

San Pietro da Niccolò V al modello di Sangallo¹

Sabato 18 aprile 1506 del calendario giuliano, papa Giulio II depone la prima pietra della nuova Basilica. È la vigilia della domenica in Albis, nella quale San Pietro, nella sua lettera, esorta i fedeli di farsi pietre vive per costruire una casa spirituale (I, *Petrus* 2,5). La costruzione della nuova Basilica durerà più di un secolo ed era già cominciata mezzo secolo prima.

Nel corso del Medioevo, la Basilica costantiniana di San Pietro era diventata il fulcro centrale del Cristianesimo in Occidente, la mèta più frequentata dei pellegrini europei e, a partire dal XIII secolo, la cornice più importante delle grandi cerimonie pontificie. Con una larghezza di oltre 23 metri e con mura relativamente sottili, la navata centrale sosteneva con sempre maggiore difficoltà il peso del tetto ligneo. L'abside, nel cui centro si trovava l'altare maggiore, mentre nel coro si trovava la cattedra papale, rispondeva sempre meno alle esigenze della numerosa e crescente Corte papale. L'altare maggiore era parzialmente nascosto dal colonnato tortile di una sorta di iconostasi, mentre al Capitolo di San Pietro, che nel corso del Quattrocento raggiungerà il numero di 92 canonici, viene assegnata la parte terminale della navata centrale, costituendo in questo modo una ulteriore barriera visiva tra i fedeli e le cerimonie che si svolgevano nel presbiterio. Entrambe le navate della Basilica erano occupate da cappelle e da oratori e alcuni altari erano disposti tra gli intercolumni della navata centrale. Divenne pertanto sempre più difficile, sia per i papi che per gli alti dignitari, trovare un luogo di rappresentanza per le loro cappelle sepolcrali. L'ambiente sovraccarico riusciva a malapena ad accogliere i pellegrini desiderosi di spingersi fino ad arrivare alla grata sotto l'altare maggiore, grata dietro la quale si trovava la tomba del primo Vicario di Cristo. La loggia, dalla quale il papa in occasione di alcune festività liturgiche impartiva alla folla la sua benedizione, fino al 1460 sarà so-

lo una effimera struttura lignea. Tutto ciò induce papa Niccolò V (1447-1455), il primo papa a risiedere permanentemente a Roma dopo l'esilio avignonese, ad iniziare nel 1451 un ampio rinnovamento dell'edificio. Già prima aveva cominciato a far elaborare, forse avvalendosi del consiglio di Leon Battista Alberti, un progetto per la ristrutturazione del Vaticano e della Città. Il papa incarica della progettazione e della direzione dei lavori Bernardo Rossellino (1409-1464), rinomato scultore, architetto, ingegnere e, presumibilmente, anche collaboratore di Alberti nonché profondo conoscitore della nuova architettura fiorentina, che Niccolò V aveva visto nascere durante il suo lungo soggiorno fiorentino. Il suo biografo, Giannozzo Manetti, racconta che il papa – come un secondo Salomone con il suo architetto, Hiram – concepisce il progetto che il Rossellino deve realizzare. Il nuovo coro di San Pietro, spazioso, vasto e luminoso, doveva contrapporsi alla fragile navata e, con la semplice monumentalità dei muri, delle volte e della cupola – tutte strutture colossali – impressionare i fedeli: una ripresa della *romanitas* impensabile sin dal Tardo antico (fig. 5, cat. I.11). Secondo Matteo Palmieri, come Alberti scrittore apostolico e suo vecchio amico, questi, già nel 1452, avrebbe convinto il papa ad interrompere i lavori e a rendere ancora più simile il progetto ai prototipi antichi e, forse, anche l'idea di poggiare le volte del transetto su colonne colossali, come nella Basilica di Costantino, ritenuta il Tempio della Pace, era sua. Quando, nella primavera del 1455, Niccolò V muore, i muri del braccio del coro avevano raggiunto l'altezza di circa 7,60 m.

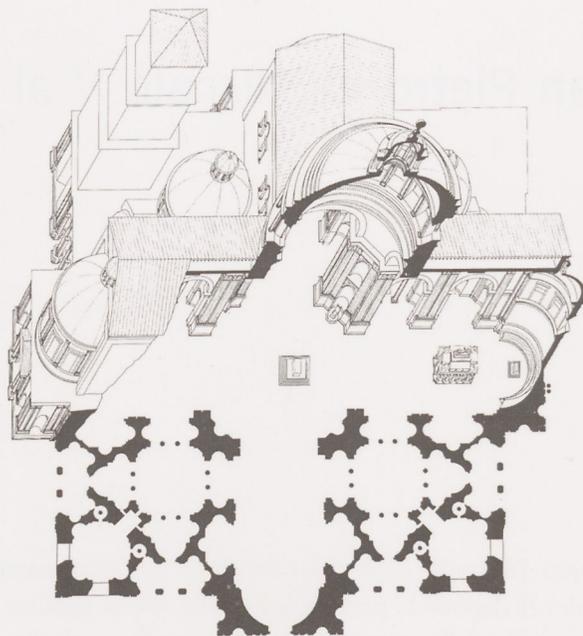
Per quanto ne sappiamo, tra i successori quattrocenteschi solo Paolo II Barbo (1464-1471) fa riprendere i lavori in prospettiva dell'Anno Santo del 1475, progetto ricordato da una medaglia con l'iscrizione "TRIBUNA SANCTI PETRI" che mostra, davanti al

coro, l'altare maggiore sotto un baldacchino. Il papa successivo, Sisto IV della Rovere (1471-1484) – il cui unico contributo alla costruzione della Basilica è la nuova cappella del coro, sul lato meridionale della navata, cappella dedicata alla Natività della Vergine, dove si farà seppellire e che diventerà il prototipo del coro di Giulio II – è convinto, come narra Egidio da Viterbo, Generale agostiniano e stretto confidente di Giuliano della Rovere, da una voce divina, come a suo tempo Davide, a demandare il rinnovamento del Tempio ad uno dei suoi nipoti; ed egli crede che questo sia il motivo per cui Sisto IV avrebbe elevato al cardinalato tre dei suoi nipoti.

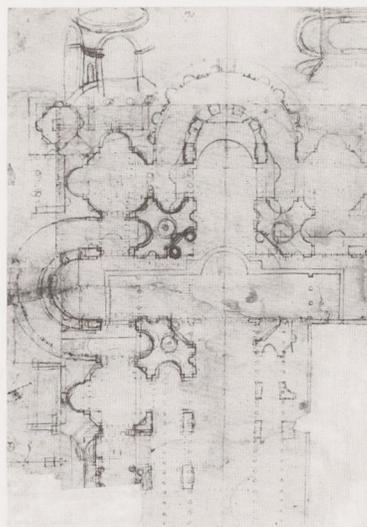
Giuliano della Rovere, e l'ancor più giovane Raffaele Riario, infatti, confidano in questa misteriosa profezia e cercano con ogni mezzo di raggiungere la tiara. Lo stesso Giulio II confessa, in una bolla del febbraio 1507, dedicata alla costruzione del nuovo San Pietro che, fin dalla nomina a cardinale, aveva avuto in animo di rinnovare e di ampliare la Chiesa dell'Apostolo².

L'1 novembre 1503, Giuliano della Rovere, ritornato a Roma solo da pochi mesi dall'esilio francese, dove aveva potuto ammirare i castelli e le cattedrali reali, viene finalmente eletto. All'epoca, il suo architetto di fiducia è Giuliano da Sangallo (1445-1516), già architetto di Lorenzo il Magnifico, con il quale, probabilmente, aveva visitato i monumenti antichi e medievali della Francia meridionale. Appena eletto papa con il nome di Giulio II chiama però Donato Bramante come primo architetto. Lo incarica subito di trasformare il Vaticano in una residenza ancora più moderna e splendida dei castelli francesi, con larghi cortili, logge, giardini e perfino con teatri e terme ispirate direttamente all'architettura degli imperatori romani, e solo qualche mese dopo chiama anche Giuliano da Sangallo, come secondo architetto. Partendo dal programma dell'ammirato Niccolò V, questi tre uomini devono aver sviluppato idee grandiose, forse a volte anche utopiche per il rinnovamento di San Pietro, del Vaticano e della Città.

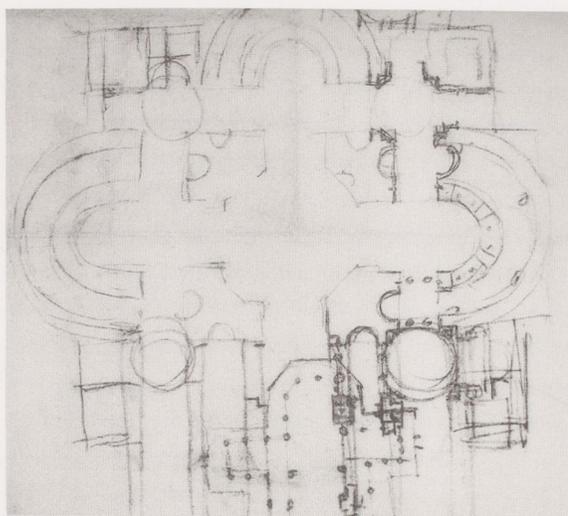
La maggior parte dei papi era stata sepolta in San Pietro e quando, ancora cardinale, lo stesso Giuliano della Rovere aveva incaricato Antonio del Pollaiuolo delle tombe di Sisto IV e di Innocenzo VIII, ambedue furono strettamente collegate con il coro del Capitolo. Il cardinale deve aver sognato per sé una propria tomba ancora più magnifica e classicheggiante da collocare, se fosse diventato papa, nel coro della Basilica e, nel suo disegno, la continuazione del coro di Niccolò V e la propria tomba erano probabilmen-



1.



2.



3.

1. Ricostruzione ipotetica del progetto GDSU 1 A di Bramante (Frommel, Föllbach).

2. Bramante, progetto per San Pietro (Firenze, GDSU 20 A *recto*).

3. Bramante, progetto per San Pietro (Firenze, GDSU 8 A *verso*).

te strettamente collegate. Secondo Condivi, la cui biografia è basata su informazioni avute da Michelangelo stesso, questi avrebbe proposto di finire il braccio del coro di Niccolò V per collocarvi la tomba del papa: “Il papa l’addomandò: Che spesa sarebbe questa? A cui Michelangelo ripose: Centomila scudi. Sieno, disse Giulio, dugentomila. E mandando il Sangallo e Bramante a vedere il luogo, in tai maneggi venne voglia al papa di far tutta la chiesa di nuovo”³. Questo racconto è verosimile solo perché la progettazione della Basilica e della tomba sono strettamente collegate. Nei suoi primi disegni Michelangelo propone una tomba parietale che segue la tipologia del Quattrocento fiorentino, ma che, evidentemente non soddisfa le ambizioni di grandezza né del papa né di Michelangelo. Già in aprile, i due si accordano per una tomba a tutto tondo, larga circa 7 m e lunga circa 10,50 m, con una camera ovale per il sarcofago e con oltre 40 figure di grandezza superiore al vero. Il pianterreno sarebbe stato circondato dalle Vittorie, testimoni delle intenzioni imperiali di Giulio e, ai suoi angoli, Mosè, San Paolo e le allegorie della vita attiva e della vita contemplativa avrebbero rappresentato il potere secolare e spirituale del papato mentre, sulla piattaforma più elevata, due angeli l’avrebbero portato in paradiso. Il monumento funebre avrebbe dovuto rivaleggiare con il Mausoleo di Alicarnasso e glorificare la santità e il potere di Giuliano della Rovere, mentre il nuovo San Pietro sarebbe dovuto diventare il mausoleo non solo di San Pietro, ma anche di Giulio II.

Da parte sua, Bramante sarebbe dovuto partire dal progetto di Niccolò V e, quindi, da una Basilica a croce latina e cinque navate con crociera e cupola. Egli progetta di aprire i tre bracci su cappelle angolari e li allarga in un *quincunx* – lo schema bizantino che somiglia al numero cinque sul dado – perché la crociera con cupola è iscritta al centro di un quadrato e i quattro ambienti secondari sono posti sugli angoli. Spostando la cattedra del papa nella crociera, egli avrebbe potuto trovare, nel braccio occidentale, uno spazio degno per la tomba parietale e per la cappella funeraria del papa, la futura Capella Iulia⁴. Quando però, nel mese di aprile, il papa decide per la tomba a tutto tondo, Bramante deve allungare il coro per assicurare un’estensione sufficientemente vasta, illuminata e ben visibile su tutti i lati (fig. 1)⁵. Tagliando secondo la diagonale i pilastri della cupola, Bramante ne allarga il diametro la cui misura, in questo modo, si avvicina a quello della cupola del Pantheon e supera quella del duomo fiorentino. Aggiungendo alle cappelle angolari del *quincunx* quattro sacrestie, otto vestiboli e due

campanili, egli crea un organismo di gran lunga più grandioso del progetto niccolino, organismo il cui progetto doveva convincere il papa.

Giulio II è un esperto committente, ma non un umanista erudito. Durante la campagna militare del 1510-1511 si fa perfino spiegare da Bramante la *Divina Commedia* e, inizialmente, deve aver pensato di finire e di ammodernare il progetto di Niccolò V. Bramante, invece, aveva già, in una delle sue prime opere, nell’incisione Prevedari del 1481, identificato il tempio antico con il *quincunx*, forse ispirandosi alla placchetta argentea del 1455 circa che illustra la guarigione dell’indemoniato. L’autore, probabilmente lo stesso Alberti, ricostruisce la Sinagoga nello sfondo della scena, come *quincunx*, e combina quindi la descrizione del tempio di Salomone con una tipologia tipicamente bizantina. Come già Niccolò V, anche Giulio II si sente un nuovo Salomone⁶, e non deve essere stato difficile per Bramante convincerlo per una tipologia che è più vicina al tempio ebraico che non l’antico San Pietro. Con la “TEMPLI SANCTI PETRI INSTAURATIO”, della quale parla la medaglia di fondazione, Giulio, così come il suo predecessore, Niccolò V, vuole superare tutti i templi precedenti (cat. I.3). La medaglia mostra il *quincunx* incoronato dalla cupola del Pantheon, l’unico tempio antico nel quale era stato riservato un posto per il dio ignoto, mentre il tamburo ricorda il mausoleo di Adriano. L’organismo gerarchico, luminoso e ramificato doveva rispecchiare il Salvatore circondato dai quattro Evangelisti, dall’Universo, dalla Gerarchia celeste e dal primo fino all’ultimo Vicario, in maniera ancora più grandiosa che non nelle cattedrali gotiche.

Nell’estate del 1505, quando Bramante prepara la realizzazione del progetto, Giuliano da Sangallo sembra aver instillato dubbi nel papa sulla sua solidità statica e il papa sembra averlo incaricato di una controproposta (cat. I.15). Giuliano non modifica la struttura, ma propone di rinforzare lo scheletro portante e il papa, pur non approvando il progetto di Giuliano, chiede a Bramante di rinforzare il sistema costruttivo. Con un colpo di genio senza pari, quest’ultimo mette il disegno di Giuliano in controluce sulla finestra e, con poche rapide linee, ne copia sul *verso* i robusti pilastri (fig. 3). Bramante riduce tre dei quattro bracci della croce alla lunghezza di una campata e circonda le loro esedre con deambulatori, come li aveva potuti vedere a San Lorenzo e nel duomo di Milano. Sostituisce il quarto braccio con un corpo longitudinale a cinque navate e tre campate, proposta che convince il papa e così si apre una nuova fase progettuale. Infatti, fi-

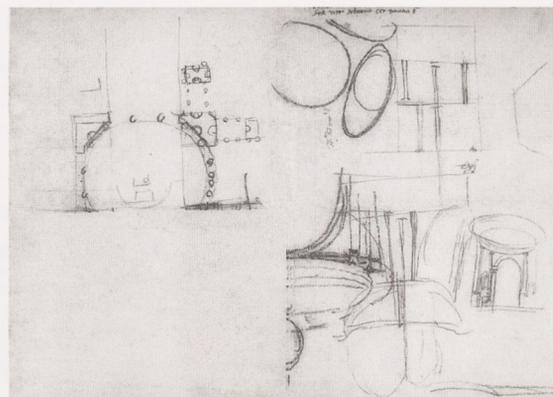


no al 1520 la croce latina non è più seriamente messa in dubbio. Nello stesso momento di ripensamento, quando si parla non solo di nuovo della combinazione di una croce latina con il *quincunx*, ma anche di deambulatori e di una facciata con portico, il papa sembra aver chiesto il parere di Fra Giocondo, rinomato ingegnere e conoscitore di Vitruvio (cat. I.14). Egli invia una pianta di dimensioni gigantesche, pianta ispirata alla tipologia di San Marco a Venezia, il cui coro con deambulatorio e cappelle ricorda le cattedrali francesi e il cui simbolismo e le cui funzioni ben calcolate sono combinati con uno scheletro portante di pilastri e di contrafforti – progetto di cui si sentirà l'influenza ancora nei successivi elaborati di Giuliano da Sangallo e di Antonio da Sangallo il Giovane⁷.

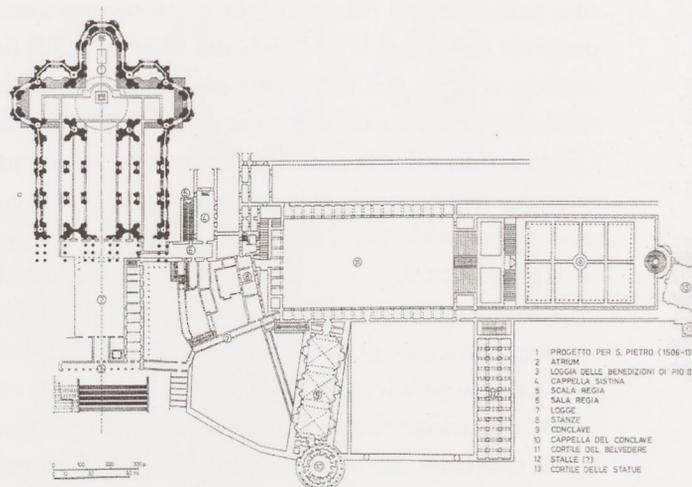
Lo splendido disegno GDSU 20 A permette di seguire passo-passo le successive considerazioni di Bramante (fig. 2)⁸. Nei vestiboli, nelle cappelle e nelle sacrestie, che Bramante illustra con rapidi schizzi prospettici e con le colonne colossali della crociera, che arrivano fino al tamburo, egli torna ai progetti precedenti, ma non ha ancora deciso l'articolazione della navata. Solo in uno schizzo contemporaneo egli introduce il sistema trionfale albertiano di Sant'Andrea a Mantova, del quale si era già servito nel Cortile della Pigna in Vaticano, serrando però le arcate con doppie serliane (fig. 4)⁹. Sullo stesso foglio, egli trasforma le colonne della crociera in una corona di colonne che rendono la crociera ancora più dominante e autonoma che non nei progetti precedenti e che diminuiscono sensibilmente la comunicazione con gli ambienti secondari.

Nell'autunno del 1505, quando vede che i suoi tentativi di assicurare il finanziamento del progetto non hanno il successo desiderato¹⁰, il papa costringe Bramante a compiere una riduzione radicale. Infatti, un'articolazione longitudinale, come quella accennata sui disegni GDSU 20 A e GDSU 7945 A *verso* sarebbe stata ancora più costosa di quella della medaglia, mentre la collocazione e l'illuminazione della tomba ne avrebbero sofferto. Di conseguenza Bramante chiude, nel GDSU 20 A, con tre semicerchi le arcate che si aprono sulla cappella sud-occidentale e sul deambulatorio e rinuncia quindi al *quincunx* e ai deambulatori.

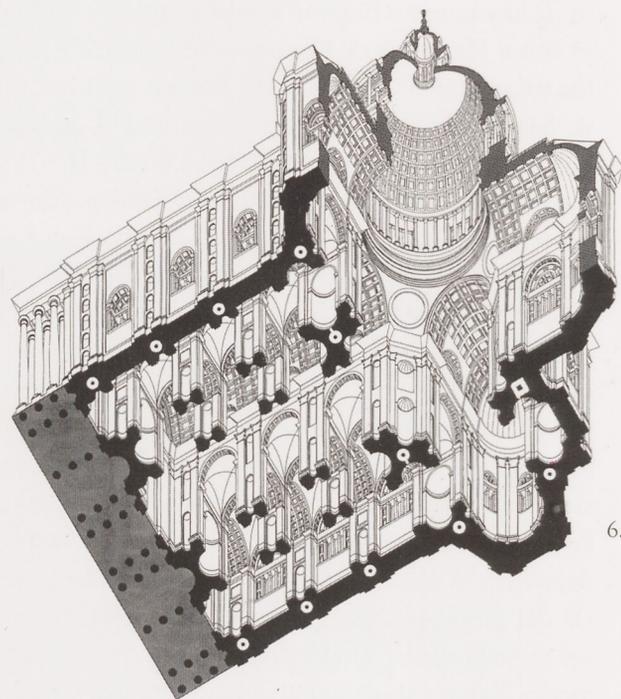
Nel progetto esecutivo, realizzato a partire dal mese di aprile del 1506 in poi, egli deve ritornare al coro di Rossellino, per i cui muri Niccolò V aveva speso 120.000 ducati (figg. 5, 6)¹¹. Lo spessore di circa 6 m e l'altezza di circa 7,60 m del braccio incompiuto corrispondono approssimativamente alla zona spoglia sotto le finestre del coro bramantesco (fig. 7)¹². Bra-



4.



5.



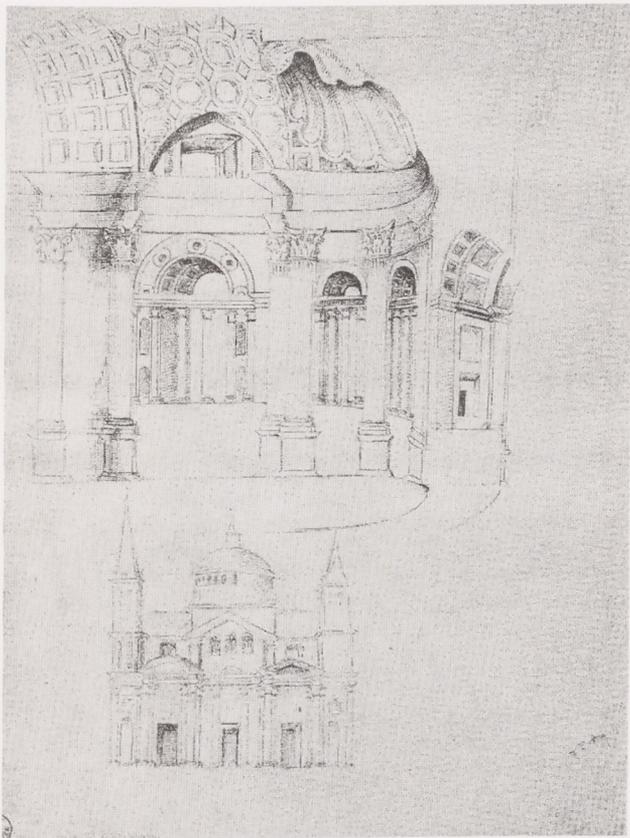
6.

4. Bramante, progetto per San Pietro (Firenze, GDSU 7945 A *verso*).

5. Ricostruzione del progetto esecutivo di Bramante per San Pietro nel contesto del Vaticano (Frommel, Föllbach).

6. Ricostruzione assonometrica del progetto esecutivo di Bramante per San Pietro (Frommel, Föllbach).

7. Disegnatore della scuola del Bramante, interno del coro e facciata del modello ligneo di Bramante per San Pietro (Firenze, Uffizi, GDSU 5 A *recto*).



7.

mante continua perfino i pilastri poligonali dell'esterno rosselliniano e parte delle fondazioni del transetto. Egli articola sia le cinque navate, sia le tre campate del corpo longitudinale, sia l'esterno, in un ritmo trionfale – un progetto più funzionale, più semplice e più economico di tutti i precedenti, ma anche più tradizionale e che non può aver soddisfatto la sua immaginazione. Nella navata centrale, egli si avvicina ancora di più al Sant'Andrea a Mantova, capolavoro dell'ammirato Alberti, ma sceglie rapporti più snelli, un rilievo parietale più corposo e dinamico e pilastri scavati da nicchie – un'articolazione sintattica che, nonostante l'innalzamento del pavimento di circa 3 m, il ritorno al *quincunx*, l'ampliamento e il prolungamento della navata, sopravvive ancora oggi, nell'attuale Basilica. L'ambasciatore ferrarese racconta, che il papa, ancora nel 1507, vuole continuare la Loggia delle Benedizioni di Pio II, mentre Bramante parla già di una facciata appositamente pensata – probabilmente aperta in un vestibolo e in una nuova Loggia delle Benedizioni (fig. 6)¹³, della distruzione della vecchia Loggia delle Benedizioni e dell'atrio, un episodio che illustra il ruolo non sempre determinante del papa nella progettazione. Il Libro dei mandati di pagamento documenta dettagliatamente lo stato di avanzamento dei lavori che, nel primo anno, si concentrano sul coro e sui due pilastri occidentali della crociera (cat. I.17). Solo nel

1507, quando Bramante inizia la costruzione dei due pilastri orientali della crociera, il transetto della vecchia Basilica e l'inizio della navata vengono distrutti e l'abside con l'altare maggiore rimane esposta alle intemperie. Dopo l'insuccesso della campagna militare del 1510-1511 i lavori subiscono un rallentamento ma, quando, nel mese di febbraio del 1513, Giulio II muore, la crociera è arrivata fin sotto il tamburo, la volta a botte del coro è quasi finita e i primi pilastri della navata sono cominciati – un nucleo determinante per tutti i progetti futuri (cat. I.21).

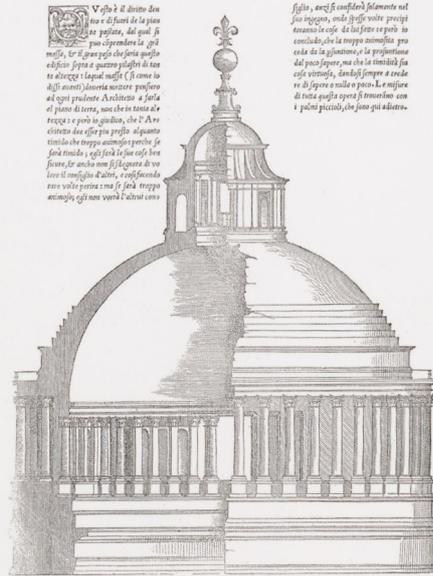
Leone X (1513-1521), figlio di Lorenzo il Magnifico e cresciuto tra grandi progetti architettonici, conferma i due architetti. Sin dalla sua elezione è deciso a superare il progetto del suo predecessore, a prolungare, ad allargare e ad arricchire la fabbrica e fa proteggere da Bramante l'abside con il cosiddetto "tigurio", un coro provvisorio, la cui articolazione è ispirata al Teatro di Marcello e che permette di riprendere i riti papali nella Basilica (cat. I.20, 21). Dopo la morte di Bramante, nel mese di aprile del 1514, il papa nomina Raffaello suo successore e chiama Fra Giocondo come terzo architetto della Fabbrica. Tre progetti di Giuliano e uno di Raffaello, tutti e quattro varianti di quello perso di Bramante, rendono un'idea della progettazione nei primi tre anni del nuovo pontificato (fig. 9). Michelangelo deve trasformare la tomba di Giulio II in un monumento parietale destinato ad un posto meno centrale della Basilica, senza ridurne tuttavia né le misure monumentali né il vasto programma scultoreo. E, nonostante il fatto che il nuovo braccio del coro non si apra in arcate laterali, Raffaello può tornare al *quincunx* e ai deambulatori. Egli continua i deambulatori nelle grandi cappelle della navata, che prolunga fino a cinque campate e si ispira, nelle colonne colossali del vestibolo, al Pantheon. Nel tamburo della cupola si alternano, come nel Pantheon, pilastri massicci con gruppi di colonne che dirigono otto larghi fasci di luce diagonalmente sulla crociera (figg. 1, 8). In uno splendido schizzo del 1514 circa, Raffaello studia l'effetto visivo di una crociera con trabeazione curva e delle navate laterali coperte o da cupole o da crociere (cat. I.25).

Lo stile di vita e la politica dispendiosi del nuovo papa impediscono la realizzazione di queste idee grandiose. I lavori progrediscono così lentamente che Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane il quale, dall'autunno del 1516, ha preso il posto dello zio Giuliano, possono ancora revisionare elementi essenziali del progetto. Probabilmente, già alla fine del 1515, quando Giuliano da Sangallo e Fra Giocondo si sono riti-

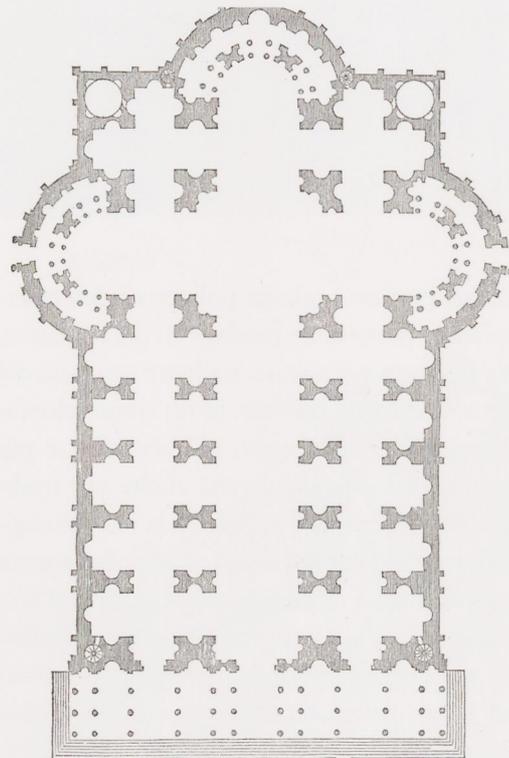
rati, Raffaello disegna una facciata chiusa con un ordine gigante, con un ritmo trionfale, che rispecchia il sistema interno dei deambulatori e il cui vestibolo è realizzato con le colonne del vecchio San Pietro, soluzione che proporrà anche come variante nel progetto per San Lorenzo a Firenze (fig. 10)¹⁴. I due giganteschi progetti che Antonio da Sangallo il Giovane presenta negli anni 1517-1518 al papa tradiscono, da un lato, ancora lo spirito ottimista degli anni 1513-1515 e il forte influsso di Bramante, di Giuliano e di Fra Giocondo, ma dall'altro, si ispirano già al ritmo trionfale e alla combinazione dell'ordine gigante con le colonne della vecchia Basilica – tutti motivi non ancora presenti nelle sue opere precedenti – desunti dalla presumibile facciata raffaellesca (cat. I.29)¹⁵.

Senza queste provocazioni del suo vice, Raffaello forse non avrebbe rielaborato ancora una volta il suo progetto. Nell'estate del 1518, quando disegna anche Villa Madama e Palazzo Branconio dell'Aquila, potrebbe aver presentato il progetto Mellon al papa (cat. I.26). Come nei progetti dei tre anni precedenti, egli fa corrispondere il frontone esterno alla crociera, lo collega al colonnato del vestibolo e si serve delle colonne della vecchia Basilica, che sono abbastanza basse, per proseguire il colonnato della Loggia delle Benedizioni. Isolando però il pronao dalle navate esterne e queste ultime dai campanili, Raffaello si avvicina al progetto centralizzato del 1505 (cat. I.3, 16) e, come sul GDSU 1 A, collega questi corpi separati e quasi autonomi solo con l'ordine minore. Liberando gli ambienti secondari dall'ordine gigante, ne facilita l'illuminazione e ritorna ad un organismo multiforme.

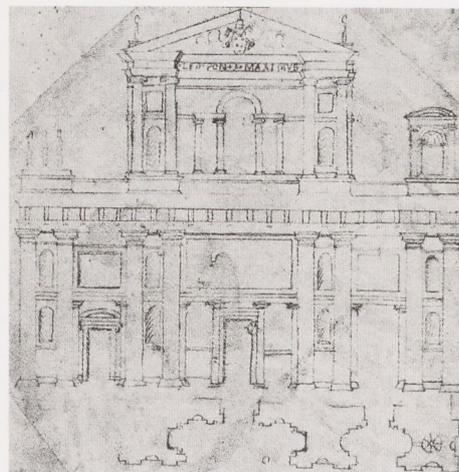
Sangallo risponde a questo progetto con un memoriale che sembra aver comunicato solo oralmente al papa e che, in sette punti, elenca gli sprechi del progetto di Bramante e di Raffaello, allora in esecuzione (cat. I.27). Come Bramante nel 1505, Raffaello reagisce subito facendo propria buona parte della critica sangallesca. Ma la sua prima idea – di ridurre i pilastri della navata, di raddoppiarne la larghezza e di rinforzare i pilastri della crociera con colonne e con una trabeazione curva – non avrà seguito (cat. I.24) (fig. 11). Sembra che, grazie a questa controversia e forse, grazie anche alla mediazione del papa, nell'estate del 1518, i due maestri abbiano trovato un punto di accordo comune. Da questo momento comincia una collaborazione tra le più fertili di tutto il Rinascimento, collaborazione che comprende anche la modifica del progetto per Villa Madama e che influisce fortemente anche sulle loro architetture autonome negli anni 1519-1520 (fig. 12)¹⁶. Così, non è facile ri-



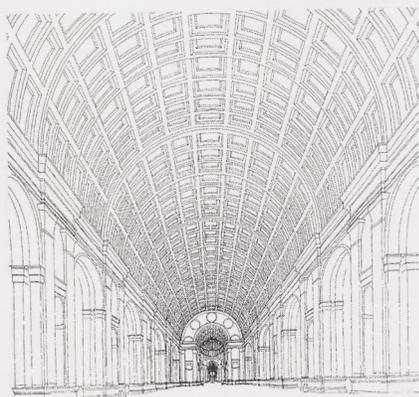
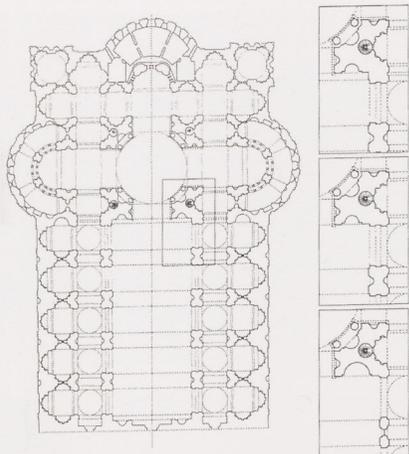
8.



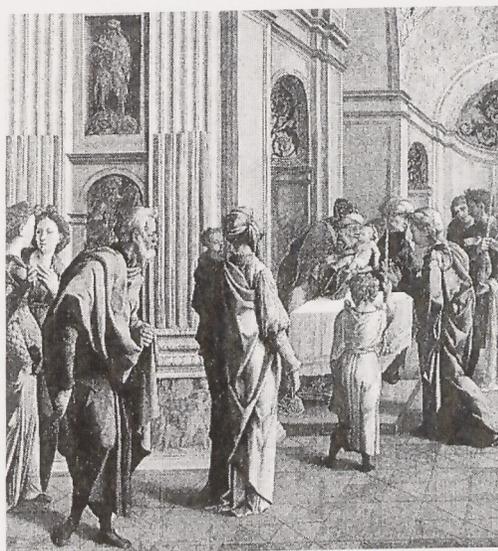
9.



10.



11.



12.

8. S. Serlio, alzato e sezione del progetto di Bramante per la cupola di San Pietro (Terzo Libro 1540).

9. S. Serlio, progetto di Raffaello per San Pietro (Terzo Libro 1540).

10. Giulio Romano per Raffaello (?), progetto di Raffaello per la facciata di San Lorenzo a Firenze (Firenze, GDSU 2048 A *recto*).

11. Ricostruzione ipotetica del progetto raffaellesco nell'ALBERTINA di Vienna per San Pietro (Frommel, Schlimme).

12. J. van Scorel, *Presentazione di Cristo al Tempio* (Vienna, Kunsthistorisches Museum), dettaglio con l'interno del progetto raffaellesco per San Pietro.

conoscere a quale dei due maestri risalgono le diverse innovazioni del comune progetto esecutivo. Sangallo sembra aver proposto non solo di sostituire l'ordine di 5 p. dell'esterno con uno di 9 p., che corrisponde a quello del GDSU 1 A (cat. I.16), ma anche di trasformare le paraste piane in semicolonne con un ordine dorico simile a quello classicheggiante del cortile di Palazzo Farnese, mentre la coerenza sintattica è piuttosto dovuta a Raffaello (fig. 13). Per ridurre i costi, Raffaello potrebbe essere anche tornato, come Sangallo in tutti i progetti successivi, alle tre campate del 1506 (fig. 6)¹⁷. Nel 1519 comincia la costruzione del deambulatorio meridionale, secondo il progetto comune, continuata anche dopo la morte di Raffaello, nell'aprile del 1520, quando Sangallo diventa primo architetto¹⁸. Peruzzi prende il suo posto di vice e propone, nella pianta conosciuta dalla xilografia del Serlio, di tornare ad una chiesa centralizzata senza pronao¹⁹.

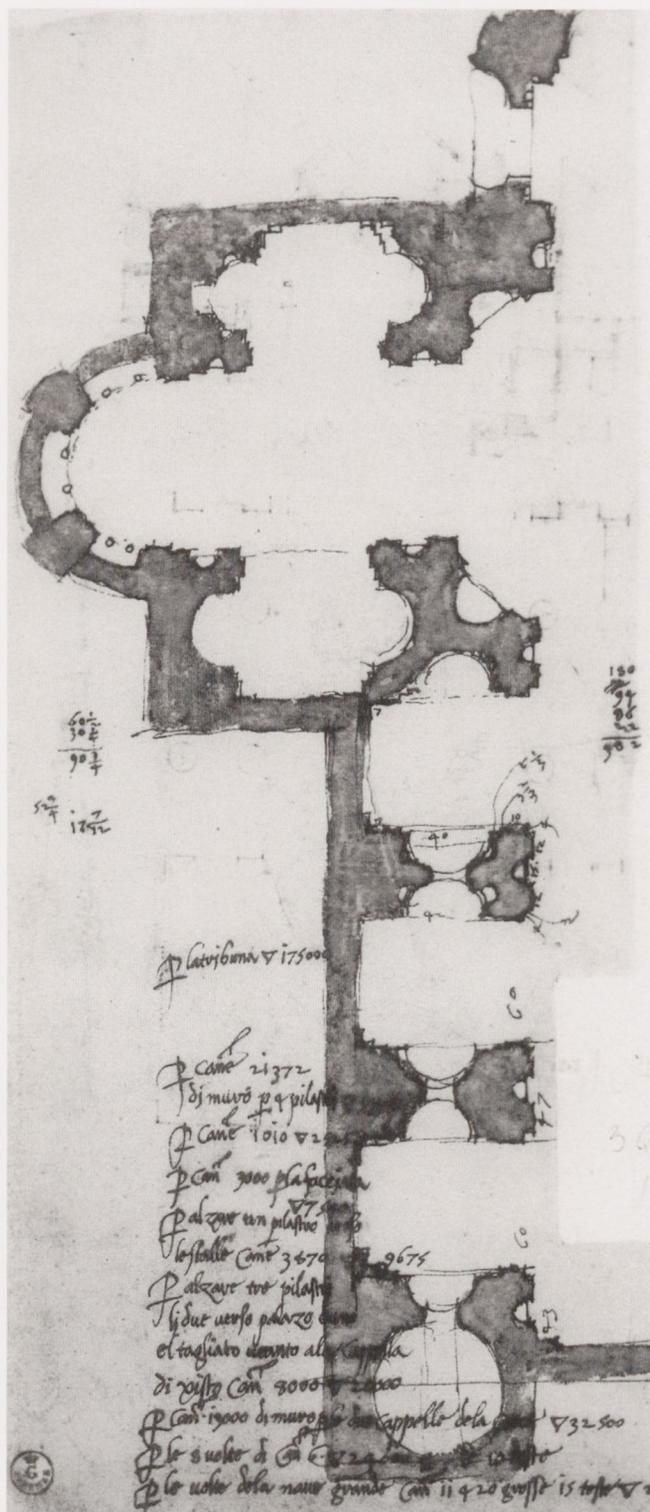
Clemente VII (1523-1534) fa continuare il progetto longitudinale del cugino, ma il Sacco di Roma interrompe i lavori per sette anni. In questa crisi religiosa, politica e finanziaria, il papa tende ad una drastica riduzione del progetto (fig. 14) e questo spirito di rassegnazione cambierà solo nell'autunno del 1534, con l'elezione di Paolo III. Nobile laziale, allievo di Pomponio Leto, dotto umanista e committente, egli si ricorderà dei primi progetti del Bramante. Egli confermerà Sangallo, suo vecchio architetto familiare, ma eleverà Peruzzi a pari rango e, nonostante la lunga resistenza di Sangallo, darà la preferenza a quest'ultimo. Nel progetto del 1520-1521, Peruzzi sostituisce la prospettiva a volo d'uccello, propone di nuovo la pianta centralizzata, ma antepone al corpo della fabbrica un atrio composto da gruppi ritmati di quattro colonne dell'ordine di 9 p. che, nel frattempo anche Sangallo ha adottato per la facciata (fig. 16). Questo portico non rappresenta però l'ultima parola di Peruzzi che, in una pianta e in un alzato conosciuti solo da una copia, propone un pronao largo come tutta la fabbrica (fig. 15). Senza preoccuparsi del collegamento del deambulatorio cominciato da Raffaello all'ordine di 9 p., egli apre tra le semicolonne giganti, con un ordine dorico, il colonnato dei vestiboli e della Loggia delle Benedizioni – una sintesi delle idee di Raffaello e di Sangallo, ma con un ritmo lento e quasi paratattico, che tradisce la mentalità non tanto dinamica quanto armoniosa e classicheggiante del grande Senese. Dopo la morte di Peruzzi, nel gennaio del 1536, Sangallo, per dieci anni, rimane l'onnipotente architetto del papa. Nel suo progetto esecutivo egli cede alle

pressioni del papa, ma antepone al corpo centralizzato un gigantesco pronao con vestiboli, Loggia delle Benedizioni e campanili che coprono il restante terreno della Basilica costantiniana e che sono collegati con il palazzo papale a Nord (cat. I.30). Rispetto ai progetti precedenti, lo spirito è fundamentalmente cambiato: il pronao è articolato da cinque blocchi caratterizzati dall'ascensione verticale e culmina in quello centrale che si apre in due enormi arcate poste nell'ombra. L'interno, avvolto nell'oscurità, scompare dietro una quinta composta dal piano dorico di Leone X, da un attico, da un piano ionico e viene incoronato da una cupola con modanature in aggetto e tamburo su due livelli – una combinazione di un dinamismo verticalizzante, di una densa plasticità e di un'accumulazione di membrature poco monumentali, tutti caratteri che Vasari condannerà definendoli "gotici", ma che rispecchiano l'atmosfera alquanto cupa di quegli anni. Nel 1539 la Congregazione di San Pietro lo costringe a costruire un grande modello ligneo, il più grande finora conosciuto, che costa più di una chiesa e che deve assicurare la continuità della realizzazione. I lavori riprendono con grande energia, ma si concentrano sui bracci della croce e quando Sangallo muore, nel settembre del 1546, l'articolazione esterna non è progredita oltre la parte del deambulatorio meridionale incompiuto e realizzato sotto Leone X. A questo stato di fatto, Michelangelo è libero di riproporre per l'esterno un ordine gigante con ritmo trionfale, ma lo articola con una originalità innovativa che nessuno dei suoi numerosi predecessori aveva saputo dimostrare.

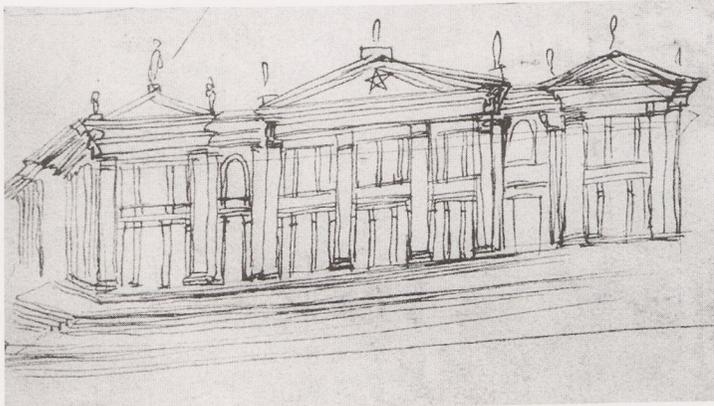
¹ In questo testo l'autore tenta di aggiornare e revisionare il saggio scritto in occasione della mostra dei modelli rinascimentali di Palazzo Grassi del 1994 (C. L. Frommel, *San Pietro*, in H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 399-423). I contributi più importanti pubblicati nel frattempo sono: S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilicae Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Città del Vaticano 1994. H. Günther, *Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche*, in J. Guillaume (a cura di), *L'Église dans l'architecture de la Renaissance*, Paris 1995, pp. 41-78. H. Hubert, *Il progetto della cupola di Bramante per la basilica di S. Pietro*, in "Église", pp. 79-90. B. Kempers, *Diverging Perspectives – New St. Peter's: Artistic ambitions, liturgical requirements, financial limitations and historical interpretations*, in "Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome", 55, 1996, pp. 231-525. G. Rocchi, Coopmans de Yoldi, *La fabbrica di San Pietro da Niccolò V a Urbano VIII*, in G. Rocchi (a cura di), *San Pietro. Arte e storia della Basilica Vaticana*, s.l. 1996, pp. 71-168. G. Satzinger, *Nikolaus V, Nikolaus Muffel und Bramante: Monumentale Triumphbögen in Alt-St. Peter*,



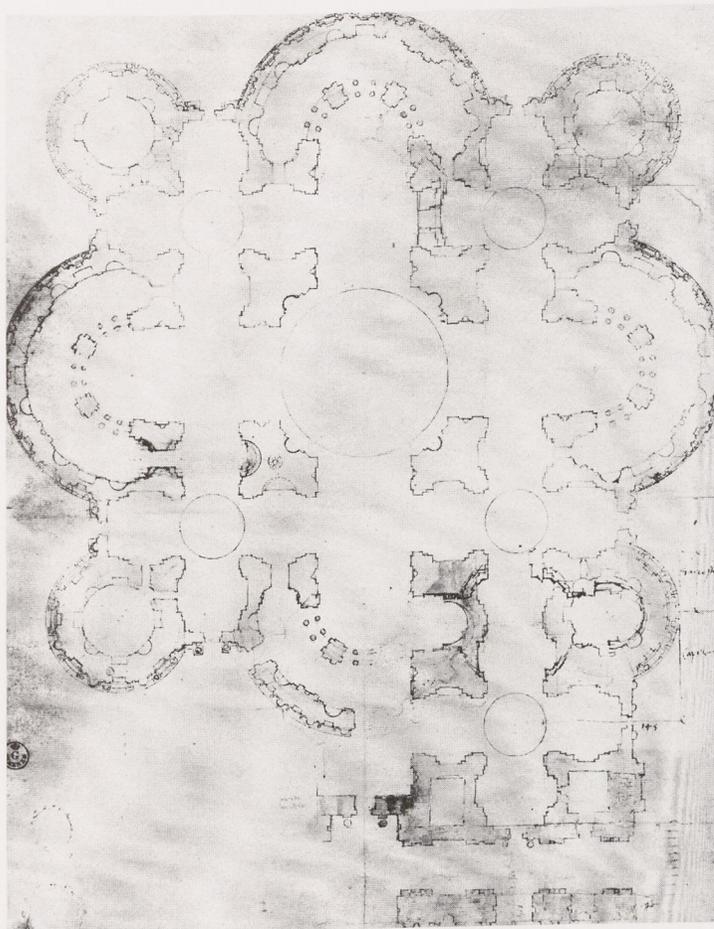
13.



14.



15.



16.

13. M. van Heemskerck, veduta del transetto meridionale (Berlino, Staatliche Museen) (Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berliner Skizzenbuch II, fol. 54 r).

14. B. Peruzzi, progetto riduttivo per San Pietro (Firenze, GDSU 18 A recto).

15. Copista da B. Peruzzi, schizzo della facciata di San Pietro (Siena, Taccuino Senese S IV. 7, fol. 37 recto).

16. A. da Sangallo il Giovane, progetto per San Pietro (Firenze GDSU 39 A).

in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 31, 1996, pp. 91-105. O. Klodt, *Bramantes Entwürfe für die Peterskirche in Rom. Die Metamorphose des Zentralbaus, Festschrift für Fritz Jacobs zum 60. Geburtstag*, a cura di O. Klodt, Münster 1996, pp. 119-145. H. Günther, "Als wäre die Peterskirche mutwillig in Flammen gesetzt". *Zeitgenössische Kommentare zum Neubau der Peterskirche und ihre Maßstäbe*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 48, 1997, pp. 67-112. G. Spagnesi (a cura di), *L'architettura della basilica di San Pietro, storia e costruzione. Atti del convegno internazionale di studi Roma 1995*, Roma 1997. C. Thoenes, *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano 1998. A. Bruschi, C. L. Frommel, F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *San Pietro che non c'è*, a cura di C. Tessari, Milano 1999. H. Bredekamp, *St. Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung*, Berlin 2000. B. Kempers, *Capella Iulia and Capella Sixtina. Two tombs, one patron and two churches*, in B. Benci (a cura di), *Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento*, Roma 2000, pp. 33-60. F. P. Di Teodoro (a cura di), *Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001. A. Bruschi (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Milano 2002. G. Spagnesi, *Roma. La basilica di San Pietro, il Borgo e la città*, Milano 2002. C. Thoenes, *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, München und Berlin 2002. H. Roser, *Sankt Peter im Quattrocento*, Tübingen 2004. J. Niebaum, *Bramante und der Neubau von St. Peter. Die Planungen vor dem Ausführungsprojekt*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 34, 2001-2002, pp. 89-184.

² Frommel 1977, pp. 203 sg. Questa testimonianza corrisponde a quella di Egidio da Viterbo e non è accettabile mettere in dubbio le poche fonti dirette a favore di ipotesi meno fondate (cfr. Niebaum 2004).

³ Frommel 1996, p. 51, doc. 4.

⁴ Frommel 1994, pp. 402-405, 601, cat. 280.

⁵ Frommel 1994b, pp. 602 sg. Thoenes, Niebaum, pp. 106-118.

⁶ Frommel 1996, pp. 80 sg., doc. 382.

⁷ Vedi sotto.

⁸ Frommel 1994, p. 606, n. 282; Wolff Metternich/Thoenes, pp. 43 sg. Niebaum, pp. 144-158.

⁹ Frommel 1994, pp. 602 sg., n. 283. Niebaum, pp. 106-118.

¹⁰ Frommel 1996, pp. 53 sgg., doc. 12-14, 17.

¹¹ Cat. Alb. pp. 104, 364.

¹² Frommel 1994, p. 608, nn. 292, 293.

¹³ Nonostante le distorsioni causate dalla posizione elevata del disegnatore, lo schizzo su GDSU 5 A r dà un'idea delle idee bramantesche per la facciata (Frommel 1994, p. 608, cat. 292).

¹⁴ C. L. Frommel, *Bramante e Raffaello*, in A. Bruschi (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Roma 2002, pp. 110 sg.

¹⁵ Nel GDSU 254 A r egli riprende le sette cupole e la serie di *quincunx* e i campanili attaccati al transetto.

¹⁶ Frommel 2002, pp. 117-121.

¹⁷ Vedi prima di tutto la metà sinistra del progetto GDSU 255 A (Bruschi 2000, pp. 124 sg.).

¹⁸ Frommel 1984, pp. 299-302.

¹⁹ Bruschi 1996.

I.3

Orefice sconosciuto

Medaglia per la posa della prima pietra

1505-1506

bronzo

diametro 5,44 - 5,6 cm

iscrizione sul *recto* intorno al ritratto di Giulio II: "IULIUS. LIGUR. PAPA. SECUNDUS. MCCCCCVI."sul *verso* intorno al progetto per San Pietro: "TEMPLI. SANCTI. PETRI. INSTAURACIO. VATICANUS. M(ONS)"

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana – Medagliere, inv. Md. Pont. 833.

Il 18 aprile 1506 Giulio II depose due medaglie d'oro nella fossa scavata per il pilastro sud-occidentale della crociera, ma non è ancora stato chiarito a quale delle tre versioni conosciute queste medaglie appartenessero. Secondo Burchardus, il maestro delle cerimonie che diresse il rito e si appropriò di qualche esemplare, la medaglia mostrava il papa "in cappa, ab una parte, ab alia designum edificii prout in eo quod accepi" (Frommel 1996, p. 55, doc. 25). Nel 1744 il non sempre affidabile Venuti parla di due versioni con la data 1505, delle quali una, evidentemente quella descritta da Burchardus, reca la rappresentazione del papa "cum cameleucio sine stola". Su tale versione, presentata nella mostra, l'ultima cifra della data MCCCCCVI è riportata in maniera così frammentaria da sembrare aggiunta all'ultimo momento. Caradosso, a cui già Vasari attribuisce la medaglia, viene chiamato a Roma nel settembre del 1505. Egli sembra essere arrivato nel tardo autunno, ma è documentato a Roma solo nell'aprile del 1507. Pare abbia realizzato la seconda versione descritta da Venuti "cum cameleucio, et pluvioli nonnullis figuris adpositis ornato", nella quale il papa non porta la cappa, ma un abito più cerimoniale decorato dalle figure dei principi degli apostoli e nella quale l'ultima cifra della data è integra. Anche la medaglia col ritratto di Bramante, attribuita convincentemente a Caradosso, mostra il progetto per la Basilica, ma rappresentato in scala molto minore, da un punto di vista più alto e in modo molto più preciso rispetto alla medaglia di Giulio II (fig. 17) (Frommel 1994, p. 604, n. 285). La prima versione risale forse all'estate del 1505 e fu pro-

tabilmente eseguita dal maestro della medaglia del Cortile del Belvedere nel 1503, la quale riproduce anch'essa un progetto già superato al momento dell'inizio dei lavori (S. Eiche, in Millon - Lampugnani, p. 508, n. 128).

La medaglia conferisce un'idea concreta della composizione gerarchica dell'esterno. Dalla pianta di pergamena si differenzia per la sporgenza dei campanili e per l'articolazione semplificata del pianterreno (cat. I.16). Con la sua enorme cupola, le quattro cupole minori e i due altissimi campanili, il progetto avrebbe dominato la città ancor più dell'attuale Basilica e a coloro che si avvicinavano dal Borgo sarebbe apparso man mano più gigantesco. Già da lontano la cupola doveva ricordare il Pantheon e il colonnato del suo tamburo richiamare l'originario del mausoleo di Adriano. I due campanili e le quattro cupole secondarie avrebbero invece rievocato la tradizione cristiana; la ripetizione della cupola e del tamburo in scala minore davanti ai bracci della croce avrebbe alluso al rapporto gerarchico tra la cappella funeraria dell'Apostolo e quella del papa.

Solo dopo aver attraversato la Loggia delle Benedizioni di Pio II – che Giulio ancora nel 1507 voleva completare – e l'atrio – che avrebbe dovuto ricostruire – il visitatore avrebbe visto il pianterreno del braccio orientale, mentre i vestiboli si sarebbero trovati al di fuori dell'atrio (Saggio, fig. 5). Sulla medaglia il pianterreno è articolato da un ordine dorico costituito da paraste larghe ca. 2 m e alto/e ca. 19 m, mentre nella parte superiore solo il tamburo e la lanterna sono articolati da ordini.

VENUTI 1744, p. 49. VON GEYMÜLLER 1875-1880, pp. 258 sg., n. 67 sg., 70 sg. ARMAND 1879-1887, vol. 1, pp. 68 sg., vol. 3, pp. 36 sg. HILL 1911, pp. 563 sg. HILL 1930, p. 171, n. 660. WEISS 1965, p. 170. BRUSCHI 1969a, pp. 892 sg. WOLFF METTERNICH/THOENES 1987, pp. 30 sg. HUBERT 1988, pp. 196, 208, 215. F. BORSI 1989, p. 306. FROMMEL 1994, pp. 603 sg., cat. 284. C. M. BROWN e S. HICKSON, *Caradosso Foppa (ca.1452-1526/27)*, in "Arte Lombarda", 119 (1997), pp. 9-39, 1997. NIEBAUM 2002, pp. 126-131. A. MODESTI, *Corpus numismatum omnium romanorum pontificum*, vol. 1, Roma 2002, p. 457, n. 186.

C. L. F.



I.3 recto e verso

I.6

Papa Giulio II della Rovere
Lettera ad Enrico VIII d'Inghilterra
Copia ottocentesca del manoscritto datato
18 aprile 1506
 inchiostro su carta
 19,7 x 27 cm
 buono stato di conservazione
 Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro,
 Archivio Storico, Arm. 50, B, 17, cc.
 1112r-1115v.

Trascrizione:

“... Hoc die qui fuit sabbati in albis et XVIII presentis mensis Aprilis, post missarum sollempnia una cum venerabilibus fratribus nostris sancte romane ecclesie cardinalibus et magno numero prelatorum ad locum processimus, in quo fundamenta locanda erant basilice beati Petri apostolorum principis de urbe in Vaticano, precationibus, et ceremonijs, adhibitis consuetis, primum lapidem nostris propriis manibus benedictum, ac cruce signatum in eodem loco posuimus: firma spe ducti, quod dominus et salvator noster Jesus Christus, cuius monitu basilicam ipsam vetustate consumptam, augustiori forma, et edificio renovare aggressi sumus, meritis et precibus ipsius apostoli vires nobis tribuet; ut quod tanto fervore inceptum est, absolvi et perfici possit, ad laudem et gloriam dei: Quod majestati tue pro singulari qua eum complectimur caritate significandum his literis duximus ...”.

Carissimo in Christo filio nostro Henrico Regi Angliar¹² Illustri^(a)
 July 11.
 Charissime in Christo fili noster, salutem⁸ hoc die, qui fuit sabbati in Albis, et XVIII presentis mensis Aprilis post Missarum sollempnia una cum venerabilibus fratribus nostris S. R. E. Cardinalibus, et magno numero prelatorum ad locum processimus, in quo fundamenta locanda erant Basilica⁶ beati Petri Apostolorum Principis de Urbe in Vaticano, precationibusque et ceremonijs adhibitis consuetis, primum lapidem nostris propriis manibus benedictum ac cruce signatum in eodem loco posuimus^(b); firma spe ducti, quod Dominus et salvator Jesus Christus, cuius monitu Basilicam ipsam vetustate consumptam augustiori forma et edificio renovare aggressi sumus, meritis et precibus ipsius Apostoli vires nobis tribuet, ut quod tanto fervore inceptum est, absolvi et perfici possit ad laudem et gloriam Dei: quod Majestati tue pro singulari, qua eum complectimur, caritate significandum
 his

Giulio II aspettava la posa della prima pietra per mettere i sovrani europei a conoscenza della ricostruzione di San Pietro e per chiedere loro un contributo finanziario. Egli comincia con una breve descrizione della cerimonia, che corrisponde a quella dei due cerimonieri (Frommel 1996, pp. 55 sg., nn. 25, 26). Accompagnato solo da due diaconi e dall'artigiano della medaglia, in questa data probabilmente non ancora Caradosso (cat. I.3), il papa scese nella fossa scavata per il pilastro sud-occidentale, che fu poi dedicato a Santa Veronica, e depose una lastra di marmo con l'iscrizione: *Aedem principis apostolorum in Vaticano vetustate ac situ squalentem a fundamentis restituit Julius Ligur pont max anno MDVI*. In questa iscrizione, che in un futuro lontano – se mai – avrebbe lasciato una testimonianza delle sue intenzioni, egli si giustifica non solo dello stato rovinoso della vecchia Basilica, ma anche del sito squallido e dei dintorni indegni della stessa.

Nella lettera egli legittima la ricostruzione attraverso un monito diretto di Cristo e spera che con l'aiuto dell'Apostolo si possa terminare ciò che è stato iniziato con tanto fervore, per renderlo in forma più augusta e degna della lode e della gloria di Dio. Non sappiamo però in che modo il Re reagì alle richieste del papa e se quest'ultimo, come è probabile, abbia fatto richieste simili ad altri principi.

ZAHN 1867, pp. 179 sg. PASTOR, vol. 3, 2, p. 923. FROMMEL 1996, p. 56, n. 28.

C. L. F.

I.14

Fra Giocondo

Planimetria

GDSU 6 A

1505

penna, inchiostro marrone, acquerello
marrone chiaro, carta bianca

91,9 x 50 cm

iscrizione sul *verso* eseguita dalla mano di
Antonio da Sangallo il Giovane: "Opinio-
ne e disegno di fraiocondo per santo pie-
tro di roma"

macchie di grandi dimensioni lungo i mar-
gini / strappo e mancanza sul margine sini-
stro

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi, inv. n. 6 A.

L'iscrizione ne garantisce la paternità, ma, a causa delle caratteristiche grafiche del disegno, simili a quelle dell'elaborato GDSU 1 A (cat. I.16), non si esclude che il progetto possa essere stato copiato nella bottega di Bramante. Il progetto viene probabilmente ideato dopo la partenza, nel maggio del 1505, di Fra Giocondo dalla Francia, ma prima di essere chiamato dalla Repubblica Veneta, all'inizio del 1506. Infatti, in una lettera del 1507, egli annota di aver preferito Venezia ai suoi impegni parigini e all'invito del papa. Il frate sembra partire dalla larghezza della vecchia navata, anche se non è facile iscrivere nella sua pianta la vecchia Basilica e il coro niccolino (Frommel 1994, p. 411, fig. 11). Per questo motivo non è certo che egli conoscesse il sito e i primi progetti. Egli sembra invece informato della decisione inerente il *quincunx*, la cro-

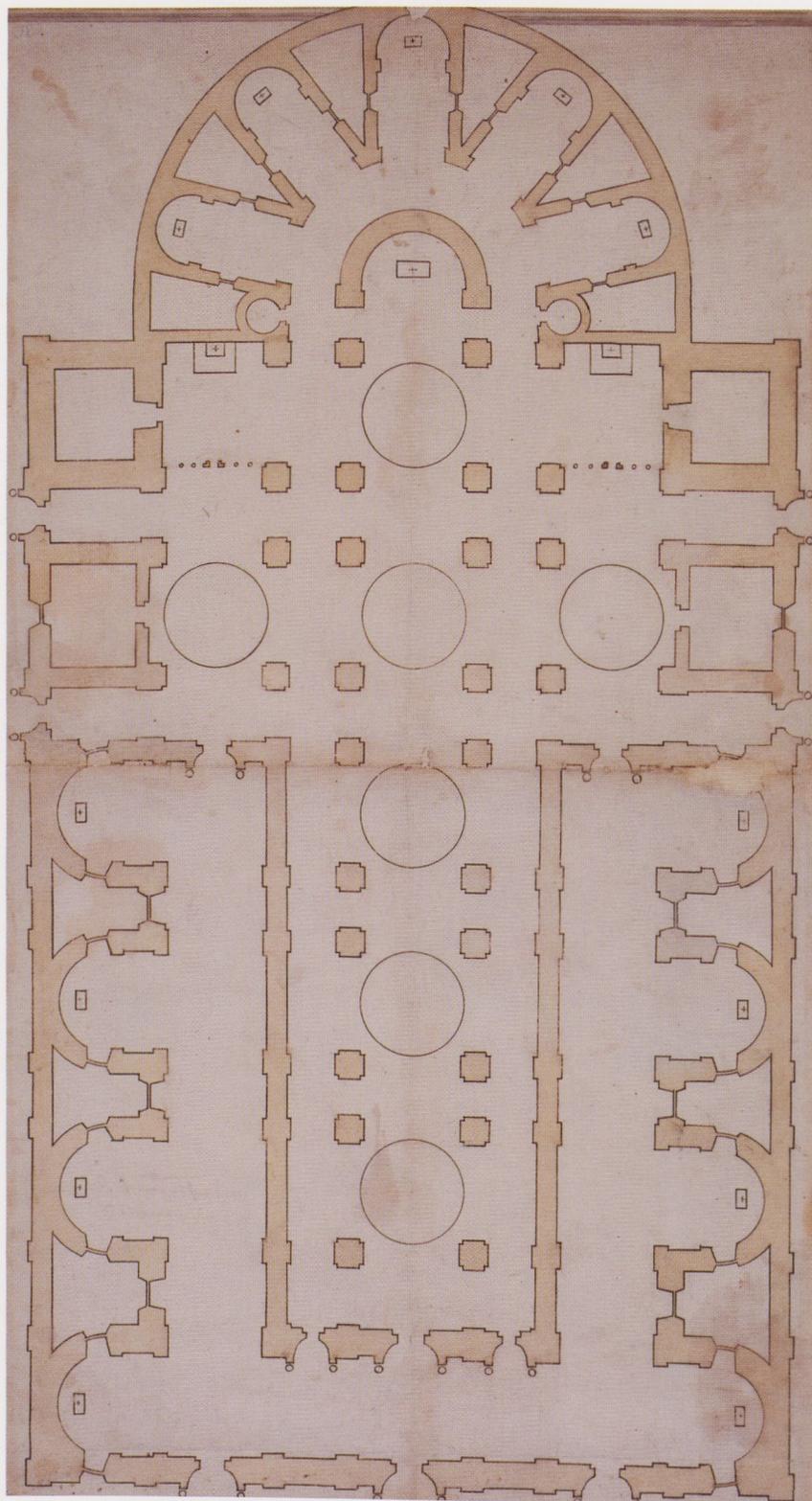
ce latina e il coro con deambulatorio. Secondo il suo progetto, se la larghezza della navata centrale avesse avuto le stesse dimensioni dei progetti di Bramante e di Giuliano, la Basilica, in proporzione, avrebbe raggiunto, con circa 800 p. x 1550 p. (179 m x 346 m) un'estensione paragonabile a quella dei primi progetti di Antonio da Sangallo il Giovane (cat. I.29) e questo avrebbe comportato la distruzione della Cappella Sistina e di circa metà del Palazzo Apostolico. Il dubbio sulla fattibilità di questo progetto deriva soprattutto dall'enorme zona del coro, che avrebbe dovuto sovrapporsi alla collina vaticana per circa 90 m oltre il coro niccolino. Lo spessore del muro, di circa 4,45 m, è pari a quello delle paraste sia interne che esterne, un'articolazione sintattica modulare e rispondente al principio della corrispondenza diretta tra interno ed esterno. Grazie ad un sistema di pilastri a pianta quadrata, il frate riduce lo scheletro portante in maniera razionale e sottrae la cupola della crociera ai problemi costruttivi, una soluzione che sembra aver ispirato il progetto contemporaneo di Giuliano nel Codice Coner (Frommel 1994, p. 413, fig. 13), mentre il ritmo esterno anticipa quello del progetto esecutivo di Bramante (Saggio, fig. 6). L'altare papale avrebbe potuto essere posto nel centro della croce latina, la tomba michelangiolesca sotto l'ultima cupola e l'altare della Capella Iulia nell'abside. Una parte del transetto è riservato a sacrestie quadrate e le due cappelle, ai lati della Capella Iulia, avrebbero dovuto essere separate con balaustre dal transetto e avrebbero potuto essere destinate al coro del Capitolo di San Pietro e alla cappella funeraria di Sisto IV. I vani quadrati adiacenti invece, con muri più spessi, avrebbero potuto essere destinati ai campanili e le cappelle del deambulatorio alle reliquie principali. Per non disturbare le funzioni che si svolgevano nella navata, Fra Giocondo ne isola le otto cappelle laterali, che sono accessibili solo dal vestibolo e che, con dimensioni di circa 23 m x 23 m, hanno il carattere di piccole chiese autonome. Diversamente dai progetti di Bramante e di Giuliano, il blocco massiccio dell'esterno non sarebbe cul-

minato in una gerarchia di cupole visibili già da lontano. Il progetto segue la tipologia di San Marco a Venezia, il cui *quincunx*, poco prima, era stato ripreso nelle chiese di Mauro Condussi e, solo verso il 1508, Spaventa propone, in San Salvatore, una chiesa veneziana con pianta ad essa paragonabile. A Roma il progetto deve aver destato grande interesse (cat. I.29), ma non

deve esserne mai stata presa in considerazione la fattibilità.

VASARI 1578-1585, vol. 5, pp. 266 sg. VON GEYMÜLLER 1875-1880, pp. 263 sg., tav. 41, fig. 2. WOLFF METTERNICH 1972, fig. 35, fig. 3. RAGGIANTI COLLOBI 1974, p. 124. FROMMEL 1977b, p. 55. WOLFF METTERNICH /THOENES 1978, pp. 52 sgg. Fontana 1986, pp. 435 sg.

C. L. F.



I.15

Giuliano da Sangallo

Planimetria

1505

penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, matita nera, carta bianca sul verso altra planimetria, ripassata a matita rossa

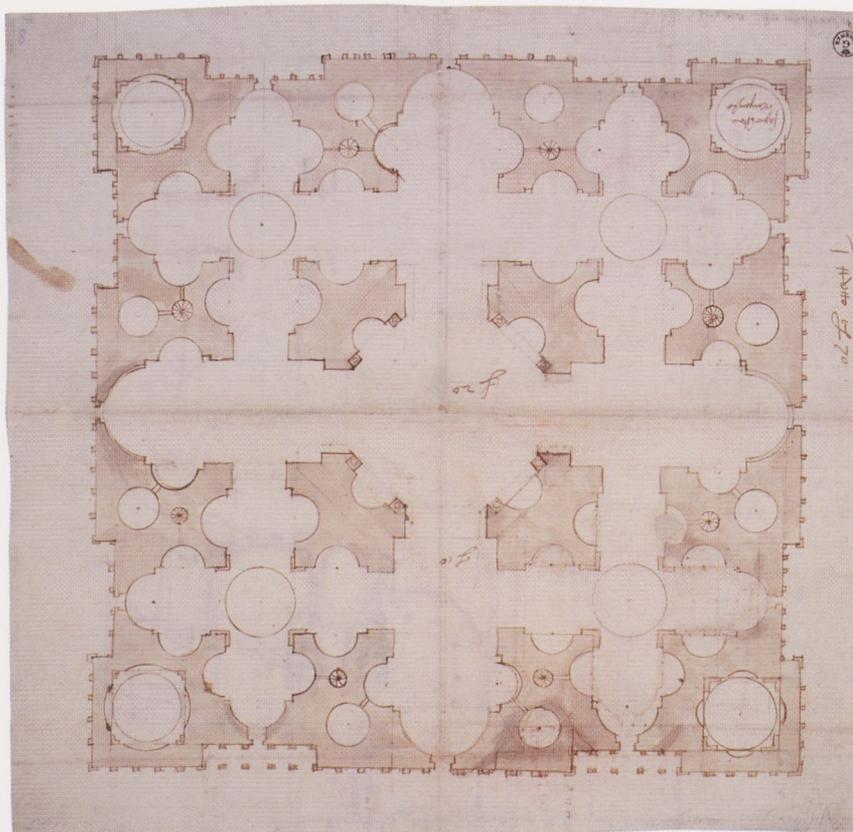
40,5 x 39,7 cm

dalla mano di Giuliano sul recto scala in palmi romani, misure e iscrizione: "i(n) tutto ch(anne) 70, sagrestia e champanjle"; sul verso: "biagio istta chol datario"

buono stato di conservazione

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 8 A.

Sul *recto* Giuliano risponde, forse su invito del papa, al progetto centralizzato di Bramante (cat. I.3, 16): il *quincunx*, la crociera ottagonale, i bracci della croce sufficientemente lunghi per collocarvi la tomba, le sacrestie d'angolo sulle quali devono alzarsi i campanili, i vestiboli e le misure principali ne sono direttamente dipendenti; mentre i campanili sporgenti e la larghezza esterna di 700 palmi presuppongono probabilmente anche la medaglia. Senza cambiarne il programma generale, ma rifacendosi al duomo di Firenze, Giuliano tenta di convincere il papa – a cui il progetto di Bramante dovette piacere – a realizzare uno scheletro costruttivo più robusto diminuendo le zone secondarie. Una cupola ottagonale su pilastri così massicci sarebbe stata, infatti, molto meno rischiosa di quella bramantesca. Diversamente dallo spazio coerente di Bramante, il suo *quincunx* è diviso in entità autonome e separate da enormi pilastri poco articolati e scavati da nicchie. Come nel duomo di Firenze e nella basilica di Loreto, la cui cupola era stata compiuta da Giuliano nell'anno 1500, la crociera ottagonale sarebbe proseguita senza pennacchi nel tamburo e nella cupola. Solo le cappelle secondarie e le sacrestie sono corredate da un ordine di paraste e l'illuminazione è concentrata sulle cupole. Le rientranze che separano i bracci dalla crociera non sono articolate e in un primo momento erano ancora più massicce. Le nicchie negli smussi della crociera sono incorniciate da edicole su colonne tagliate nel muro. Del resto, le linee ausiliarie nel pilastro nord-orientale della crociera



I.15

dimostrano che Giuliano partiva da snelli pilastri quadrati – in maniera simile al suo progetto di poco successivo nel Codice Coner (Frommel 1994, p. 413, fig. 13) – per poi integrarli nella massa muraria in senso bramantesco. Giuliano potrebbe aver criticato anche una mancanza di unità nell'esterno concepito da Bramante. Le sue modifiche mirano ad una semplificazione dell'esterno, benché la parte superiore sarebbe stata gerarchica tanto quanto quella della medaglia e di GDSU 1 A. Dai pentimenti risulta che in un primo momento egli pensò ad una parete più movimentata. In modo ancor più vicino al progetto bramantesco, egli voleva far sporgere il semicilindro dell'edra e forse anche i bracci delle cappelle angolari, che sarebbero stati più corti (Frommel 1994; Niebaum 2004). Come sulla medaglia, ma piuttosto quattro che non due campanili angolari aggettano nel pianterreno del fronte d'entrata e sono collegati da vestiboli con l'avancorpo centrale, che forse doveva essere distinto da un frontone. Con ca. 8-9 palmi la dimensione delle paraste è simile a quella di GDSU 1 A, ma segue un ritmo paratattico con stretti intercolumni vitruviani. Come sulla medaglia,

sopra l'avancorpo centrale dovevano alzarsi il semicilindro e la semicupola dell'edra della navata centrale. I quattro bracci della croce culminano nell'alto ottagono del tamburo e della cupola, mentre le absidi e le cupole delle navate laterali si sarebbero innalzate sopra i vestiboli. La parasta d'angolo sinistra dell'avancorpo centrale della facciata continua verso Est in colonne quadrate, evidentemente un accenno all'atrio. L'esterno fortemente movimentato e dinamicamente ritmato del pianterreno bramantesco sarebbe stato ridotto ad un cubo con avancorpi relativamente piatti e ad un ritmo continuo, mentre nella parte superiore di Giuliano la cupola avrebbe forse dominato addirittura maggiormente rispetto ai progetti bramanteschi.

Se il papa non avesse prestato orecchio a questi argomenti, Bramante difficilmente avrebbe schizzato – forse durante lo stesso incontro – una rapida controproposta facendo aderire il foglio al vetro della finestra e ricalcando sul verso il sistema costruttivo di Giuliano (Saggio, fig. 3). Invece degli avancorpi centrali egli fa sporgere dal pianterreno le esedre cilindriche di tre bracci della croce e le circonda con ambulacri

che corrispondono alla larghezza enormemente aumentata dei pilastri della cupola. Senza abbandonare il *quincunx* sostituisce il braccio orientale con un corpo longitudinale a cinque navate, la cui seconda campata, probabilmente quella centrale, è più larga. Senza la pressione del papa Bramante difficilmente avrebbe accettato un sistema costruttivo tanto diverso dai suoi progetti precedenti. Per legittimare gli ambulacri e la navata, Bramante schizza le piante dei suoi più importanti prototipi milanesi: quella del duomo di Milano sotto e quella di San Lorenzo sopra. Il suo schizzo sul *verso* rappresenta il punto di partenza per l'ideazione del progetto esecutivo del 1506.

VON GEYMÜLLER 1875-1880, p. 169, tav. 17, figg. 1-2. WOLFF METTERNICH 1972, p. 37, figg. 9 sg. FROMMEL 1977b, p. 55. WOLFF METTERNICH/THOENES 1987, pp. 69 sg. SAALMAN 1989, pp. 104 sg. FROMMEL 1994, p. 605, n. 287. NIEBAUM, pp. 136-167.

C. L. F.

I.16

Donato Bramante

Pianta

1505

penna e inchiostro marrone, acquerello oca, pergamena

54,4 x 101,1 cm

iscrizione sul *recto* dalla mano di Vasari (?): "Bramante Arch. e Pit.": sul *verso* nella mano di A. da Sangallo il Giovane: "Pianta di s(an)to pietro di mano di bramante che non ebbe efetto / S(an)to pietro di mano di bramante"

una vistosa macchia al centro in basso, macchie e piccole imperfezioni su tutta la superficie

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 1 A.

La pianta, una delle più belle del Rinascimento, è senza dubbio il risultato di una complessa progettazione e risale probabilmente al periodo compreso tra la primavera e l'estate del 1505. Dopo aver deciso in aprile di far erigere la sua grande tomba libera, Giulio II incarica Bramante di collocarla nel braccio del coro e trasformare tale braccio nella sua cappella funeraria. L'architetto lo prolunga a due campate, e per rendere la tomba più visibile, apre cappelle nei lati e una serie di fi-



nestre nell'abside e nella volta – sistema che egli ripete anche negli altri tre bracci della croce. Le tante analogie con la medaglia (cat. I.3) e con il “controprogetto” GDSU 8 A r di Giuliano da Sangallo (cat. I.15) sono, infatti, in favore di un *quincunx* centralizzato. Con le cappelle angolari, le sacrestie e i vestiboli nasce un organismo ancora più esteso e spazioso del progetto di Niccolò V, che termina solo poco prima del muro orientale della vecchia Basilica. Le finestre di una delle due sacrestie angolari sono chiuse così da poter sostenere uno dei due campanili della facciata, presenti nella medaglia; il disegno rappresenta quindi la metà sinistra della pianta (Saggio, fig. 1). L'esterno si distingue dalla medaglia per la perfetta articolazione con paraste binate larghe circa 9 palmi (2,01 m) che agli angoli formano delle triadi, mentre davanti alle arcate dei vestiboli sono ridotte ad una parasta singola. Entrando attraverso la porta principale il visitatore si sarebbe trovato in un'enorme esedra, illuminata da una lanterna all'apice della sua semicupola e da tre grandi finestre. Egli avrebbe visto uno spazio luminoso meno profondo dell'attuale Basilica di ca. 24 m e più alto di ca. 3 m. Probabilmente paraste snelle di ordine corinzio si sarebbero alzate su alti piedistalli e gli aggetti della loro trabeazione sarebbero proseguiti in larghi archi cassettonati. I pilastri sarebbero stati alternati ad ombrose cappelle rettangolari scavate da nicchie per altari, mentre delle finestre, forse a forma di serliana, avrebbero illuminato le lunette delle volte a crociera. Le arcate della seconda campata si sarebbero invece aperte sulle cappelle secondarie del *quincunx*. Come nelle sale termali, le absidi della cappella sud-occidentale sono separate da colonnati – una proposta alternativa che avrebbe meglio regolato l'afflusso dei fedeli provenienti dai vestiboli laterali. I pilastri della grande cupola sarebbero stati rinforzati da paraste e da archi più massicci e avrebbero separato la crociera dai quattro bracci. I loro larghi smussi sarebbero stati rivolti verso la crociera e scavati da grandi nicchie, delle quali quella sud-occidentale era forse destinata alla cattedra del papa. Tali smussi sarebbero continuati in

pennacchi della stessa larghezza – frammenti sferici di una cupola con diametro ancora maggiore di quella sovrastante – e avrebbero retto l'enorme peso del tamburo e della cupola: un Pantheon sospeso in aria illuminato da una teoria di finestre e dalla lanterna in maniera ancora più intensa rispetto alle volte a crociera. Con un diametro di oltre 41 m la cupola di San Pietro sarebbe stata solo leggermente minore di quella del Pantheon e avrebbe nobilitato il sottostante altare papale, protetto da un ciborio e collocato sopra la tomba dell'Apostolo. Entrando da Est nell'asse longitudinale, il visitatore avrebbe visto la tomba marmorea di Michelangelo elevarsi dietro l'altare maggiore; entrando da uno dei vestiboli avrebbe visto l'asse secondario attraversare tutto l'edificio fino al vestibolo corrispondente sul lato opposto. L'impressione di una struttura gerarchica, che scende dalla cupola ai quattro bracci della croce e da quelli agli ambienti angolari, alle sacrestie e ai vestiboli, sarebbe stata ancora più evidente sia all'interno che all'esterno.

VON GEYMÜLLER 1875-1880, pp. 165 sg. BRUSCHI 1969, pp. 546 sg., 885. WOLFF METTERNICH 1972, p. 35, fig. 11. THOENES 1975, pp. 77-97. FROMMEL 1977, pp. 43 sg. WOLFF METTERNICH-THOENES 1987, pp. 13 sg. THOENES 1988. HUBERT 1988, pp. 195-221. THOENES 1990, pp. 38-95. HUBERT 1990, pp. 228 sg. THOENES 1990-1992, pp. 439 sg. FROMMEL 1994, pp. 403-406, 602. NIEBAUM 2004, pp. 118-136.

C. L. F.

I.17

Liber Mandatorum

1506-1513

22 x 30 cm

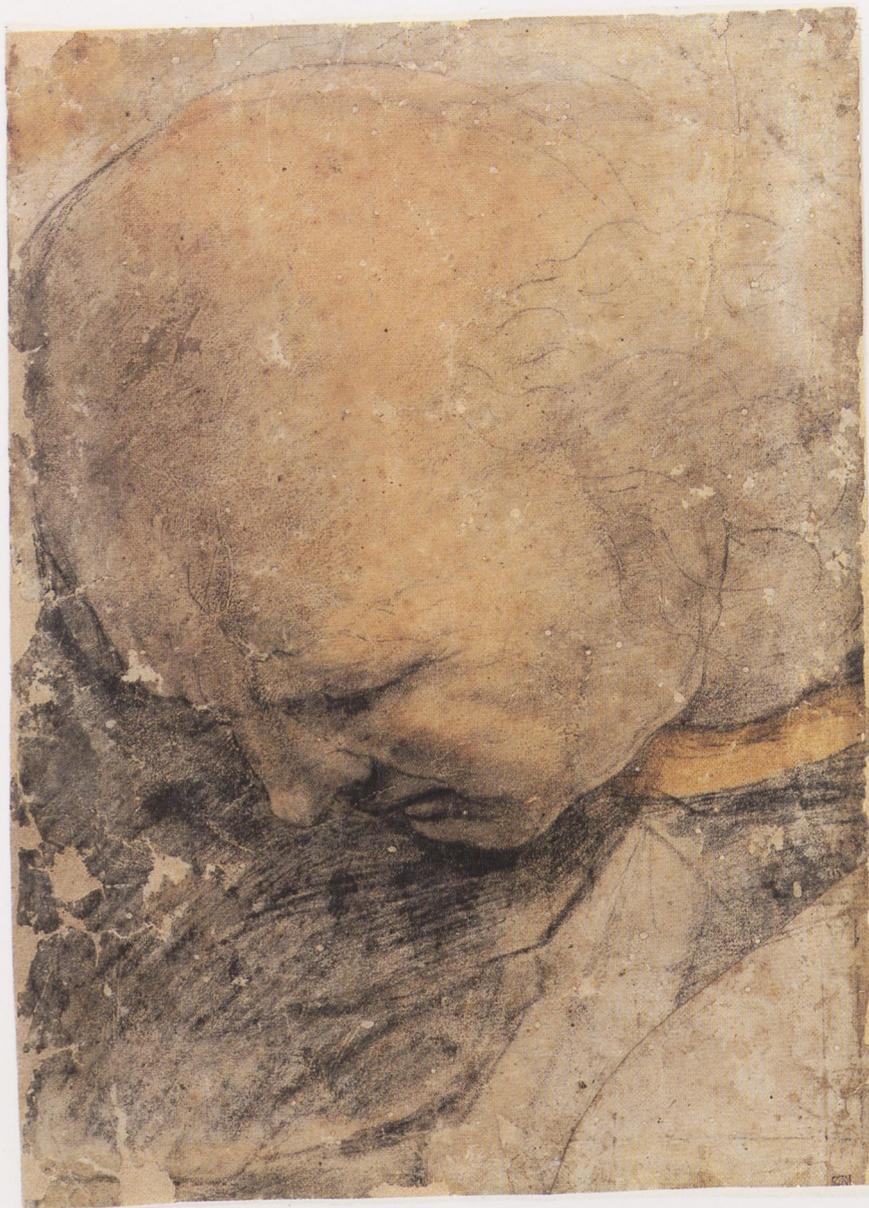
sul foglietto incollato alla copertina nella mano del cardinale Dondini, scrittore sotto Alessandro VII: “Questo libro incomincia d'Aprile 1506 e contiene gl'obligli degli apaltatori, e loro sicurtà, et i mandati sottoscritti da papa Giulio II per la somma di ducati di camera 70.635 diretti a Bramante architetto, e per lui al computista della fabrica con le quietanze di quelli, che ricevevano il denaro, e finisce nel 1513. Ma in esso non si fa menzione di pagamento alcuno a Bramante in conto di salari” rilegatura in pelle originale con blasone probabilmente di Giulio II; dalle 5 cartelle

a 16 fogli mancano foll. 1 e 2 e parti dei foll. 8 e 11

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Cap. S. Pietro [Archivio] Arm. 44, 61.

Questo libro contiene tutti gli atti notarili del pontificato di Giulio II relativi al finanziamento dei lavori da parte della banca senese dei Ghinucci. È incompleto per il periodo degli ultimi 14 mesi di Giulio II – forse perché allora subentrava un'altra banca. Questi atti furono copiati dai rispettivi notai, gli stessi, che compaiono in altri atti camerali di questi anni. Si tratta soprattutto di contratti con artigiani esecutori e fornitori, di malleverie, quietanze e mandati di pagamento. Alla fine seguono alcune ricevute per la costruzione della cupola della Torre Borgia, almeno in parte finanziata dalla Fabbrica di San Pietro. Nella maggior parte dei casi uno dei partner contrattuali è Bramante o il suo rappresentante, il contabile Francesco di Girolamo da Siena. Su incarico di Alessandro VII, il primo papa interessato nella storia della Basilica, il futuro cardinale Dondini fece estratti del “Libro” nel Codice Chigi H II 22 della Biblioteca Vaticana pubblicati da Karl Frey nel 1910. Il “Libro” fu consultato da Pungileoni e Müntz, ma rimase poi smarrito fino al riordinamento dell'archivio dopo l'ultima guerra.

Si tratta di un compendio senza pari nella precedente storia dell'architettura del Rinascimento, in quanto i primi libri di conto della Fabbrica conservatisi cominciano solo con la burocratizzazione della Fabbrica sotto Leone X (Frey). Come Rossellino e Francesco del Borgo sotto Niccolò V, Pio II e Paolo II anche Bramante era responsabile dei pagamenti. Grazie al “Libro” si è potuto verificare, che gli scavi preparatori risalivano fino agli inizi dell'aprile del 1506 se non a prima, che i lavori di muratura cominciarono lunedì 20 aprile, che esisteva un modello longitudinale, che il braccio del coro, la Capella Iulia, era illuminato da finestre e fu portato avanti con priorità, che le spese calarono notevolmente nel 1511, quando il papa tentò di riconquistare le province settentrionali, che i capitelli dell'ordine interno dovevano seguire quelli del Pantheon.



I.18

Biblioteca Vaticana, Catalogo del Capitolo di San Pietro in Vaticano ms. L. PUNGILEONI, *Memorie intorno alla vita e alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma 1836, pp. 96 sg. E. MÜNTZ, *Les architectes de Saint-Pierre de Rome... (1447-1549)*, in "Gazette des Beaux Arts", vol. 19, 1879, pp. 353-368, vol. 20, 1880, pp. 506-525. K. FREY, *Zur Baugeschichte des St. Peter Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di San Pietro*, in "Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen", 30, 1909, Beiheft, pp. 43 sg. E. FRANCIÀ, *La costruzione del nuovo San Pietro da Giulio II a Bramante*, in "Lateranum" 40/41, 1974-1975, pp. 585-606. C. L. FROMMEL, *Die Peterskirche unter Papst Julius II. im Licht neuer Dokumente*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 16, 1976, pp. 57-136. C. L. FROMMEL, *La chiesa di San Pietro sotto Giulio II alla luce di nuovi documenti*, in *Tessari* 1996, pp. 23-84 (traduzione del saggio del 1976 con correzioni e aggiunte).

C. L. F.



Fig. 19

I.18

Copia (?) da Raffaello

Studio per la testa di Euclide con il ritratto di Bramante

1509

36,7 x 25,7 cm

originale: carta verdastra, matita argentea
Milano, Biblioteca-Pinacoteca Ambrosiana, inv. n. F 290 inf. 6.

Il disegno è la copia di uno studio per la *Scuola d'Atene*. Secondo le parole di Vasari rappresenta Bramante: "dicono essere Bramante architetto, ed egli non è men desso che se e' fusse vivo, tanto è ben ritratto" (Vasari-Milanesi, IV, p. 331). Non è copiato né dall'affresco della Stanza della Segnatura né dal cartone dell'Ambrosiana.

I tratti della fisionomia sono più chiaramente delineati, i capelli tralasciati e neanche la forma e il color giallo del vestito corrispondono. La testa assomiglia all'unico ritratto sicuro di Bramante sulla medaglia di Caradosso del 1506, dove il maestoso profilo si alza sopra un busto atletico con collo tozzo e dove i capelli ricci cadono sulle orecchie e coprono la calvizie della fronte alta e leggermente ondulata (fig. 18). La bocca è relativamente stretta, il mento e il naso dritto sporgono energicamente, l'occhio guarda da un cavo profondo e la guancia è segnata da una profonda ruga. Nel disegno naso e mento sono meno sporgenti, la ruga parte dal naso e la testa è calva.

I tre anni trascorsi dal 1506 non possono aver cambiato tanto il maestro e si tratta quindi di un ritratto meno eroico e idealizzato, ma più personale e intimo – probabilmente uno studio dal vero per l'affresco.

La testimonianza di Vasari convince anche per ragioni iconografiche. Nella *Scuola d'Atene*, nella cui architettura di fondo egli si confessa allievo di Bramante, Raffaello rappresenta Euclide come maestro di giovani entusiastici, egli mette se stesso, assieme a Giuliano da Sangallo (?), nelle immediate vicinanze di Bramante e dei più prestigiosi studiosi del cosmo. Dando a Platone la fisionomia di Leonardo e aggiungendo nell'esta-



Fig. 18. Medaglia con ritratto di Bramante.

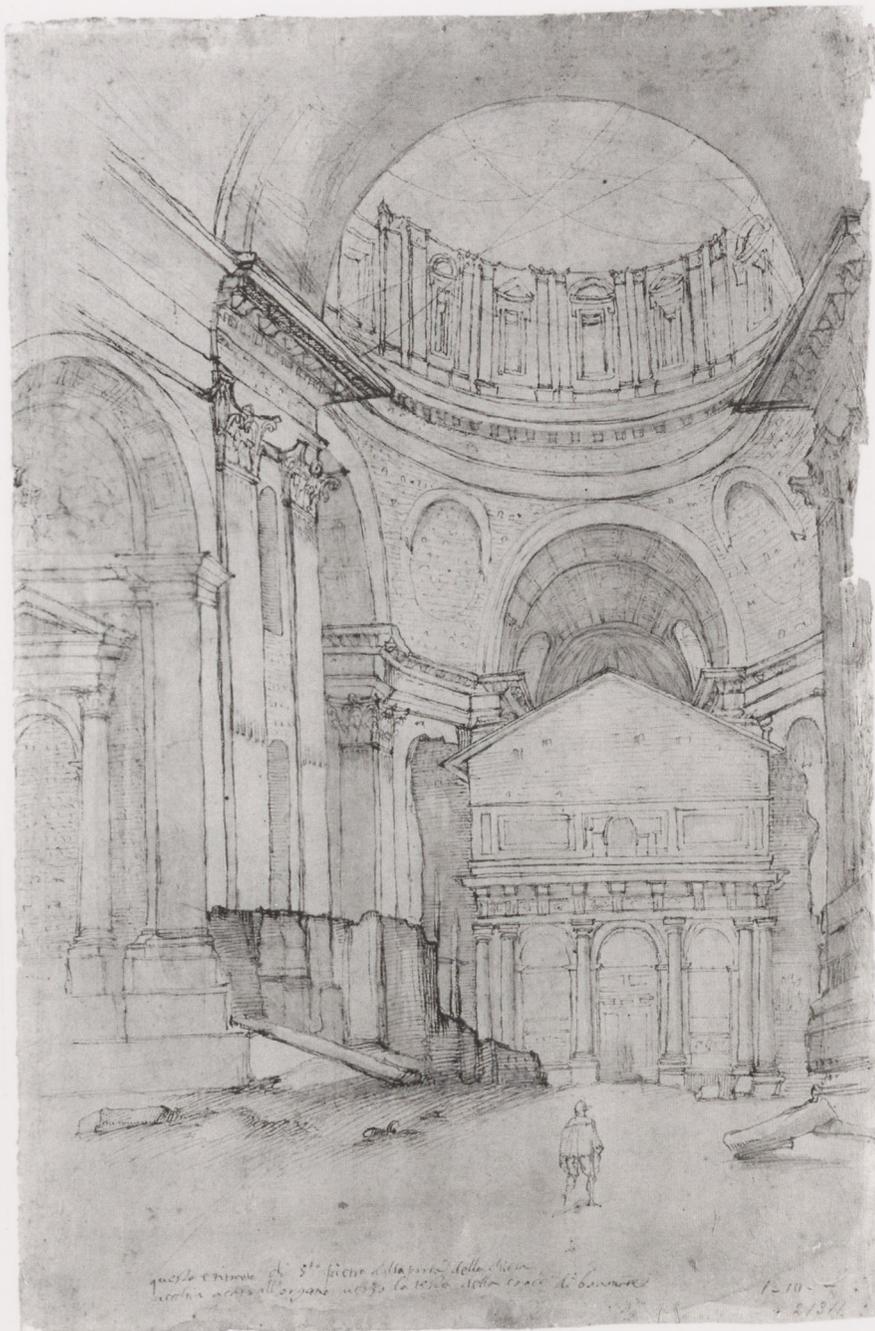
te del 1511 Michelangelo seduto davanti ad un blocco di marmo, Raffaello potrebbe anche aver conferito i tratti di Bramante al massimo geometra – uno dei tanti testimoni della rinascita delle scienze e delle arti sotto Giulio II.

Secondo Oberhuber il modello della testa è lo stesso degli studi per il “Diogene” quasi nudo e per il “Pitagora” della *Scuola d'Atene*, ma in contrasto all’“Euclide”, ambedue già nel cartone dell’Ambrosiana cambiano faccia (Knab, Mitsch, Oberhuber, pp. 589 sg., nn. 346, 362). Una fisionomia simile torna invece nel vecchio maestro a sinistra in basso della *Disputa*, anch’esso circondato da allievi attenti (Cabinet des Dessins, inv. n. 3869) (fig. 19).

Egli sembra aver trovato nel suo codice l’inaspettata conferma del sacro mistero che si sta svolgendo sull’altare. Raffaello può quindi essersi legittimato a chiedere al suo maestro, che spiegava la *Divina Commedia* al papa, di prestarsi come modello per annoverarlo tra coloro che avevano cercato di penetrare profondamente sia la scienza sia la teologia cristiana.

O. FISCHER, *Raphael's Zeichnungen*, Berlin 1913-1941, n. 282. DUSSLER 1971, p. 72. E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raphael Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, p. 583, n. 303.

C. L. F.



I.20

I.20

Giovanni Battista Naldini
*Vista dell'interno di San Pietro
 con il tegurium*

ca. 1563

penna, inchiostro seppia e acquerello

43,5 x 29 cm

iscrizione: "questo è ritratto di sto Pietro
 dalla porta della chiesa / vecchia acanto al-
 l'organo verso la testa della croce di bra-
 ma(n)te"

Hamburg, Hamburger Kunsthalle,
 Kupferstichkabinett, inv. n. 21311.

Il punto di vista della rappresentazione è vicino alla porta del muro divisorio con il quale Sangallo, nel 1538, protesse la parte orientale del corpo longitudinale della vecchia Basilica; questa veduta, rispetto a quella berlinese del 1534-1535 (Frommel 1994, pp. 630 sg., n. 341), dimostra i progressi costruttivi fatti nel corso dei tre decenni precedenti. Nei primi anni Quaranta, Antonio da Sangallo il Giovane aveva completato le campate della navata e del transetto adiacenti alla crociera. L'articolazione della cappella con edicola e volta a botte cassettonata, che appare nella prima arcata della navata, corrisponde al suo modello ligneo (cat. I.30) e allo stato attuale.

Diversamente da Bramante, da Peruzzi e dai precedenti progetti dello stesso Sangallo, egli non illumina più la volta con finestre a lunetta (Frommel, in *Raffaello in Vaticano* 1984, p. 162, n. 76; cat. I.26). Il coro di Bramante e i pilastri della crociera corrispondono alla veduta di Stoccolma (cat. I.21), ma i pennacchi e la trabeazione del tamburo sono terminati e il tamburo di Michelangelo è giunto sino alla zona dei capitelli delle paraste binate – stato raggiunto un anno prima della morte del Buonarroti.

Il "tiburio" è rappresentato ancor più precisamente rispetto alle vedute di Heemskerck e della sua cerchia: la porta, i fregi sotto le arcate laterali da Bramante pensate aperte, la serliana nell'attico di Peruzzi e una bocca di lupo che illuminava la zona della tomba dell'Apostolo. Il muro del vecchio transetto ai lati dell'abside è ridotto, ma sempre decorato con

qualche resto d'affresco. La parte inferiore del pilastro sud-orientale della nuova crociera viene nascosta dai resti dell'inizio della vecchia navata, rappresentati da Nord-ovest nella veduta di Stoccolma. Già Sangallo aveva convinto il papa a sopraelevare il pavimento di ca. 3 m e questi resti potrebbero essere serviti come orientamento per il livello delle Grotte che corrisponde a quello della vecchia Basilica.

EGGER 1911, tav. 28. ACKERMAN 1964, vol. 2, p. 96. WITTKOWER 1978, p. 75, fig. 74. FRANCA 1977, fig. 24. ACKERMAN 1986, pp. 317, 319, fig. 104. WOLF METTERNICH/ THOENES 1987, pp. 107, 118, 175, fig. 125. H. A. MILLON/C. H. SMYTH IN MILLON/ LAMPUGNANI 1994, pp. 667 sg., n. 44.

C.L.F.

L21

Maerten van Heemskerck
Vista dell'interno di San Pietro con il tegurium
 1534-1535
 penna e inchiostro seppia, acquerello
 20 x 27,7 cm
 Stockholm, Nationalmuseum, inv. n. NMH Anck 637.

Il disegno trasmette come nessun altro un'idea dello stato dell'interno della crociera – essenzialmente immutata dopo la morte di Raffaello – all'inizio del pontificato di Paolo III. Lo sguardo passa attraverso il colonnato settentrionale del vecchio transetto, il cui sottile muro esterno appare presso il margine destro. Presso il margine sinistro vi è una parasta scanalata del pilastro nord-orientale, lo smusso del pilastro sud-orientale

con l'inizio del pennacchio e l'arco cassettonato, che lo collega al pilastro sud-occidentale non visibile; sullo sfondo, il contro-pilastro sud-orientale e l'abside meridionale articolata da paraste. La nicchia superiore del pilastro sud-orientale della crociera, aperto in piccole finestre sulla chiocciola interna, è decorata da una conchiglia e non vi è alcuna cornice a separarla dalla nicchia inferiore non visibile. L'abside costantiniana, con l'altare maggiore e la cattedra del papa, è protetta dal "tiburio" che Bramante eresse nel 1513 su ordine di Leone X, così da poter riprendere le messe papali sull'altare di San Pietro dopo un'interruzione di circa sette anni (Frommel 1994, pp. 614 sg.). Questa costruzione effimera si appoggia al muro occidentale



del vecchio transetto e i suoi muri sono articolati da ciechi motivi di teatro di ordine dorico con fregio a triglifi e da colonne "in alveolo", alcune delle quali forse provenienti dalla vecchia navata centrale – una delle ultime opere di Bramante, che ricorda lo stile plastico e classicheggiante della Santa Casa di Loreto. La porta si trovava nel centro e la luce entrava attraverso serliane nell'attico costruito da Peruzzi con articolazione astratta negli anni Venti, dopo la mancata realizzazione della semicupola con cui Bramante voleva completare la calotta dell'abside.

La parete occidentale del vecchio transetto si apre in una bifora ed è decorata da uno stemma papale (di Paolo II?) e da resti di affreschi con figure su due registri. L'arcata su colonne corrisponde al portale n. 36 della pianta di Alfarano e il monumento in forme classicheggianti corrisponde ad una delle "Due Cappelle antichissime" (Alfarano n. 37). Sul fondo è visibile il colonnato corrispondente del transetto meridionale della vecchia Basilica con sopra un frammento di muro, anch'esso decorato da figure. Analogamente alla veduta berlinese, questa di Stoccolma mostra l'inizio del vecchio colonnato meridionale con la sua trabeazione e il muro rientrante, mentre immediatamente a destra del nuovo pilastro nord-orientale appare l'inizio del colonnato della navata destra interna con un tetto di emergenza. Sull'edicola di un vecchio altare cresce una pianta (Alfarano n. 24) e "una colonna delle dodici Colonne del Tempio di Salomone" è circondata da un recinto di protezione (Alfarano n. 25), nella veduta della navata centrale contenuta nei taccuini berlinesi di Heemskerck e della sua cerchia compare solo il recinto (Wolf Metternich/Thoenes, fig. 124). I fusti e il capitello di una colonna quadrangolare in primo piano sembrano i resti della parte distrutta del vecchio colonnato settentrionale. Quindi Bramante, quando nel 1507 iniziò i due pilastri orientali della crociera, aveva tentato di salvare la maggior parte dei colonnati, probabilmente che sia

lui, sia i suoi successori volevano integrare nei loro progetti (Saggio, figg. 1, 4, 7, 8, 9, 15, 16).

R. KRAUTHEIMER, *Some Drawings of Early Christian Basilicas in Rome: St. Peter's and Santa Maria Maggiore*, in "Art Bulletin", 31, pp. 211-215, 1949, p. 211. WOLF METTERNICH/ THOENES 1987, p. 201, fig. 200. FROMMEL 1994, p. 632, n. 345.

C. L. F.

I.22

Tiziano Vecellio

Ritratto di Giulio II

(copia dell'opera di Raffaello)

1512- ca. 1535

olio su tavola

100 x 82 cm

Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. 1912 n. 79.

Nel 1897 Morelli identificò correttamente il ritratto come la copia realizzata da Tiziano per il duca di Urbino, della quale parla Vasari; solo nel 1969 Oberhuber riconobbe nel quadro di Londra il dipinto originale di Raffaello. Anche la versione degli Uffizi proviene dalla collezione dei duchi di Urbino e potrebbe essere stata eseguita nella bottega di Raffaello per Francesco Maria della Rovere, nipote del papa e duca di Urbino: è straordinariamente simile all'esemplare di Londra e la tenda corrisponde ad una fase precedente di quest'ultimo. Raffaello dipinse il ritratto dopo il giugno del 1511, quando Giulio II era tornato dalla campagna militare nell'Italia settentrionale con la barba lunga, ma prima del marzo del 1512, quando tagliò la barba, rispettando così il voto secondo cui l'avrebbe fatto solo alla partenza degli invasori. Le pennellate pittoriche e i colori intensi ricordano il ritratto di Giulio II nella *Messa di Bolsena* e sono a favore di una datazione all'inizio del 1512. Il ritratto non può quindi essere identificato con quello che il papa regalò nel 1511 alla chiesa di San Marcello. Non è invece da escludere che il dipinto sin dall'inizio fosse destinato, insieme alla più precoce *Madonna di Loreto* (Chantilly, Musée Condé), alla chiesa di Santa Maria

del Popolo – la preferita anche dallo zio Sisto IV – nella quale furono entrambi esposti dal 1513 sui due pilastri del coro in occasioni festive. All'inizio del 1512 ciò sarebbe stato motivato dalla speranza che la Madonna aiutasse il papa a recuperare le province perdute dell'Italia settentrionale. Quando nel giugno del 1512 i Francesi si ritirarono, Giulio II incaricò Raffaello, come gesto di gratitudine verso la Vergine, di dipingere per la chiesa di San Sisto a Piacenza la *Madonna Sistina* con un San Sisto barbuto che gli somiglia. La presenza del papa "in effigie" aveva quindi un significato quasi magico, analogamente al ritratto di Leone X posto alla tavola di Palazzo Medici (I.23). Per il ritratto Raffaello si servì di un rapido disegno della testa del papa (Chatsworth), ma sembra che abbia studiato ulteriormente gli occhi e l'incarnato nel momento in cui dipinse il quadro. La sua figura interrotta all'altezza delle ginocchia, posta in diagonale sulla sedia, vestita col camauro e la mozzetta dell'abito da udienza, seguono varie tipologie di ritratti papali risalenti fino al Medioevo. Solo in un secondo momento Raffaello trasformò la tenda verde con le chiavi di San Pietro, come appare anche sulla copia degli Uffizi, nel rivestimento d'angolo di una stanza. Gli stipiti della sedia culminano nelle ghiande dorate dello stemma roveresco e in esse si riflette la stanza con la sua finestra e, nel buio della porta, la porpora di un cardinale. Sembra che il papa si fece dipingere barbuto quattro volte nel giro di circa mezzo anno per ricordare ai posteri la fase più critica del suo pontificato, superata solo grazie all'aiuto divino. Come Bramante e Michelangelo, anche Raffaello fu strettamente legato a Giulio II; raramente un artista è riuscito a penetrare così profondamente nell'animo di un sovrano. L'uomo vigoroso che conosciamo dalla medaglia del 1505 (cat. I.3), è qui afflitto dal dolore causato dal fallimento della sua politica e dalla vecchiaia, benché non ancora settantenne; eppure nelle labbra strette, negli occhi abbassati, nella mano sinistra che afferra il bracciolo della sedia e nella destra che stringe la "mappa", si percepisce la consapevo-





lezza della missione carismatica e santa, la forza interiore e la volontà dell'uomo di potere che non accetta la disfatta. Tiziano copiò probabilmente la versione degli Uffizi durante il suo soggiorno urbinato del 1535, riducendo il margine superiore e rinunciando sia alla tenda, sia al contrasto tra porpora e verde. Il suo pennello e le sue luci sono più sfuggenti, le superfici meno realistiche. Il papa sembra più senile, dolce e rassegnato; il suo indice destro è elegante come solo quello della replica agli Uffizi.

G. MORELLI, *Della pittura italiana, studi storico-critici: Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897. H. E. WETHEY, *The paintings of Titian*, London 1969-75, vol. 2, pp. 112 sg. n. 55. C. GOULD, *Raphael's portrait of Julius II: The re-emergence of the original*, London 1970. K. OBERHUBER, *Raphael and the State Portrait*, in "Burlington Magazine", 113, 1971, pp. 124-130. M. J. ZUCKER, *Raphael and the beard of pope Julius II*, in "Art Bulletin" 59, 1977, pp. 524-533. L. PARTRIDGE, R. STARN, *A Renaissance likeness: Art and culture in Raphael's Julius II*, Berkeley e Los Angeles 1980. E. ALLEGRI, A. CECCHI, G. CHIARINI, G. INCERPI, L. MONACI MORAN, P. SQUELLATI BRIZIO, M. ZECCHINI, *Raffaello a Roma (1508-1520)*, in *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Milano 1984, pp. 144-150. OBERHUBER 1999, pp. 125 sg.

C. L. F.

I. 23

Raffaello Sanzio

Ritratto di Leone X con i Cardinali Luigi de' Rossi e Giulio de' Medici

1518

olio su tavola

154 x 119 cm

Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Palatina n. 40.

In una lettera dell'8 settembre 1518 Alfonsina Orsini, cognata di Leone X, scrive: "Hovvi a dire ch(e) la Pictura di N. S. et Mons. Rmo de' Medici, et Rossi, el Duca la fece mectere sopra alla tavola dove mangiava la Duchessa et li altri sigri, in mezzo, che veramte rallegrava ogni cosa". Si accenna qui al banchetto organizzato a Firenze in occasione dell'arrivo di Madeleine de la Tour d'Auvergne, la quale poco prima aveva sposato Lorenzo, figlio di

Alfonsina, duca di Urbino e capostipite dei Medici.

Il quadro, arrivato all'ultimo momento, serviva dunque a rappresentare il papa assente "in effigie"; successivamente fu appeso sopra una porta di Palazzo Medici e infine giunse agli Uffizi. Il miope papa, come già Giulio II nel suo ritratto (cat. I.22) è raffigurato seduto e in abito da udienza, ha una lente in mano e sul tavolo dinanzi a lui è aperto un codice di cui sembra aver interrotto per un istante lo studio. Si tratta di una Bibbia, oggi a Berlino, realizzata da un miniatore italiano della metà del Trecento, il che dimostra l'interesse del papa non solo per oggetti preziosi, ma anche per l'iconografia tardo-medievale. Le miniature della Passione e dell'Ascensione di Cristo riproducono quelle originali, mentre lo stemma in fondo è sostituito da quello medico e il Vangelo di Giovanni è ridotto alle sue parole iniziali: "*In principio erat verbum et verbum*". La pagina allude quindi non solo al nome di battesimo del pontefice, ma anche agli eventi più essenziali della religione cristiana.

Il quadro fu dipinto in diverse fasi; inizialmente fu rappresentato solo il papa nella sua stanza con in fondo una tenda verde, come nella prima versione del ritratto di Giulio II. In seguito, forse dopo che Leone decise di inviare il ritratto a Firenze, Raffaello aggiunse i due cardinali e lo sfondo architettonico, dovendo però accettare necessariamente alcune incoerenze della composizione.

L'immagine del papa domina il quadro anche dal punto di vista volumetrico, lasciando ai cardinali, le cui figure sono più piccole e tagliate, solo il ruolo di fedeli assistenti. Le teste dei tre eminenti personaggi sono in rapporto quasi simmetrico, ma l'orientamento della composizione è diagonale; tale orientamento, molto più forte rispetto al ritratto di Giulio II, è dovuto alla posizione del tavolo, del codice e del braccio del papa ed è dinamicamente rinforzato dall'architettura rappresentata a sinistra e dalla posizione del cardinale a destra, ovvero Luigi de' Rossi; in tal modo lo sguardo

dell'osservato è attirato in profondità, nello sfondo ombroso di un ambiente che non è mai esistito in Vaticano. Il de' Rossi, riconoscibile come stretto parente del papa già dai tratti fisionomici, è raffigurato in piedi vicino al papa stesso mentre si appoggia alla sua sedia. Il suo sguardo, rivolto allo spettatore, è così vivace da far pensare di essere l'unico dei tre studiati con calma. Non a caso, proprio sotto il suo volto si trova il pomello aureo della sedia – allusione alle palle mediche – che riflette la finestra a croce, il papa e Giulio de' Medici. Figlio di una sorella naturale di Lorenzo il Magnifico (padre del pontefice), Luigi era cresciuto insieme ai due cugini di secondo grado. Alla fine del 1517 fu fatto cardinale e prodatario e come Giulio de' Medici ebbe il privilegio di abitare nelle immediate vicinanze del papa "cum el quale (de' Rossi) unico" – racconta Baldassarre Castiglione – "sborava in tutte le cose sue famigliari più confidenzialmente cha cum altri". La sua precoce scomparsa, avvenuta il 17 agosto 1519, colpì il papa più profondamente della morte dei due nipoti secolari. Per il cardinale Giulio, figlio naturale del fratello più giovane di Lorenzo, Raffaello stava iniziando nelle stesse settimane Villa Madama. Il suo ruolo come vicecancelliere e collaboratore più intimo del pontefice negli affari politici è simboleggiato dalle sue braccia nascoste che sembrano abbracciare il papa, e dal pilastro d'angolo collocato sopra la sua testa. Il suo sguardo non è rivolto al papa, sembra anzi non essere rivolto a nessuno; è uno sguardo assente, come se il cardinale fosse assorto in una profonda riflessione sul suo futuro. Il volto del pontefice, che veniva paragonato ad una rana, è reso nel modo migliore, con la bocca chiusa che sembra alquanto schematica e forse dipinta da Giulio Romano che secondo Vasari (vita di Andrea del Sarto) aveva collaborato al quadro. Il papa rivolge lo sguardo in avanti, come se non fosse strabico e aspettasse un visitatore. Le mani eleganti senza alcun anello, l'architettura classicheggiante, il suo vestito ricchissimo, il tavolo con il codice, la lente, la campa-

na e la sedia – probabilmente dipinti in parte da Giovanni da Udine – conferiscono al quadro un'atmosfera di nobile lusso. Tutto è dominato dal rosso porpureo, che varia a seconda della luce e delle superfici dei diversi materiali. Facendosi ritrarre per Palazzo Medici con i due nipoti intimi, Leone pensava in primo luogo al suo ruolo nell'ascesa della giovane dinastia. Egli, raggiunto il culmine del potere, innalzò i nipoti ai ranghi di duchi e cardinali e riuscì a creare una dinastia dalla quale provennero altri due papi e due regine di Francia – una dinastia capace di governare per secoli la Toscana.

E. ALLEGRI, in *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Milano 1984, pp. 189 sgg. A. DEL SERRA, P. DE VECCHI, V. GUZZONI, A. NATALI, *Raffaello e il ritratto di Leone X*, Milano 1996. F. P. DI TEODORO, *Ritratto di Leone X di Raffaello Sanzio*, Milano 1998. OBERHUBER 1999, pp. 204-208. R. ZAPPERI, *Raffaels Bildnis Papst Leos X. mit zwei Kardinälen*, in *Re-Visionen Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, a cura di B. Hüttel, R. Hüttel, J. Kohl, Berlin 2002, pp. 97-105.

C. L. F.

I.24

Raffaello Sanzio

Schizzi per un apostolo della Trasfigurazione e per la pianta di San Pietro
ca. 1518-1519

sanguigna, penna e inchiostro marrone

12,6 x 14,4 cm

Hofbibliothek, Albert von Sachsen-Teschen

Vienna, ALBERTINA, inv. n. 237 verso.

Grazie allo studio dell'Apostolo della *Trasfigurazione*, lo schizzo, i cui rapidi tratti in sanguigna ricordano Bramante, è databile agli anni 1518-1519. La drastica riduzione del progetto è conseguenza, almeno in parte, della critica contenuta nel memoriale di Sangallo (cat. I.27) e sembra esserne il risultato: Raffaello riduce della metà, in maniera staticamente poco convincente, la misura dei pilastri della navata e raddoppia la larghezza della navata a quasi 50 m, conferendo in questo modo alla sezione trasversale il rapporto di 1:1,

una proporzione molto più tozza che quella del Sant'Andrea di Mantova (Saggio, fig. 11). Inoltre, chiude le porte tra le cappelle laterali ed elimina le loro nicchie esterne, probabilmente per migliorarne l'illuminazione. Variando un'idea bramantesca del 1505 (Saggio, fig. 4) egli mette le colonne dell'ordine maggiore – forse con trabeazione pulvinata –, davanti ai pilastri della crociera, come aveva già considerato nel 1514 (cat. I.25) e, forse, anche per ridurre il diametro dei pennacchi e della cupola che, secondo Sangallo, erano “in falso”.

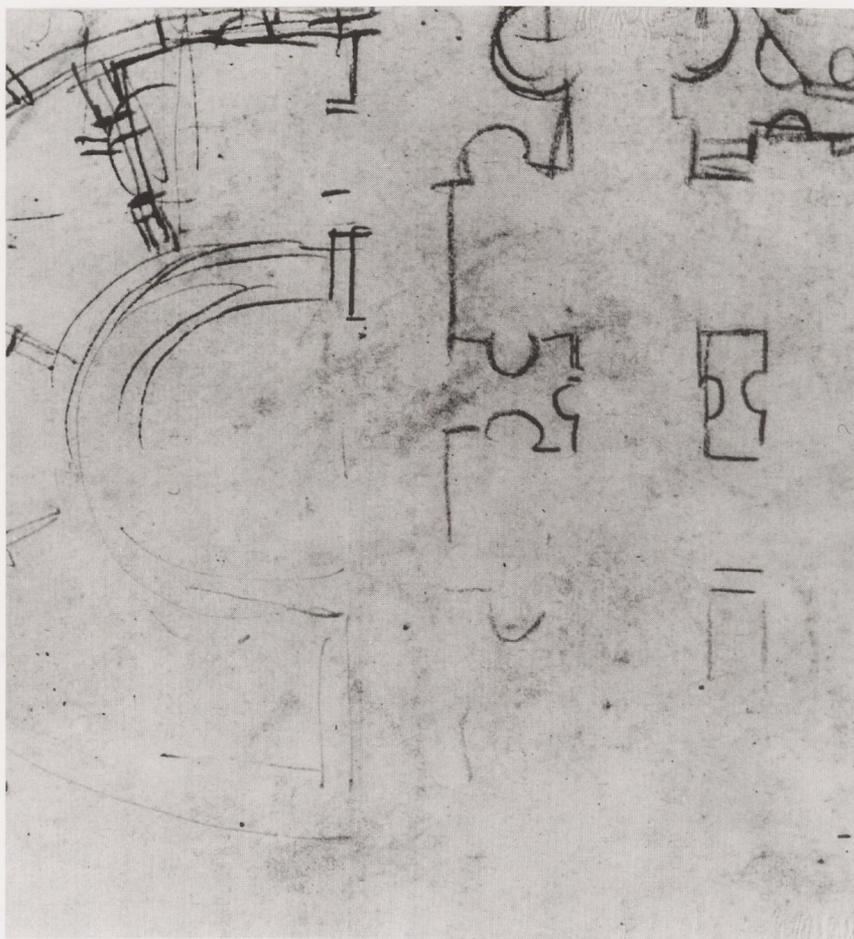
Come Domenico da Varignana, sul fol. 73r del Codice Mellon (Wolff Metternich 1972, p. 66, fig. 122) e come Sangallo, in tutti i progetti databili dopo l'estate del 1518 (Bruschi 2000, pp. 67-71), anche Raffaello potrebbe aver ridotto la navata a tre campate e averla illuminata con finestre a lunetta. Il deambulatorio, evidentemente, quello chiuso attorno al coro di Bramante, è schizzato separatamente e suddiviso in cappelle –

un altro tentativo di abbassare i costi. L'interno quindi avrebbe dovuto essere composto dalla navata eccessivamente larga e dalla croce greca del *quincunx* ad essa ancora più strettamente collegata.

Nei mesi successivi Raffaello e Sangallo trovano un accordo e comincia una strettissima collaborazione, che si estende anche a Villa Madama. Raffaello conserva i deambulatori, ma accetta l'ordine di 9 p. di Sangallo, del quale viene iniziata l'esecuzione, e il suo ultimo progetto potrebbe essere stato simile alla metà sinistra del GDSU 255 A r di Sangallo, con una navata ridotta a tre campate (Bruschi 2000, pp. 124 sg.).

A. GNANN, in K. OBERHUBER (a cura di), *Catalogo della mostra Roma e lo stile classico di Raffaello*, Vienna e Mantova 1999, p. 247, n. 173b. A. GNANN, *Zum neuentdeckten Grundriss Raphaels für St. Peter*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di A. GNANN e B. WILLINGER, Milano 2000, pp. 70-81. C. L. FROMMEL, *Raffaels späte Utopie für St. Peter*, in *ibidem*, pp. 56-69.

C. L. F.





I.25

I.25

Raffaello Sanzio

Studi per una Danae e per l'interno di San Pietro

1514

penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, tracce di matita nera, sul verso studi architettonici disegnati nella stessa tecnica

39 x 52 cm

iscrizione di Raffaello sul recto: "DANAE" mancanza dell'angolo superiore sinistro integrato con carta giapponese

Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n. 1973 f.

Sul recto è rappresentata una ragazza con un vestito lungo, seduta all'angolo di una stanza, con la testa appoggiata sul braccio sinistro mentre guarda nel cielo due angeli che reggono una nuvola. Questa composizione ricorda l'*Apparizione di Dio a Mosè* sulla volta della Stanza di Eliodoro, e se Raffaello non avesse identificato il soggetto, solo la posizione delle gambe e della mano avrebbe permesso, tradendo un'emozione erotica, di riconoscere una Da-

nae. Per uno spirito così profondo come Raffaello non era forse un caso che la visione del supremo Dio si trovasse accanto ad uno sguardo nella casa di Dio, ovvero la Basilica di San Pietro.

Il disegno risale ai primi mesi successivi alla morte di Bramante, quando Raffaello era responsabile della Fabbrica e tentava di correggere l'effetto visuale di certi dettagli dell'interno. A destra è visibile la crociera con trabeazione curva e sembra che egli volesse rendere gli smussi dei pilastri concavi simili a quelli di A. da Sangallo il Giovane nella contemporanea chiesetta di Sant'Egidio in Cellere e come Raffaello proporrà nuovamente nel 1518 (cat. I.24). La crociera prosegue a sinistra nella navata le cui paraste di ordine corinzio si elevano su piedistalli separati. L'artista completa in senso vitruviano la cornice d'imposta come trabeazione tripartita, che poi realizzerà (Saggio, fig. 12), e invece di una grande finestra tra gli archi cassettonati della volta egli apre il secondo cassettone degli archi

stessi, come aveva fatto Bramante nel coro di Santa Maria del Popolo. Nel disegno sono visibili, attraverso l'arcata, la volta della navata laterale interna e in fondo, accennate solo con linee sfuggenti, le volte della navata esterna e della cappella laterale e la nicchia di quest'ultima. Per unificare l'effetto visuale di questa prospettiva, come poi farà nei progetti del 1518 (cat. I.29), egli sostituisce le cupole delle navate interne e delle cappelle laterali previste da Giuliano e probabilmente già da Bramante con volte a crociera. Nel progetto del 1519 si decide per volte a botte (Saggio, fig. 12).

Sul verso del foglio Raffaello disegna, accanto ad una volta a botte schiacciata, una base attica, la pietra sfaccettata di un anello, una specie di serpente, la pianta di una campata delle navate interne con gli spigoli per una volta a crociera e in alto a sinistra tale volta a crociera in prospettiva. Negli altri schizzi Raffaello studia i problemi geometrici e visuali di questa stessa volta. In basso a

destra egli combina le piante della cupola e della volta a crociera e le divide con cerchi tondi in piccoli segmenti. Egli riprende questa divisione della crociera in nove settori nella curva delle nervature, dove aggiunge al secondo settore la cifra "2" e dove i centri dei singoli settori dell'arco schiacciato cambiano almeno tre volte. Nello schizzo semiprospektico sopra la pianta, il contorno quasi ogivale della volta accennata si spiega forse come conseguenza della curva esattamente semicircolare delle nervature diagonali. Gli schizzi sul *recto* e *verso* preparano quindi un progetto conosciuto solo tramite la pianta di Serlio (Saggio, fig. 9) e anticipano caratteristiche del progetto del 1518. Essi testimoniano la raffinatezza con cui Raffaello tenta di controllare e migliorare l'effetto visuale dei vari aspetti della Basilica – in maniera simile, ma ancora più meticolosa di Bramante su GDSU 20 A (Saggio, fig. 2).

OBERHUBER 1966, pp. 225-244. WOLFF METTERNICH 1972, p. 46, figg. 45 sg. KNAB/MITSCH/OBERHUBER, p. 120, n. 483 sg. FROMMEL 1984, pp. 260 sg. WOLFF METTERNICH/THOENES 1987, pp. 93, 162. CURTI 1989, pp. 17-30. FROMMEL 1994, pp. 616 sg.

C. L. F.

I. 26

Domenico Aimo da Varignana (?)

Quaderno architettonico

XVI sec.

penna e inchiostro marrone

20,8 x 14,5 cm

New York, The Pierpont Morgan Library, Gift of Mr. Paul Mellon, acc. no. 1978.44.

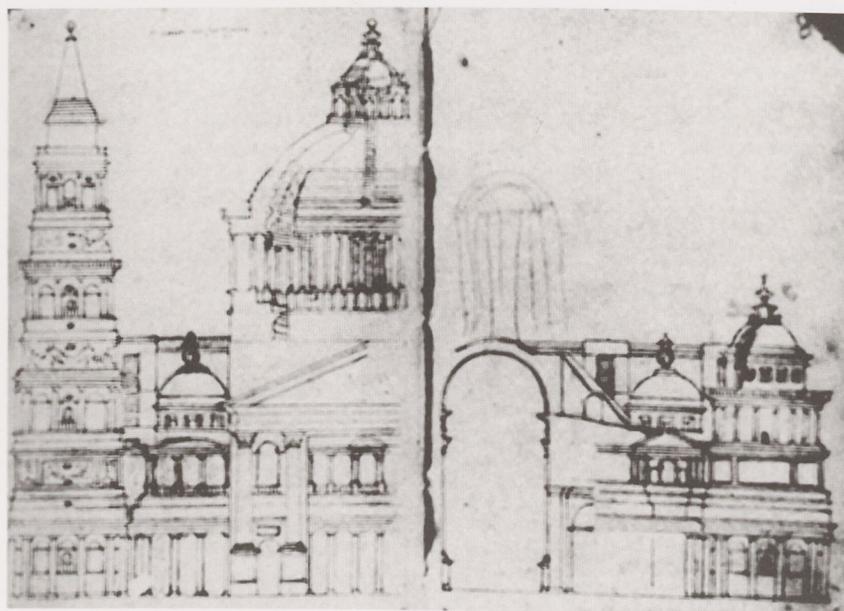
Il taccuino, iniziato nel 1513, si presenta in formato tascabile e contiene 81 fogli (162 pagine). Il contenuto del Codice è opera quasi esclusivamente di un unico autore che ha effettuato su 62 fogli (124 pagine) 170 disegni raffiguranti per la maggior parte architetture romane antiche, ma anche alcuni monumenti rinascimentali. I motivi antichi rappresentano monumenti come templi, archi di trionfo e archi onorari, terme, oppure singoli elementi di architettura come capitelli, basi di colonne, trabeazioni intere o singoli architravi, fregi e

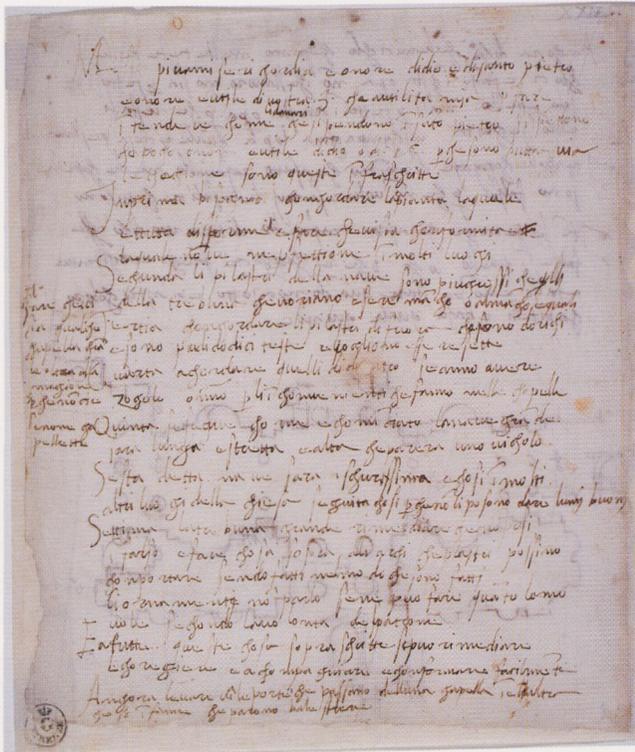
cornici. Le raffigurazioni riguardanti l'architettura rinascimentale mostrano fra l'altro alcuni palazzi e il progetto di San Pietro nuovo. I disegni sono fatti con penna e inchiostro, in parte a mano libera, ma soprattutto con la squadra. L'autore non è ancora stato identificato. Nella ricerca inerente la sua identificazione vengono menzionati due personaggi, Domenico Aimo da Varignana e un Anonimo Veneziano. L'identità dell'autore – anche se sconosciuta – si svela tuttavia in parte attraverso la tecnica di disegno da lui usata, che mostra grande maestria nella grafica, notevole disciplina nell'economizzare lo spazio sulla carta e soprattutto enorme bravura nella riproduzione ortogonale, sicura e decisa, degli elementi architettonici.

S. S.

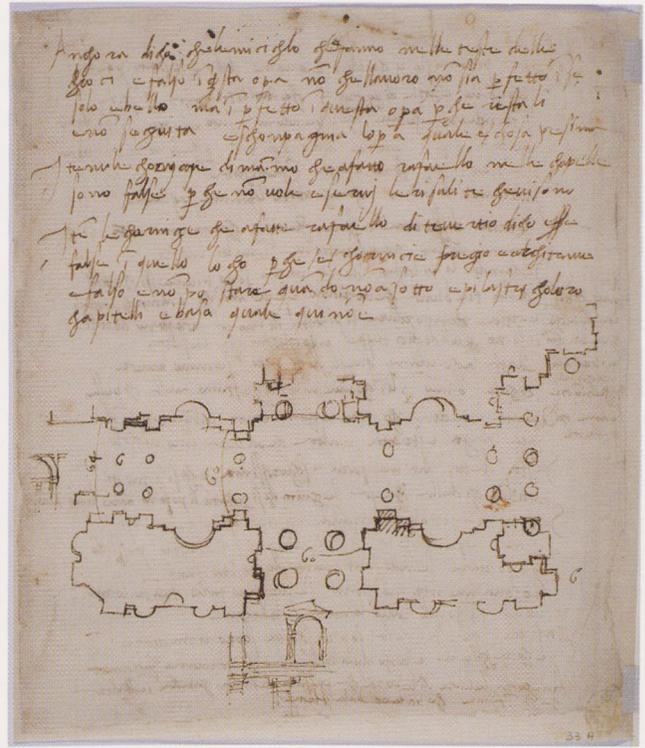
Raffaello, forse colpito dalla critica e dalle numerose note di biasimo di Sangallo, negli anni 1517-1518, modifica ancora il suo progetto. Questo progetto si distingue da quello del 1514 non solo per la conservazione del coro bramantesco e per l'allargamento dei colonnati dei deambulatori a discapito dei pilastri intermedi, ma prima di tutto, per il grande pronao. Per arrivare ad una esatta corrispondenza tra interno ed esterno, egli confronta la facciata, a sinistra con la sezione e a destra con l'alzato del coro. La navata si distingue per i piedistalli alti 13,5 p., per la volta a botte senza finestre e per la copertura poggiate su speroni classicheggianti. Nella navata

laterale interna, la nicchia non è articolata, ma la cornice d'imposta è allargata ad una trabeazione tripartita, come nello schizzo del 1514 (cat. I.25). Il frontone corrisponde alla crociera e copre quindi anche le navate laterali interne, ma diversamente dal contemporaneo progetto di Sangallo (cat. I.29); Raffaello sostituisce la facciata continua con un pronao che ricorda Sant'Andrea a Mantova e lo continua lungo i volumi laterali, molto più bassi delle navate esterne, e negli altissimi campanili. Anche se, elevato su alti piedistalli e trasformato in tozze semicolonne, l'ordine gigante e il suo ritmo trionfale corrispondono a quelli dell'interno. Come nel suo presumibile progetto del 1515 (cfr. Saggio, fig. 10), l'arcata centrale è sostituita da colonnati composti, come nei progetti di Sangallo, dalle colonne della vecchia Basilica, di circa 5 p. (1,12 m). Il colonnato superiore si apre sulla Loggia delle Benedizioni e culmina nell'edicola centrale destinata al papa. I due colonnati continuano davanti alle navate esterne e, in forma di paraste, attorno a tutta la Basilica. I tre piani inferiori dei campanili ritornano nelle torrette angolari del coro a destra, dietro le quali si nascondono, oltre le sacrestie del pianterreno, anche delle cappelle coperte da cupole al livello superiore. Anche i piani superiori delle cappelle laterali, che si aprono in serliane, sono assimilati a piccoli frontoni, mentre il pianterreno è articolato solo agli angoli dalle paraste binate dell'ordine minore – un'articolazione





I.27



sintattica che avrebbe garantito un'illuminazione ottimale degli ambienti secondari. Ne risulta un organismo multiforme e gerarchico, come già Bramante l'aveva proposto nel progetto della medaglia e che è basato non tanto sugli effetti scenografici delle facciate quanto sulla coerenza strutturale interna (cat. I. 3). Gli attici dei campanili decorati con festoni, candelieri e putti ricordano Palazzo Branconio dell'Aquila (Frommel 2002) e sono in favore di una datazione negli stessi mesi dell'estate del 1518.

H. NACHOD, *A recently discovered architectural sketchbook of an intimate assistant of Bramante in the construction office of St. Peter's in Rome*, in "Rare Books" (H. P. KRAUS), New York 1955, pp. 1 sg. WOLFF METTERNICH 1972, pp. 52 sg. R. WITTKOWER, *The "Menicantonio" sketchbook in the Paul Mellon Collection*, in *Idea and Image: Studies in the Italian Renaissance*, London 1978, pp. 90-107. HEYDENREICH/LOTZ 1974, pp. 173 sg. FROMMEL 1984, pp. 270 sg. A. BRUSCHI, *Problemi del S. Pietro bramantesco*, "...Admodum surgebat...", in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", 1/10, 1987, pp. 228 sg. HUBERT 1993, pp. 360 sg. FROMMEL 1994, pp. 617 sg. STORZ 2001, pp. 3 sg. FROMMEL 2002, pp. 76-131. C. L. FROMMEL, *L'uomo e l'architettura nell'opera di Raffaello*, in "Accademia Raffaello, atti e studi", I, 2002, pp. 7-34. FROMMEL 2003, pp. 287 sgg.

C. L. F.

I.27

Antonio da Sangallo il Giovane

Ricordo manoscritto

ca. 1518

carta, inchiostro, pennino, riga e mano

21,6 x 18,3 cm

iscrizione sul recto:

"Mosso piu a misericordia e onore di dio e di sancto petro/ e onore e utile di vostra S(antita) che a utilita mia p(er) fare/ i(n)tendere/ chome li danari che si spendono i(n) san(c)to petro si spendono/ cho(n) pocho onore e utile di dio e di v(ostra) S(antita) p(er) che sono buttati via/ le cagioni sono queste i(n)frascritte:

In prima bisogna chonchordare la pianta la quale ettutta difforme e fare che vi sia chonformita/ la quale no(n) ve ne p(er)fezione i(n) molti luoghi/ fare che vi/ sia qualche chapella gra(n)de/ oltre alla maggiore/ p(er) che n(o)n cie/ senone nelle cha/pelette.

Secunda i pilastri della nave sono piu grossi che quell i/ della tribuna che voriano essere ma(n)cho o alma(n)cho equali

Tertia concordare li pilastri di fuora che sono dorichi/ e sono piu di dodici teste e vogliono essere sette

Quarta accordare quelli di dentro se anno avere/ zoccolo onno(n) p(er) li i(n)chonvenienti che fanno nelle chapelle

Quinta se segue chome e chomi(n)ciato la nave gra(n)de/ sara lunga e stretta e alta che parera uno vicolo

Sesta detta nave sara ischurissima e cosi i(n) molti/ latri luogi della chiesa seguita chosi p(er) che no(n) li posono dare lumj buonj

Settima la trebuna grande rimediare che no(n) posi/ i(n) falso e fare chosa sopra alli archi che p(i)lastri possino/ comportare ssendo fatti nel modo che son fatti/ li ornamenti no(n) parlo sene puo fare qua(n) lomo/ vole secondo lavolonta del patrono

E a tutte queste chosa sopra scritte se puo rimediare/ e choregiere e accompagnare e conformare facilmente/ Anchora levare via le porte che passano delluna chapella i(n) ellaltra/ che so(n)o infame che parano balestrere"

sul verso:

"Anchora dicho che lemicichlo che e fanno nelle teste delle/ chroci e falso i(n) q(ue)sta op(er)a no(n) chellavoro no(n) sia p(er)fetto i(n) se/ solo e bello ma i(n)perpetto i(n) questa op(er)a p(er)che resta li/ e non seguita e schonpagna lo(p)e(ra) quale e chosa pesima

Item le chornjcie di ma(r)mo che a fatto rafaello nelle chapelle/ sono false p(er)che no(n) vole eservj le risalite che vi sono Item le chornjge che a fatto rafaello di traverti(no) dicho essere/ false i(n) quello locho p(er)che e chornjcie fregio e architrave/ e falso e no(n) puo stare qua(n)do no(n) a sotto e pilastri cho(n) loro / chapi-telli e basa quale qui no(n) e"

una integrazione in carta giapponese sui margini destro e sinistro inferiore, macchia al centro, macchia vicino margine destro

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 33 A.

La pianta della facciata, articolata con un ordine colossale e con un ordine minore di 9 p., con colonne bi-

nate, tonde e quadrangolari, corrisponde al disegno GDSU 37 A r nel quale Sangallo modifica l'ordine di 5 p. con uno di 9 p. Egli potrebbe averlo disegnato poco dopo il progetto del Codice Mellon (cat. I.26), quando, forse su incarico del papa, elenca tutti i punti nei quali non è d'accordo con i precedenti progetti di Bramante e di Raffaello (Saggio, fig. 9). Si tratta probabilmente di una specie di promemoria per un incontro con il papa che non gli fu mai consegnato in forma scritta.

Sangallo comincia con l'auspicio di poter ridurre i costi, propone di mettere in relazione le varie parti della pianta e di creare ulteriori cappelle grandi, come previsto nei suoi progetti contemporanei (cat. I.29). Egli vuole ridurre i pilastri della navata, che almeno in parte sono più imponenti di quelli della crociera; vuole assimilare le paraste doriche dell'esterno bramantesco al corinzio dell'interno; vuole che sia deciso se quest'ultimo deve essere innalzato su piedistalli che però, in questo modo, si troverebbero in conflitto con l'ordine minore delle navate laterali. Annota sul *verso*, che l'ordine minore, in quanto fornito di una trabeazione tripartita (cat. I.25), avrebbe bisogno di essere completato da capitelli, capitelli che aggiunge, infatti, sul GDSU 70 A (cat. I.29). Commenta che, per non essere buia e stretta, la lunghezza della navata dovrebbe essere ridotta e che anche altri ambienti sono male illuminati. Infine, alludendo ai pennacchi, osserva che la cupola "sta in falso" sopra i pilastri e sopra gli archi della crociera e che bisogna chiudere le porte tra le cappelle laterali perché "infami". Sul verso, aggiunge inoltre che gli ambulatori, benché belli in sé, non sono bene collegabili con il transetto e che le lesene delle cappelle, che egli rappresenta sul GDSU 70 A senza gli aggetti, non sono accettabili con gli aggetti fatti da Raffaello.

Benché questa critica sia solo in parte riferibile al progetto Mellon, dove l'ordine di Bramante è stato già sostituito, le porte tra le cappelle sono state chiuse e le lesene delle cappelle eliminate, il memoriale potrebbe essere stato re-

dato, come sembra, anche poco dopo e potrebbe riferirsi, in primo luogo, al progetto esecutivo che era stato convalidato nel 1515.

VON GEYMÜLLER 1878-1880, vol. 1, pp. 293 sg. GIOVANNONI 1959, pp. 132 sg. WOLFF METTERNICH 1972, p. 44, fig. 36. FROMMEL 1984c, p. 296. BRUSCHI 1992, pp. 71 sg. FROMMEL 1994, pp. 621 sg. BRUSCHI in FROMMEL-ADAM 2000, pp. 65 sgg.

C.L.F.

I. 28

Antonio da Sangallo
Lettera a Messer Eusebio Prefetto della Fabbrica di San Pietro circa il deterioramento dei tetti dell'antica Basilica Vaticana

20 maggio 1528

carta, penna marrone

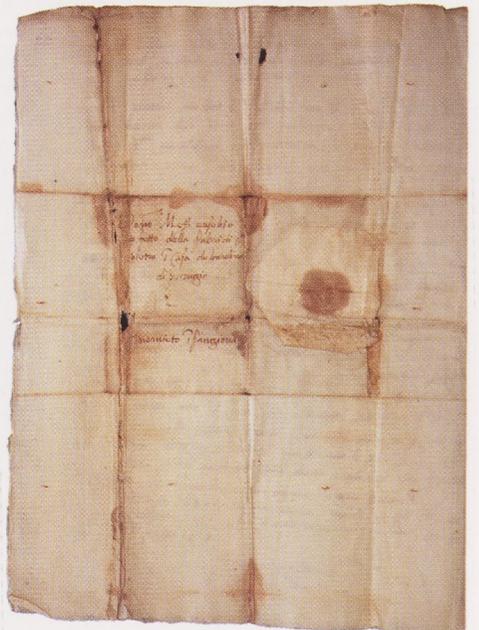
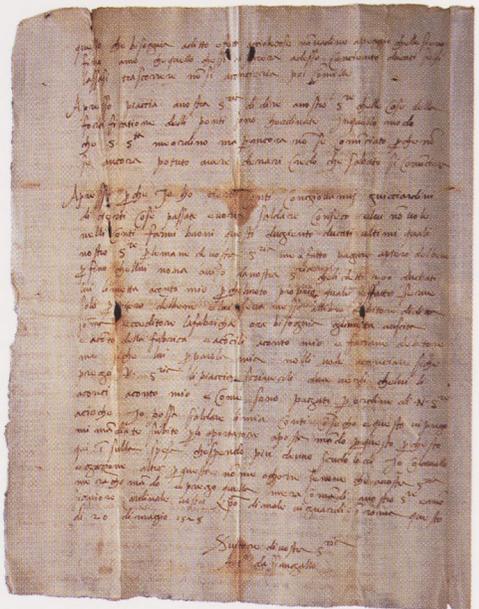
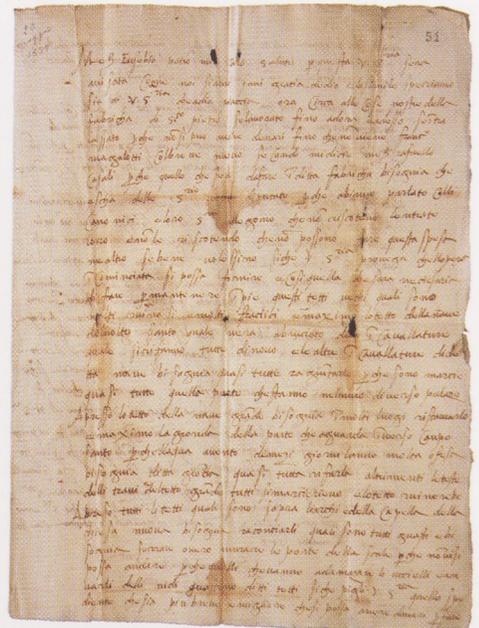
27 x 20 cm

stato di conservazione mediocre

Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro, Archivio Storico, Arm. 2, F, 107, cc. 51r - 52v.

Trascrizione di C. L. Frommel:

"Mess(er) Eusebio patro(n) mio caro salute p(er) questa V(ostra) S(igno)ria sera avisata come noi siamo sani/ gratia di dio e lo simile spectiamo/ sia di V(ostra) S(igno)ria che a dio piaccia ora circa alle cose nostre della/ fabbrica di s(an)to pietro se lavorato fino adora e adesso se i(n)tra/ lassato p(er)che no(n) si puo avere denari fino che no(n) viene franc(esc)o magalotti col breve nuovo secondo mi dicie mes(er) Raffello/ casali p(er)che quello se a da fare i(n) ditta fabrica bisogna che/ escha delle S(igno)rie vostre deputato p(er)che abbiamo parlato colli/ canonici e loro S(igno)rie allegano che no(n) riscuotono lentrate/ loro e no(n) le riscotendo che no(n) possono fare questa spesa/ ne altro se bene vlessimo siche V(ostra) S(igno)ria provega che llopera i(n)comunicata si possa fornire e cosi quella che sara necessaria/ di fare p(er) mantenere i(n) pie questi tetti vechi quali sono/ molti ruinosi e molti fradici e maximo lo tetto della nave/ del volto santo quale vera abruciato dua i(n)cavallature quale si rifanno tutte di novo e le altre i(n)cavallature di de/ tta nave bisogna qua-



si tutte raggiu(s)tarle p(er)che sono marcie/ quasi tutte quella parte che stanno nel/ muro di/ verso palazo/ Apresso lo tetto della nave gra(n)de bisogna in molti luoghi ristorarlo/ e maximo la gronda della parte che guarda i(n) verso campo santo p(er)che llaqua avento di mezi giorni lanno molta ofesa/ bisogna detta gronda quasi tutta rifarla altrimenti le teste/ delli travi del tetto gra(n)de tutti si marciereno e lo tetto ruinerere/ Apresso tutti li tetti quali sono sopra li archi e delle capelle della/ chiesa nuova bisogna riconciarli quali sono tutti guasti e bi/sogna serrare overo murare le porte della scale p(er)che no(n) vi si/ possa andare p(er)che quelli che vanno amazare li uccelli e aca/ varli delli nidi guastino ditti tetti sicche pigli V(ostra) S(igno)ria quello' spe/ diente che sia piu breve migliore che si possa avere danari p(er) fare/ quello che bisogna aditto efetto accioche le cose no(n) vadino apeggio chelle sieno/ fino a mo che quello chessi riparera adesso con ciento ducati se si/ lassasi trascorrere no(n) si aconciera poi con mille/ Apresso piaccia avostra S(igno)ria di dire a nostro S(igno)re chelle cose della/ fortificatione delle ponti sono hoordinate i(n) quello modo/ che S(ua) S(antit)a me ordino ma p(er) ancora no(n) se comi(n)ciato p(er)che no(n)/ se ancora potuto avere denari credo che sabato si comi(n)ciera/ Apresso p(er)che jo ho certi conti con giovannj guiciardini/ di certi cose passate e voria saldare con seco e lui non vole/ nelli conti farmi buoni questi dugiento ducati ultimi quali/ nostro S(igno)re p(er) le mane de vostra S(igno)ria me a fatto pagare a piero del bene/ p(er) fino che llui non a avviso da vostra S(igno)ria che li detti 200 ducati/ lui li metta aconto mio p(er)chel moto proprio quale siffatto serve/ solo per piero del bene e lui sera messo allibro debitore di ditta/ somma e creditore la fabrica ora bisogna gli metta a uscita/ e aco(n)to della fabrica e aco(n)cili aconto mio e faciamme debitore/ me sicche lui p(er) parola mia noli voler aconciare sicche/ prego V(ostra) S(igno)ria li piaccia scriverli dua versì che lui li/ aconti a

conto mio e come sono pagati p(er) ordine di N(ostro) S(igno)re/ acioche jo possa saldare li mia conti co(n) secho e questo vi prego/ mi ma(n)diare subito p(er) lo aportatore apostamando per questo p(er)che sto/ qui i(n) sulla spesa che spendo piu de uno scudo lo di co cavallo/ e garzone altro p(er) questa no(n) me occorre se none che a vostra S(igno)ria/ me rachoma(n)do e prego quella me racoma(n)di a nostro S(igno)re/ e a monsigniore cardinale vostro X(risto) di male vi guardi: in roma questo/ di 20 di magio 1528
Servitore di vostra S(ignor)ia/ Ant(oni)o dassangallo”.

L'epistola, finora inedita, è una delle pochissime conservatesi di Sangallo ed è il primo documento databile a dopo il Sacco di Roma dove Sangallo cambia la sua grafia della lettera “h” (Frommel, in Frommel/Adams, vol. 1, p. 36, fig. 32); essa ci trasmette un'immagine vivace della vita romana a distanza di un anno dal Sacco e descrive la situazione in cui versava in quel periodo San Pietro. Sangallo aveva accompagnato Clemente VII ad Orvieto ed era stato inviato a Roma, forse su richiesta della Fabbrica, per riparare i tetti della Basilica che rischiavano la rovina. Quello che copriva l'estrema navata destra, dove si trovava il Santo Sudario – ovvero di Veronica – era parzialmente bruciato. Le gronde della navata centrale esposte alle intemperie meridionali erano consumate e le teste dei travi quindi minacciate; le travi della navata centrale, come del nuovo braccio del coro (la “capella della chiesa nuova”) e degli archi della crociera erano marce e dovevano essere sostituite (cat. I. 20, 21). Il tetto del nuovo coro veniva anche rovinato dai cacciatori, i quali salivano attraverso le scale poste nei pilastri occidentali, bisognava perciò murare gli accessi a tali scale. Il progresso di questi lavori dipendeva però da un nuovo finanziamento che i canonici pretendevano di non poter sostenere. Altre risorse erano poi necessarie per rispettare l'ordine del papa di rinforzare i ponteggi. Alla fine della lettera, Sangallo si lamenta che

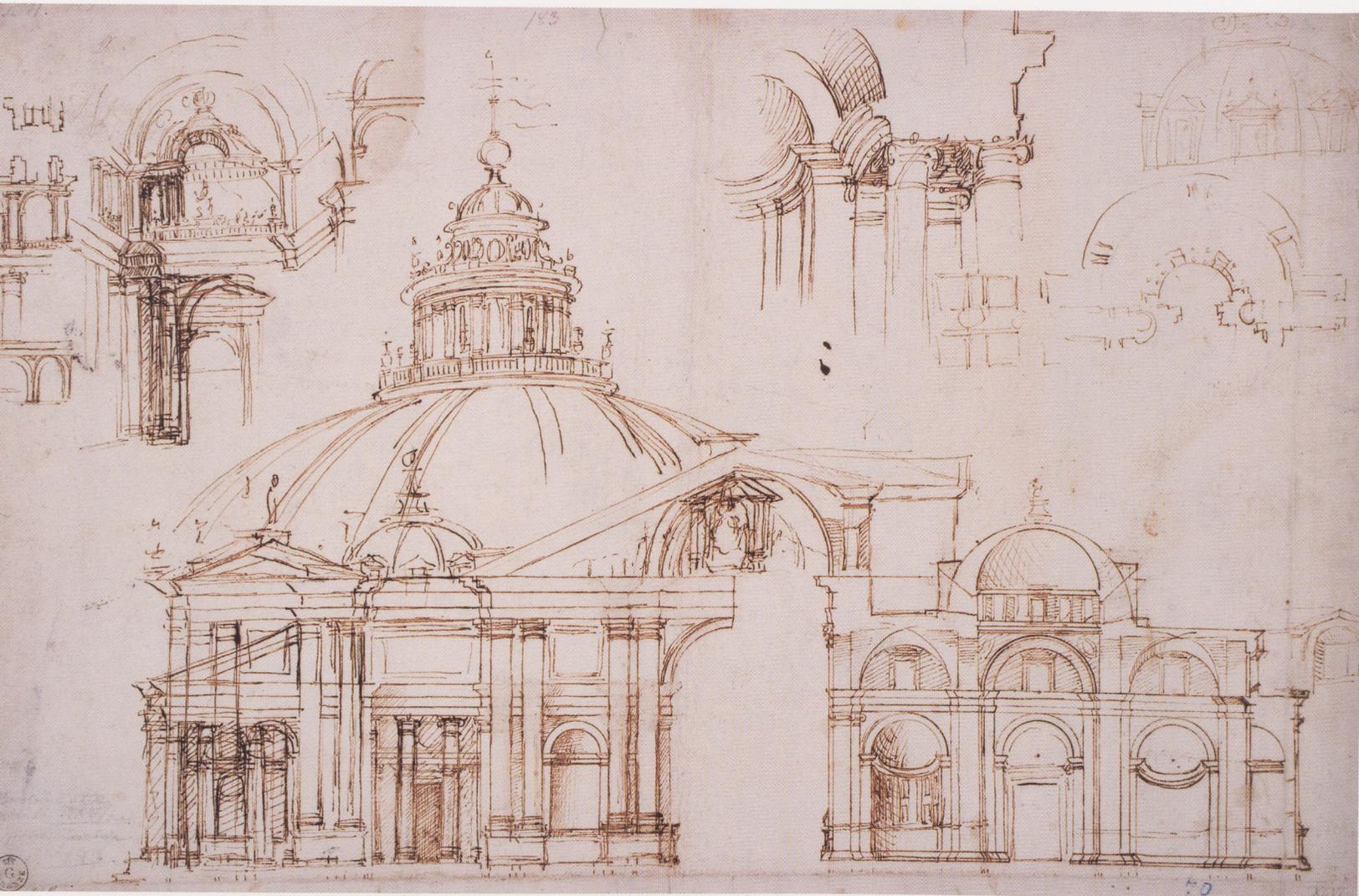
“la banca dei Guicciadini non li aveva pagato i 200 ducati ‘secondo il mandato dato dal papa ad Eusebio e lo prega di un'altra iniziativa per' farlo avere questa parte del suo salario annuale, che ammontava a 300 d. La vita a Roma costa così cara, che egli spende ogni giorno 1 d. per sé, il servitore e il cavallo”. È tipico di quell'epoca che il papa impartisse personalmente ordini riguardanti i ponteggi e somme relativamente piccole e che il suo architetto mandasse i suoi saluti non solo al cardinale responsabile, ma anche al papa tramite il capo della Fabbrica.

C. L. F.

I.29

Antonio da Sangallo il Giovane
Studi di alzati e pianta parziale di San Pietro (progetto per la facciata, per la cupola, per la deambulatorio e per la Loggia delle Benedizioni)
ca. 1518
penna e inchiostro marrone, stilo, carta bianca
30,5 x 46,2 cm
una macchia dal margine superiore a 15 cm dall'angolo a sinistra che si estende verso il basso
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 70 A.

Probabilmente Sangallo presenta al papa questo progetto, complesso e pieno di virtuosismi, e che corrisponde in linea di massima alla pianta da lui redatta, il GDSU 252 A (Bruschi 2002, pp. 21 sg.), nell'estate del 1518. Nella sezione, egli trasforma le lesene sotto l'imposta della navata centrale in un ordine ionico e taglia con una finestra la grande volta a botte, volta protetta da una copertura a capriata. La sporgenza dietro questa finestra fa parte di una delle cupole senza tamburo, cupola con cui egli vuole coprire le ampie campate della navata. Nella sezione, seguono poi la navata interna con una nicchia articolata da lesene, la navata esterna coperta da una cupola con tamburo e la cappella laterale, analoga alla navata interna. Diversamente dal disegno GDSU 152 A, la parete



esterna è già articolata da un ordine dorico composto da semicolonne con fusti di 9 p. (2,01 m), che arriva fino alla corrispondente imposta interna. Sangallo pensa probabilmente a campanili staccati e trasforma l'ordine gigante di Bramante in parastebinate su piedistalli con trabeazione senza triglifi, la cui altezza corrisponde a quella dell'ordine interno. L'ordine minore corrisponde a quello di 9 p. delle cappelle, ma sotto traspare ancora quello più piccolo del GDSU 252 A e il ritmo esterno rispecchia la disposizione interna: alla crociera fa riscontro un largo frontone, alla campata angolare e alle cappelle ne coincide un altro e, tra i due, si apre il colonnato del vestibolo della navata esterna. Nello schizzo a sinistra in alto, Sangallo ingrandisce la Loggia delle Benedizioni e ne abbassa la posizione poco op-

portuna nel timpano del grande frontone al livello delle imposte delle arcate. La sua cupola è articolata da costoloni e non dagli anelli del Pantheon e la lanterna da un colonnato e non da arcate. Anche la rientranza tra il transetto e il deambulatorio, rappresentata nel piccolo dettaglio in alto a destra della pianta, ricorda il disegno GDSU 252 A. Lo splendido schizzo prospettico visualizza la transizione tra l'interno convesso dell'ambulatorio e la nicchia concava dei pilastri corrispondenti.

VON GEYMÜLLER 1875-1880, vol. 1, pp. 315 sgg. FERRI 1885, p. 150. GIOVANNONI 1959, pp. 136, 140. WOLFF METTERNICH 1972, fig. 81. FROMMEL 1984, pp. 274 sg. WOLFF METTERNICH/THOENES 1987, pp. 160 sgg. BRUSCHI 1992a, pp. 72 sgg. FROMMEL 1994, p. 619; BRUSCHI 2002, pp. 91 sgg.

C.L.F.

I.30

Antonio da Sangallo

Modello Ligneo

1539

ricostruzione virtuale (progettazione e realizzazione RA.DA.AR:

Mario Docci, Luca Ribichini, Carlo Bianchini, Alfonso Ippolito, Luca Senatore e Marco Di Giovanni)

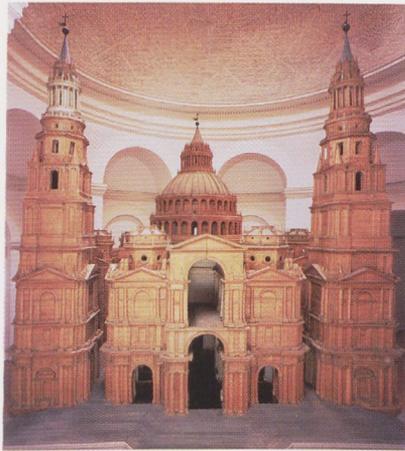
originale in legno di abete, tiglio, olmo e albuccio; carta incollata sulle volte dei bracci della croce (gli ordini in giallo chiaro freddo, i fondi in giallo chiaro caldo)

602 x 736 cm

Città del Vaticano, Fabbrica di San Pietro.

Paolo III Farnese, eletto nell'autunno del 1534, fu per lungo tempo indeciso se continuare il progetto longitudinale a tre campate o tornare ad un *quincunx* centralizzato, come aveva proposto Peruzzi nel GDSU 2 A (cat. I.31). Su GDSU 39 A Sangallo dimostra che

una soluzione longitudinale avrebbe permesso un atrio, una Loggia delle Benedizioni collegata direttamente al palazzo papale, cappelle più numerose e una navata più spaziosa capace di coprire tutto il sacro (Saggio, fig. 16). Ancora nel 1537-1538 l'architetto presenta la pianta longitudinale GDSU 256 A senza ambulacri (Thoenes 2000, pp. 125 sg.) e, leggermente più tardi, le sezioni GDSU 66 e 67 A che risolvono tutti i problemi sollevati nel Memoriale del 1518 (cat. I.27; Thoenes 2002, pp. 87 sg.). Nel progetto GDSU 259 A ritorna poi alla crociera secondaria nel centro della navata, rinuncia sorprendentemente alle finestre della volta e copre le finestre sopra gli ambulacri con un secondo piano esterno. Introducendo anche i campanili, prepara quasi testualmente alcune caratteristiche del modello. Tutti questi progetti sono in perfetta sintonia con la Sala Regia – che egli inizia a rinnovare nella primavera del 1538 – e con la nuova Cappella del Sacramento e del Conclave, e la Cappella Paolina, che deve creare un collegamento diretto tra Palazzo e Loggia delle Benedizioni (Saggio, fig. 5; Frommel 2003). Forse addirittura su consiglio di Michelangelo, il papa si decide nell'inverno del 1538-1539 ad adottare una soluzione centralizzata. Nel giugno del 1539 la Congregazione responsabile della progettazione insiste che ne venga preparato un modello ligneo, per il quale Antonio Labacco, vecchio collaboratore di Sangallo, era stato pagato già nel marzo dello stesso anno. Questo modello è compiuto solo nel 1545, un anno prima della morte di Sangallo, e con la scala di 1:30 rappresenta il più grande finora conosciuto. Sangallo antepone ora alla *cella del quincunx* un *pronaos* con ampio *vestibulum* e Loggia delle Benedizioni, cercando un compromesso tra sistema centralizzato e sistema longitudinale. Staccando i due altissimi campanili mette però in pericolo la Sala Regia e la Cappella Paolina, la quale verrà comunque affrescata nel 1541-1545 da Michelangelo (Frommel 2006, fig. XI.19). Egli estende il sistema proposto solo per la facciata e gli ambulacri su tutto il corpo esterno in U 259 A e, ispirandosi al Colos-



I.30

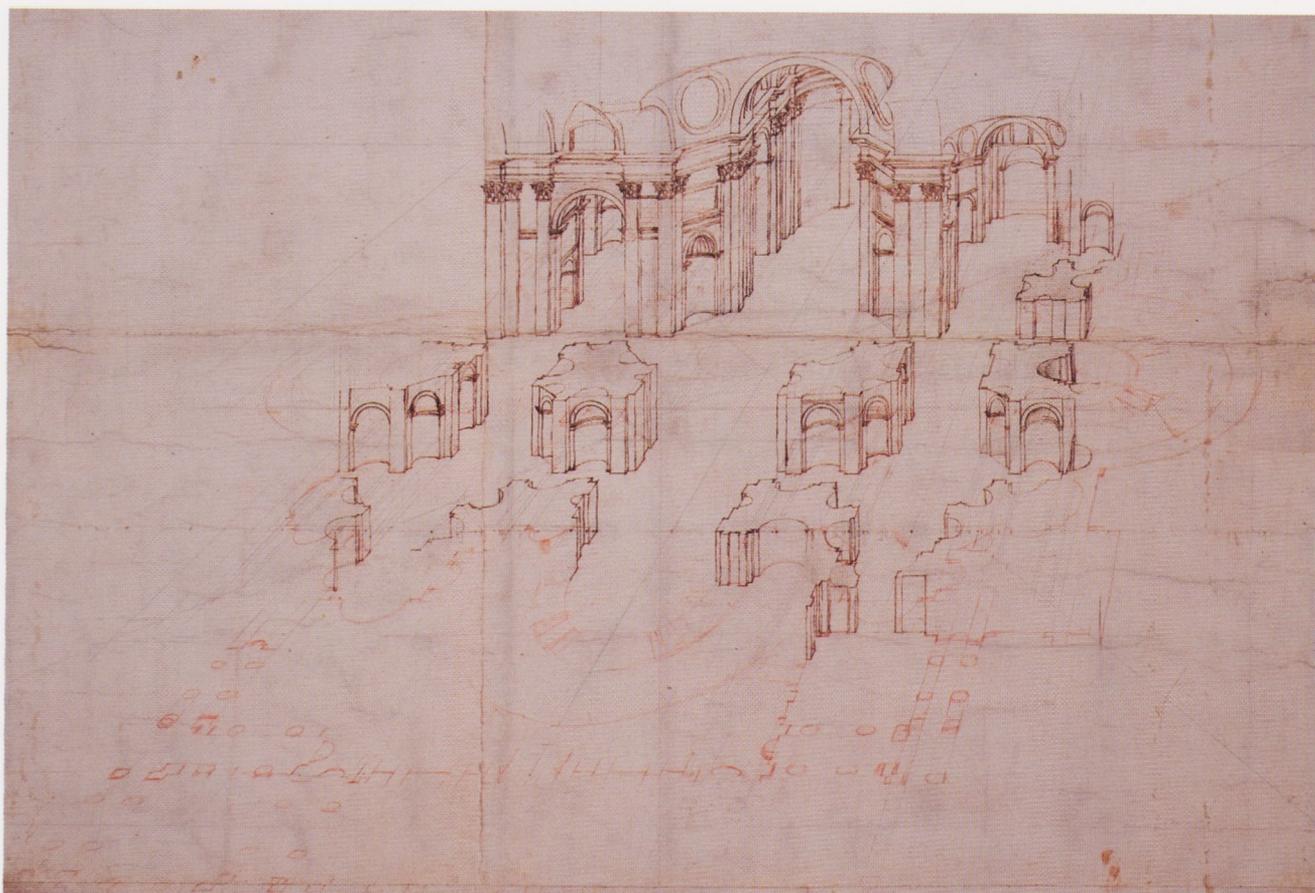


seo, continua il dorico e lo ionico della parete nello ionico e nel corinzio del tamburo e nel colonnato della lanterna – tutti quanti rispecchiati nei diversi piani dei campanili. All'interno centralizzato, misticamente illuminato da finestre tagliate diagonalmente nel tamburo come bocche di lupo, ad alcuni cassettoni della volta e ai piani superiori degli ambulacri, corrisponde un esterno che continua, con risultati forse troppo schematici, il sistema del 1519 (Saggio, fig. 13). Diversamente dagli ultimi progetti di Peruzzi, quelli di Sangallo non propongono mai il ritorno ad un ordine gigante per l'esterno. Il sistema ricorda ancora il suo capolavoro del 1514-1515, il progetto per il cortile di Palazzo Farnese, benché i due piani inferiori vengano separati da un attico, il quale corrisponde alle volte degli ambulacri e delle navate laterali. L'esterno del modello non si esaurisce però nella

sua articolazione troppo schematica, poi criticata aspramente dal Vasari, ma vuole anche essere visto come grandiosa organizzazione di corpi plastici. Il ritmo dinamico e gerarchico dei cinque blocchi verticalizzanti della facciata e il contrasto tra il denso rilievo parietale e l'ombra profonda delle sue arcate giganti sarebbero forse stati addirittura più impressionanti dell'attuale monotona facciata.

FREY 1909. FREY 1913. BENEDETTI in MILLON/LAMPUGNANI 1994, pp. 632-635. C. L. FROMMEL, *ibidem*, p. 423. MILLON, *ibidem*, pp. 40-50. THOENES, *ibidem*, pp. 635-650. FROMMEL 1999. THOENES in FROMMEL/ADAMS 2002, pp. 33-43. C. L. FROMMEL, *La cappella Paolina di Antonio da Sangallo. Un contributo alla storia edilizia del palazzo Vaticano*, in C. L. FROMMEL, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 359-385.

C. L. F.



I.31

I.31

Baldassare Peruzzi

Planimetria e prospettiva a volo d'uccello

1534-1535

penna inchiostro marrone, matita rossa,
carta bianca

54 x 68 cm

discreto stato di conservazione

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli
Uffizi, inv. n. 2 A.

Peruzzi si serve di questa splendida prospettiva per rispondere, probabilmente su richiesta di Paolo III, ai tanti problemi irrisolti dell'interno, che Sangallo già nel suo memoriale del 1518 aveva criticato come buio e incoerente (cat. I.27); anche la calligrafia del disegno sembra risalire agli ultimi anni della sua vita. Come nel suo progetto del 1520-1521 Peruzzi insiste su una pianta centralizzata (Frommel 1994, p. 622, n. 322), ma come nella più matura pianta di New York egli antepone al braccio orientale il colonnato di 9 palmi di un grande atrio. Per unificare l'interno egli non esita – ancora meno che non negli anni precedenti (Hubert 2002, figg. 6, 11, 13-18) – a cambiare i pilastri della crociera dei quali non rispetta neanche le proporzioni. Assimila le nicchie

grandi dei loro smussi a quelle degli ambulatori e vuol farle arrivare fino alla cornice dell'imposta delle grandi arcate; diversamente dal progetto esecutivo di Bramante (Saggio, fig. 5), ma come nel modello ligneo di Sangallo (cat. I.30) questa continua attorno tutto l'interno. Peruzzi rimpiccolisce le nicchie secondarie dei pilastri della crociera e dei contro-pilastri e le fa solo arrivare fino alla trabeazione abbreviata del colonnato degli ambulatori – anch'essa continuata attorno. I campi ciechi sopra le nicchie piccole dovevano corrispondere a quelli sopra le nicchie grandi. Il ridimensionamento delle nicchie piccole avrebbe permesso di smussare i pilastri anche verso le crociere secondarie, di allargarne il diametro e di ripeterci le nicchie secondarie. Le nicchie ancora più piccole tra le paraste dell'ordine grande sono solo accennate in pianta. Diversamente da Raffaello, Peruzzi propone finestre a lunetta in tutte le campate dei bracci principali e secondari. Anche Sangallo tenta nei suoi progetti successivi di migliorare l'illuminazione, di continuare le due cornici d'imposta e di sistemare le nicchie

(Thoenes in Frommel/Adams 2000, pp. 87 sgg.). Ma nonostante il rialzamento del pavimento di più di 3 m, le misure non gli permettono di ingrandire le nicchie della grande crociera in maniera paragonabile. Nella prospettiva i colonnati degli ambulatori escludono un tale rialzamento. Nella pianta di New York anche lo stesso Peruzzi ritorna a pilastri con le nicchie di Bramante.

VON GEYMÜLLER 1875-1980, pp. 202 sg., n. 47. LETAROUILLY 1882, tav. 23. WOLFF METTERNICH 1972, p. 62, fig. 107. WURM 1984, p. 494. FROMMEL in MILLON/LAMPUGNANI 1994, p. 626. A. BRUSCHI, *Le idee del Peruzzi per il nuovo San Pietro*, in TESSARI 1996, pp. 237 sg. W. JUNG, *Über szenographisches Entwerfen, Raffael und die Villa Madama*, 1997. P. M. POGGI, *Uso e modalità del disegno prospettico agli "albori" della codificazione della prospettiva lineare: Baldassare Peruzzi*, tesi dell'Università La Sapienza di Roma 1999. A. BRUSCHI, *Baldassare Peruzzi per San Pietro*, in C. L. FROMMEL, A. BRUSCHI, H. BURNS, F. P. FIORE, P. N. PAGLIARA, *Baldassare Peruzzi 1481-1536*, Venezia 2002, p. 366. H. W. HUBERT, *Baldassare Peruzzi und der Neubau der Peterskirche in Rom*, in *ibidem*, pp. 403-406.

C. L. F.

I.32

Baldassare Peruzzi

Studi per San Pietro: progetti per la facciata e pilastro

1535

carta, penna, inchiostro, acquerello

9,4 x 12,9 cm (alt. massima)

ritagliato nella parte superiore, completato con integrazione, piccola lacuna in basso a destra

sul verso un pezzetto di carta antica con alcune lettere di una scritta

Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. n. 26 A.

La facciata è stretta come il colonnato dell'atrio su GDSU 2 A (cat. I.31) e sulla pianta di New York e anche le cupole secondarie sembrano far parte di un sistema centralizzato (Saggio, fig. 1). Le sacrestie angolari e gli ambulatori non sono accennati, perché a destra spariscono dietro la Sala Regia del Palazzo Papale che è accennato con una linea verticale (Saggio, fig. 5). Come in GDSU 2 A il fronte del tempio centrale e le arcate nelle sue rientranze laterali corrispondono alla cupola e i due avancorpi laterali alle cupole angolari del *quincunx*. Il sistema e il fasto del progetto non sono invece compatibili con i progetti di riduzione

degli anni 1531-1534 (Hubert 2002; Saggio, fig. 14). Nella facciata Peruzzi abbandona l'ordine di 9 p. introdotto da Sangallo nel 1518 (cat. I.29) e riproposto nei suoi progetti degli anni 1534-1538 e nel modello ligneo (cat. I.30). Nella facciata Peruzzi ritorna invece all'ordine gigante e al colonnato di 5 p. del progetto Mellon di Raffaello (cat. I.26) rinunciando però agli alti piedistalli dell'ordine gigante e al colonnato superiore. Come Sangallo nella metà sinistra del progetto GDSU 39 A non prevede una Loggia delle Benedizioni (Frommel 1994, p. 629, n. 338; Saggio, fig. 16) – forse perché il papa esitò ancora a distruggere la Loggia di Pio II. Egli assimila quindi l'alzato della facciata a quello dell'interno degli ambulatori, dove il colonnato di 5 p. viene ugualmente fiancheggiato dalle paraste doppie dell'ordine gigante e continua in una zona cieca che nasconde le volte del pianterreno. Come alternativa al progetto esecutivo di Sangallo del 1520 Peruzzi già prima aveva proposto un simile sistema per la navata di GDSU 14 A il cui alzato è documentato da copie da Peruzzi nel Taccuino S. IV, 7, fol. 37 r della Biblio-

teca Comunale di Siena (Frommel 1994, p. 421, fig. 21, p. 624, n. 326). Il fol. 36 v dello stesso Taccuino e la corrispondente pianta GDSU 31 A r rappresentano uno stadio ancora più avanzato del disegno in mostra (Frommel 1994, p. 421, fig. 22, p. 627, n. 333; Frommel 2002, p. 72). La facciata ora copre anche le sacrestie angolari e si apre in una Loggia delle Benedizioni. Risalendo probabilmente al 1535 il disegno in mostra visualizza quindi una delle ultime idee del maestro morto il 6 gennaio 1536. Diversamente da Sangallo egli cerca di tornare alla monumentalità e ai colonnati di Raffaello, ma allo stesso tempo rinuncia al suo crescendo dinamico e al suo esterno multiforme. Non cerca solo unità equilibrata e coerenza, come sul GDSU 2 A, ma anche corrispondenza tra esterno e interno e gioca, come a Palazzo Massimo, con i contrasti del colonnato tra luce e ombra.

VON GEYMÜLLER 1878-1880, p. 215, tav. 20.
WOLFF METTERNICH 1972, pp. 58, 64, figg. 91, 115.
WURM 1984, pp. 485 sg.
FROMMEL 1994, pp. 627 sg., n. 334.
BRUSCHI 1996, p. 247, nota 119.
HUBERT 2002, pp. 392 sg., fig. 9.

C. L. F.

