: Civiltà del Rinascimento nel Maceratese. Atti del V° convegno del Centro di Studi Storici Maceratesi*, Macerata 1971, pp. 186-220.

¹³⁴ P. Ginuizzi, *Documenti relativi a Baccio Pontelli*, in "Archivio Storico dell'Arte", 3 (1890), pp. 296-299; Pagliara, *Grottaferrata e Giuliano della Rovere* cit., pp. 25, 29.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 26-32. Sul pilastro d'angolo nell'opera di Giuliano da Sangallo vedi sotto, p. 418.

¹³⁶ Fagliari Zeni Buchicchio, *Dal duomo di Montefiascone a San Giovanni in Val di Lago...* cit., pp. 83, 90 n. 14.

¹³⁷ Vedi sotto p. 419.

¹³⁸ Vasari, *Le vite de' più eccellenti...* cit., vol. 4, pp. 272, 278 sgg.

¹³⁹ Pastor, *Geschichte der Päpste...* cit., vol. 3, p. 385.

¹⁴⁰ F. P. Fiore, *Diffusione e trasformazione del linguaggio architettonico fiorentino: il Palazzo della Rovere in Savona*, in "Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura", 25, 1979, p. 2; F. P. Fiore, *La fabbrica quattrocentesca del Palazzo della Rovere in Savona*, in *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Savona 1985)*, Savona 1986, pp. 262-276. Ancora in una lettera dell'1 giugno 1496 si legge: "come Monsignore Rev. mo Cardinale Sancto P(jet)r(o) ad Vinculla fa fabricare in questa nostra città de Saona uno palatio. Et ha deputati a la fabrica de ipso arti soi denari quali erano al governo de Messer Jo. Baptista da Priamo..." (Pisa, AS, Comma C30, fol. 280 r; gentile accenno di John Shearman). Per la ricostruzione del palazzo vedi S. Frommel, *Giuliano da Sangallo architetto* (in corso di stampa).

¹⁴¹ A. Bruschi, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'antico. Autunno 1499 - Autunno 1503*, in "Bollettino d'Arte", 29, 1985, pp. 67-69; P. Jacks, *Alexander's VI's ceiling for S. Maria Maggiore in Rome*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 22, 1985, p. 69 n. 30; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., pp. 275-302; G. Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di S. Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991, pp. 128, 159-165.

¹⁴² G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, p. 106 sgg.; Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 275 sgg.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 283 sgg.; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., pp. 125-129.

¹⁴⁴ Redig de Campos, *Il Belvedere di Innocenzo VIII...* cit., pp. 80 sgg., 84; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., pp. 125-128.

¹⁴⁵ Vasari, *Le vite de' più eccellenti...* cit., vol. 4, p. 279.

¹⁴⁶ E. Müntz, *Gli architetti Cola da Caprarola e Antonio da Sangallo il Vecchio a Nepi (1499)*, in "Arte e Storia", 11, 1892, p. 33 sgg.; O. Speciale, *Antonio da Sangallo il Vecchio: il cortile della Rocca di Civita Castellana*, in *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte*, 1973-74, pp. 199-210; Ch. L. Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo der Jüngere*, in *Raffaello a Roma. Atti del Convegno*, Roma 1986, p. 262 sgg.; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., p. 105; A. Bruschi, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI...* cit., pp. 67-90.

¹⁴⁷ Borsi, Quinterio, Vasić Vatovec, *Maestri fiorentini...* cit., p. 290.

¹⁴⁸ Jacks, *Alexander's VI's ceiling...* cit., pp. 63-81; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., p. 131 sgg.

¹⁴⁹ Vasari, *Le vite de' più eccellenti...* cit., vol. 4, p. 278 sgg.; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., p. 129.

¹⁵⁰ A. Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983, pp. 92-98; Pellicchia, *The patron's role in the production of architecture...* cit., pp. 258-291.

¹⁵¹ H. Biermann, *Palast und Villa: Theorie und Praxis in Giuliano da Sangallo's Codex Barberini und im Tacuino Senese*, in J. Guillaume (cura di), *Les traités d'architecture de la Renaissance. Act du colloque Tours 1981*, Paris 1988, p. 138.

¹⁵² Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., p. 99 sgg. Forme simili erano già presenti a Firenze (G. Thiem, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresco 14. bis 17. Jahrhundert*, München 1964, figg. 20 sgg., 31, 53); per il bugnato vedi L. H. Heydenreich, *Il bugnato rustico nel Quattro- e nel Cinquecento*, in "Bollettino del CISA", 2, 1960, pp. 40-41; A. Tönnesmann, *Das "Palatium Nervae" und die Rusticafassaden der Frührenaissance*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 21, 1983, pp. 61-70.

¹⁵³ Frommel, *Abitare all'antica...* cit., fig. 7.

¹⁵⁴ S. Serlio, *Regole generali di architettura*, Venezia 1537, f. 6v sgg.

¹⁵⁵ T. Hoffmann, *Raphael als Architekt*, vol. 4, Leipzig 1911, tav. 19.

¹⁵⁶ Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., p. 98 sgg.

¹⁵⁷ F. Ehrle, E. Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia*, Roma 1897, tav. 51; cfr. il naso affine nel ritratto di suo fratello Giuliano, dipinto da Piero di Cosimo. La catena d'oro allude all'alta stima, di cui egli — secondo Vasari — godeva presso il papa.

¹⁵⁸ *Ibid.*, tavv. 33 sgg., 71, 104, 116 sgg.

¹⁵⁹ Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., figg. 171, 183, 189; A. Belluzzi, *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna a Pistoia*, Firenze 1993, fig. p. 57.

¹⁶⁰ Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi...* cit., fig. 149.

¹⁶¹ Ehre, Stevenson, *Gli affreschi del Pinturicchio...* cit., tav. 106, 115; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., p. 134 sgg., fig. 134.

¹⁶² G. L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel*,

Kirksville (Missouri) 1986.

¹⁶³ Belluzzi, *Giuliano da Sangallo...* cit., fig. p. 52. È difficile decidere se il dettaglio delle due colonne trionfali alla fine della navata centrale di San Giovanni in Laterano sia da ascrivere a Pontelli o — molto più probabilmente — già ad Antonio; Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...* cit., p. 12, fig. 9.

¹⁶⁴ Vedi sopra p. 411.

¹⁶⁵ Cfr. Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., p. 134 sgg., fig. 134. Anche se discendente meno direttamente dal Colosseo, la trabeazione ionica del cortile di Civita Castellana può essere considerata come una variante (Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., p. 119, fig. 125 sgg.). Non è da escludere una partecipazione di Bramante alla progettazione del cornicione e del magistrale passaggio alla sua continuazione ridotta sui fronti laterali, in quanto i lavori al piano superiore si protrassero certamente fin dopo il 1500.

¹⁶⁶ Ch. L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, tav. 89, 90a, 149 sgg.; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., figg. 126, 140, 175, 177; Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., figg. 12 s., 21, 32 sgg., 137, 171 sgg.

¹⁶⁷ Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario...* cit., p. 14, figg. 38-41. Nel 1496 doveva essere finita almeno l'ala d'ingresso del cortile (*ibid.*, p. 4 sgg.: "...per parte di dipintura delle 3 camere de lo cortile del terzo ordine...").

¹⁶⁸ Anche la riduzione astratta del piano dello zoccolo della facciata in via del Pellegrino potrebbe risalire già al secondo architetto, in quanto le prime botteghe furono utilizzabili solo a partire dal 1495 (Valtieri, *La basilica di S. Lorenzo di Damaso...* cit., p. 186 sgg.)

¹⁶⁹ Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario...* cit., p. 17 sgg.; T. Buddensieg, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 15, 1975, pp. 89-108.

¹⁷⁰ Valtieri, *La fabbrica del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario...* cit., p. 18.

¹⁷¹ Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance...*, vol. 1, p. 142 sgg., vol. 2, pp. 207-215; A. Bruschi, *Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellani e Palazzo Caprini*, in "Palladio", n.s., 2, 1989, pp. 9-21.

¹⁷² Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die...* cit., p. 121, fig. 140. Dove è confrontabile anche il passaggio ai nudi fronti laterali.

¹⁷³ Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, tav. 82b; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., figg. 133, 168.

¹⁷⁴ Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...* cit., p. 16 sgg.

¹⁷⁵ A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969 (1973), p. 821 sgg.

¹⁷⁶ Alberti, *De re aedificatoria* cit., VII, c. 8, f. 121v, trad. Orlandi, p. 585.

¹⁷⁷ Bruschi, *Bramante...* cit., p. 353; Tönnesmann, *Der Palazzo Gondi in Florenz* cit., figg. 145, 168; C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990, pp. 65, 77, 95.

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 11, 54, 123 sgg.

¹⁷⁹ Cfr. Valtieri, *L'architettura a Roma nel XV secolo...* cit., p. 266.

¹⁸⁰ Sul rapporto tra il Bramante romano e il Bramante lombardo v. Frommel, *Bramante: struttura, oggetto e tradizione medievale...* cit.