

# Formazione ed evoluzione architettonica di Andrea Bregno

*Christoph Luitpold Frommel*

Andrea Bregno si è sempre sentito uno scultore e nei pochi documenti superstiti ha firmato come tale, anche se le sue opere dimostrano conoscenze architettoniche tutt'altro che usuali per uno scultore puro.<sup>1</sup> Nel suo particolare interesse per l'architettura l'artista seguiva la tradizione fiorentina di Arnolfo, Brunelleschi, Donatello e Michelozzo che continua fino a Michelangelo e Bernini. Solo alla metà del Quattrocento anche a Roma stava formandosi una scuola di scultori, composta da allievi diretti e indiretti di Donatello, Michelozzo, Filarete e dei fratelli Rossellino. Per la maggior parte sono toscani, ma tra essi si trovano anche Paolo Romano e Giovanni Dalmata. Opere come il tabernacolo donatelliano della Cappella del Sacramento in Vaticano, la porta di Filarete e la presenza quasi permanente di Alberti a Roma dal 1444 sono senza dubbio decisive per le loro tendenze sempre più classicheggianti e il loro crescente interesse per l'architettura. Isaia da Pisa (attivo 1431-1464) e Paolo Romano (ca. 1415-ca. 1470) sono già a Roma quando Filarete finisce la porta di San Pietro e possono essere stati suoi collaboratori. Isaia lavora nel 1447 a Rimini, forse assieme ad Agostino di Duccio nella Cappella delle Reliquie di San Francesco.<sup>2</sup> Paolo Romano, negli anni 1453-1458, è presumibilmente uno dei fiduciari dell'Alberti nella realizzazione dell'arco trionfale di Castel Nuovo a Napoli e sembra aver scolpito, insieme a Isaia, Laurana, Andrea dell'Aquila e ad una serie di collaboratori di talento, negli anni 1454-58, il grande rilievo con il *Trionfo di Re Alfonso*.<sup>3</sup> Questo cantiere, di cui può aver fatto parte anche Andrea Bregno, e la stretta collaborazione fra scultori in un monumento di tale respiro, risultano decisivi per la formazione e il futuro della scuola romana.

## L'altare maggiore di Santa Maria del Popolo e il progetto per l'altare di San Lorenzo in Damaso

Nato nel 1418 vicino a Como, Andrea Bregno aveva cominciato la sua carriera probabilmente come allievo e collaboratore dei Carona nella patria lombarda. Negli anni Quaranta potrebbe essere entrato nella bottega di Isaia o del

quasi coetaneo Paolo Romano e aver collaborato con lui sia a Roma che a Napoli.<sup>4</sup> La prima opera firmata di Andrea, l'altare maggiore di Santa Maria del Popolo, risale però solo al 1473 (fig. 1).<sup>5</sup> Con m 2,65 x 3,21 e statue alte cm 85 circa, l'ancona è relativamente piccola e la sua larga arcata centrale e le strette campate laterali a nicchie seguono lo schema trionfale. Non c'è però attico e invece di un ordine di colonne giganti e aggettanti Andrea si serve di due ordini di paraste minute. L'ordine inferiore sta su piedistalli ed è staccato dai pilastri dell'arcata, mentre l'arco non arriva fino alla trabeazione dell'ordine superiore. Come nella *Porta della Mandorla* del Duomo di Firenze il triangolo del frontone si alza solo sopra la parte centrale e culmina in uno zoccolo che forse doveva continuare nello stemma di Sisto IV. Le parti dritte del frontone sopra le campate laterali sono invece distinte da piccoli frontoni semicircolari con cherubini e candelieri. Anche i profili del frontone che sono decorati con un can corrente e volute con rosette che non crescono dalla cornice sottostante, dimostrano che Andrea non ha ancora pienamente acquisito il linguaggio antico. Nel decoro delle paraste inferiori si alternano corone principesche con dischi solari, baldacchini e una corona di fiori che alludono probabilmente alla Madonna.

Le innovazioni principali dell'altare di Santa Maria del Popolo sono già presenti in forma più organica in un disegno del British Museum che prima è stato attribuito a Mino da Fiesole, a Paolo Romano e recentemente ad Andrea (fig. 2).<sup>6</sup> Lo stemma – tre stelle che appaiono anche nel suo monumento funerario a San Lorenzo in Damaso<sup>7</sup> e il frammento di una ruota – e l'iscrizione sono quelli di Lodovico Trevisan Scarampi Mezzatosta, titolare di San Lorenzo in Damaso e patriarca di Aquileia. I Santi Lorenzo e Lodovico di Toulouse nelle nicchie laterali si riferiscono al suo nome e al suo titolo e le sue considerevoli dimensioni di circa m 3,50x7 solo ad un altare maggiore che doveva essere collocato nel presbiterio di San Lorenzo in Damaso.<sup>8</sup> La parte centrale del progetto con volta a botte cassettonata e arcate laterali da cui escono angeli, sembra aver influito il *Tabernacolo*



Fig. 1 - Andrea Bregno, *Antico Altare maggiore*, 1473, Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo, sacrestia

*del Sacramento* che Desiderio da Settignano fece negli anni 1460-1461 per la chiesa di San Lorenzo a Firenze.<sup>9</sup> Il disegno può quindi essere datato attorno al 1460 e la sua realizzazione sembra essere stata impedita da altri motivi che non la morte del cardinale avvenuta il 22 marzo del 1465.

Il telaio architettonico del progetto è disegnato in alzato ortogonale con l'aiuto della riga e gli scorci prospettici si concentrano sulla mensa, sul vano centrale con volta a botte cassettonata e sulle nicchie e paraste. Le figure e le parti ornamentali tradiscono una facilità quasi raffaellesca, una

mano capace di caratterizzare le figure con poche brevi linee, senza alcuna correzione e rinunciando al seducente acquerello di cui la maggior parte degli artisti si serviva in tali disegni di presentazione. Si tratta della prima combinazione conosciuta di un altare tripartito con un arco trionfale anch'esso tripartito. Come poi nell'altare di Santa Maria del Popolo, l'ordine inferiore è staccato dai pilastri dell'arcata e fiancheggia nicchie a conchiglia con statue, mentre l'ordine superiore accompagna l'arco vero e proprio. Solo così la dominante arcata centrale può essere combinata con due ordini in superposizione, un'invenzione senza precedenti alla quale si ispirerà ancora Michelangelo nella Cappella Medicea.

Il *Tabernacolo del Sacramento* distingue l'altare del progetto come uno dei primi altari allo stesso tempo maggiore ed eucaristico.<sup>10</sup> Come nella tomba di Eugenio IV, il cardinale viene protetto dalla Madonna ed è quindi probabile che l'altare doveva essere strettamente collegato con la sua tomba. Il cardinale è raffigurato inginocchiato davanti all'angelo che si sta avvicinando con la Bibbia, mentre l'altro gli porge il calice. Egli sembra pensato come figura tonda o almeno semitonda con gambe che coprono la base di una parasta. Il vano centrale doveva essere solo leggermente prospettico e benché la punta dell'ala dell'angelo di destra taglia il pilastro, ambedue gli angeli sembrano ideati solo in forte rilievo.<sup>11</sup>

Il *Cristo risorto* in alto porta la bandiera e indica la sua ferita, mentre le campate laterali culminano nei Santi Pietro e Paolo. Gli zoccoli di queste tre statue sono composte – in maniera simile al portale orientale di Palazzo Venezia (ca. 1471 ss.) – da volute a “C” e volute più lunghe a “S” che nella campata centrale formano una specie di frontone e finiscono in acroteri con palmette. I capitelli dell'ordine inferiore sono simili a quelli della tomba di Cristo della Cappella Rucellai,<sup>12</sup> quelli del più piccolo ordine superiore dorico-toscani. Ambedue le trabeazioni hanno la stessa altezza, sono profilati in modo normativo, i loro fregi sono decorati con ghirlande e le mezze ruote di Trevisan. Solo nella trabeazione superiore, coordinata all'arcata centrale, l'architrave e la cornice sono però provvisti di ovoli e *kyma*. La targa fiancheggiata dagli stemmi è sufficiente per un'iscrizione di tre righe e le maiuscole del testo abbreviato “L(UDOVICUS) PATRIARCA AQILE” ricordano quelle nei fregi di Santa Maria Novella e nella Cappella Rucellai.

A febbraio del 1465, e cioè poco prima della morte di Trevisan e quando il progetto per l'altare era già abbandonato, i fabbricieri della basilica affidano l'incarico, il 9 settembre 1465, a Paolo Romano per la realizzazione del *Tabernacolo del Sacramento* conosciuto solo da un disegno del primo Cinquecento.<sup>13</sup> In questo si vede che la parte inferiore

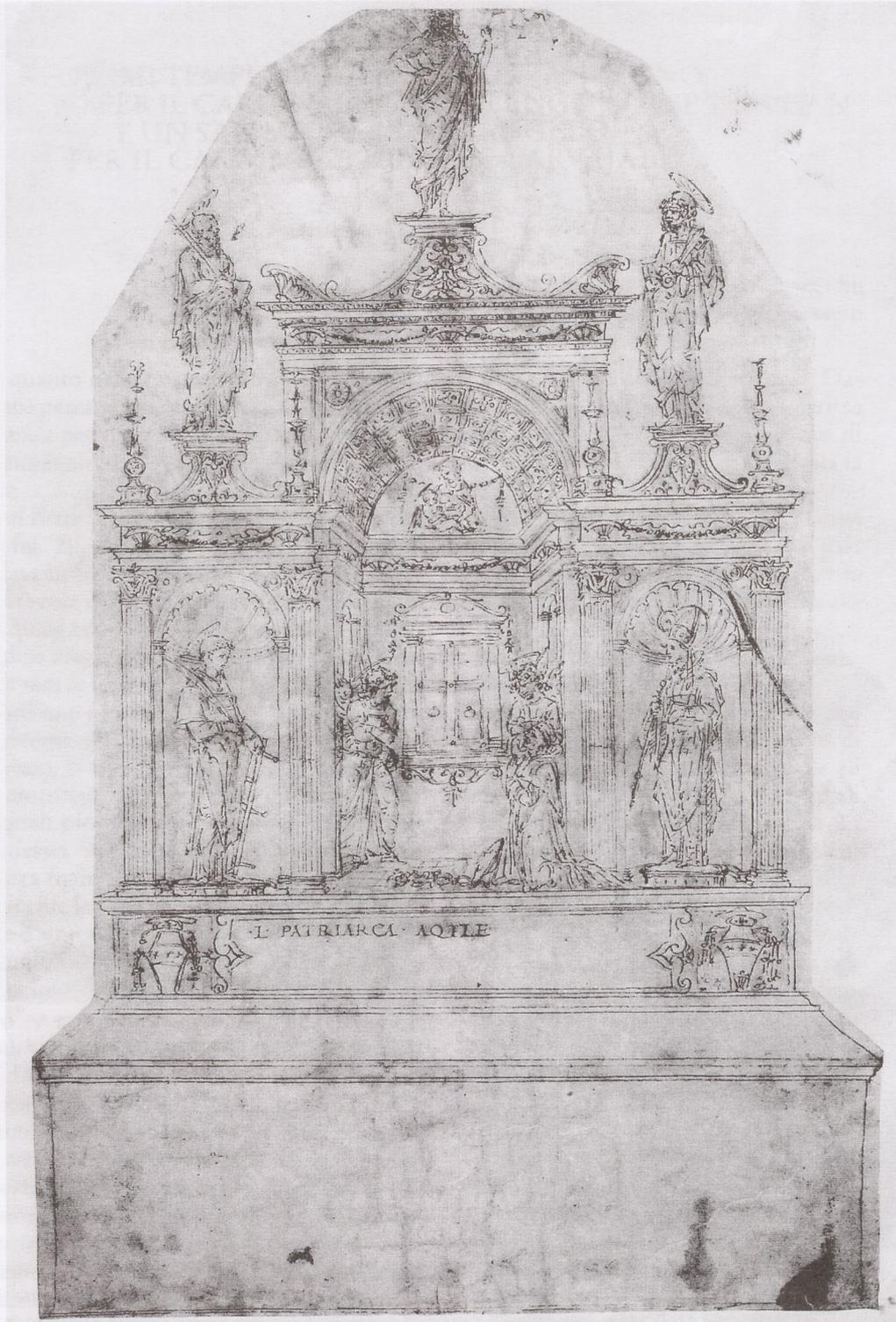


Fig. 2 - Leon Battista Alberti (attribuito), *Progetto per l'Altare maggiore di San Lorenzo in Damaso*, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1860-6-16-38

continuava in uno stemma cardinalizio, quello di Trevisan oppure di Francesco Gonzaga, il successivo titolare della basilica. Il tabernacolo di Paolo era più semplice e più architettonico di quello di Santa Maria in Trastevere firmato da Mino, al quale evidentemente si ispirava.<sup>14</sup> Probabilmente Paolo avrebbe dovuto realizzare anche l'altare. Nel novembre 1467 viene pagato per la tomba del cardinale ma non è chiaro se Paolo non riuscì a finirla o se la tomba fu danneggiata durante la traslazione dalla vecchia alla nuova basilica.<sup>15</sup> Secondo l'iscrizione del 1505 l'attuale tomba di Trevisan, nella navata sinistra della basilica, fu eretta e finanziata da Enrico Bruni, tesoriere di Giulio II e com-

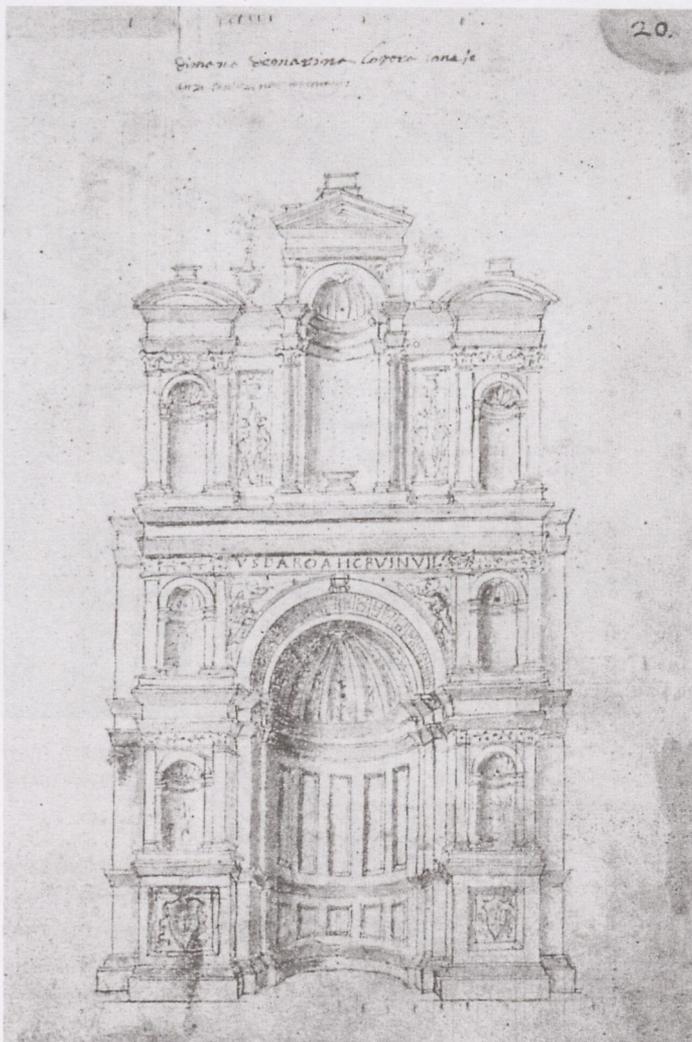


Fig. 3 - Giuliano da Sangallo, *Studio architettonico della Cappella Piccolomini di Bregno e Michelangelo nel Duomo di Siena*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. S.IV.8, "Taccuino di Giuliano da Sangallo", c. 20r

mittente della chiesa bramantesca di Roccaverano. L'artista sconosciuto riutilizzò evidentemente la statua del defunto e altri frammenti quattrocenteschi che forse risalgono alla bottega di Paolo Romano.

Graficamente il disegno si distingue sia da progetti tardo-medioevali, come quello del 1450 circa per l'arco di Castel Nuovo di Napoli, sia dal virtuosismo prospettico del Vecchietta.<sup>16</sup> Ci sono pochi disegni paragonabili ma lo stile grafico è caratterizzato da tratti più brevi e controllati che non quelli di Donatello o Pisanello e da un pugno più energico di quello del disegno attribuito ad Andrea Rossellino o Desiderio.<sup>17</sup> Anche dal confronto con i primi disegni di uno degli architetti più capaci dell'ultimo Quattrocento, Giuliano da Sangallo, che potrebbero risalire all'ultimo terzo del secolo, risulta la superiorità del disegno londinese (fig. 3).<sup>18</sup> Si tratta di uno dei primi alzati ortogonali conservati con parziali scorci prospettici che seguono il metodo già adoperato da Ghiberti e da Masaccio e che fino al primo Cinquecento, rimane quello di gran lunga più frequente.<sup>19</sup> Se il disegno non fosse databile, saremmo tentati di datarlo qualche decennio più tardi. Non sono conosciuti altari paragonabili degli anni precedenti, ma anche confrontandolo con progetti successivi o con le tombe della metà del Quattrocento romano la sua straordinaria qualità salta all'occhio.<sup>20</sup>

Una delle prime è la tomba parzialmente distrutta di Eugenio IV (1442-47) attribuita convincentemente ad Isaia da Pisa e che già sotto Niccolò V fu trasferita a San Salvatore in Lauro.<sup>21</sup> Pilastrici composti da due tozzi blocchi che sono scavati da nicchie con conchiglie e statuette, sostengono la trabeazione tripartita con un frontone a conchiglia e acroteri laterali. Tali pilastrici con nicchie a conchiglia erano legittimati dallo *Ianus Quadrifons*, ma solo alla cappella di Piazza di Siena, cominciata nel 1438 da Jacopo della Quercia in stile tardo gotico, essi sono composti da singoli blocchi provvisti di cornice conclusiva.<sup>22</sup> Si tratta di un sistema poi ripreso anche da Giovanni da Capodistria e da Giovanni Dalmata nel Tempietto di San Giacomo a Vicovaro.<sup>23</sup> L'iscrizione della tomba di Eugenio IV era probabilmente fiancheggiata da un'altra coppia di blocchi con stemmi come nella contemporanea tomba del Cardinale Chaviez a San Giovanni in Laterano (fig. 4).<sup>24</sup> Questa era stata commissionata a Filarete ma realizzata dallo stesso Isaia da Pisa. Secondo i frammenti superstiti e due disegni, i blocchi superiori finivano in capitelli corinzi e quelli inferiori partivano con basi e si riunivano in colonne quadrangolari di un vero ordine; si tratta di un sistema analogo e contemporaneo a quello della Cappella delle Reliquie del Tempio Malatestiano di Rimini dove Isaia aveva lavorato nel 1448 (fig. 5).<sup>25</sup> La trabeazione era ristretta ad una cornice decorata con *kyma* e scanalature da cui cresceva organicamente il frontone triangolare.

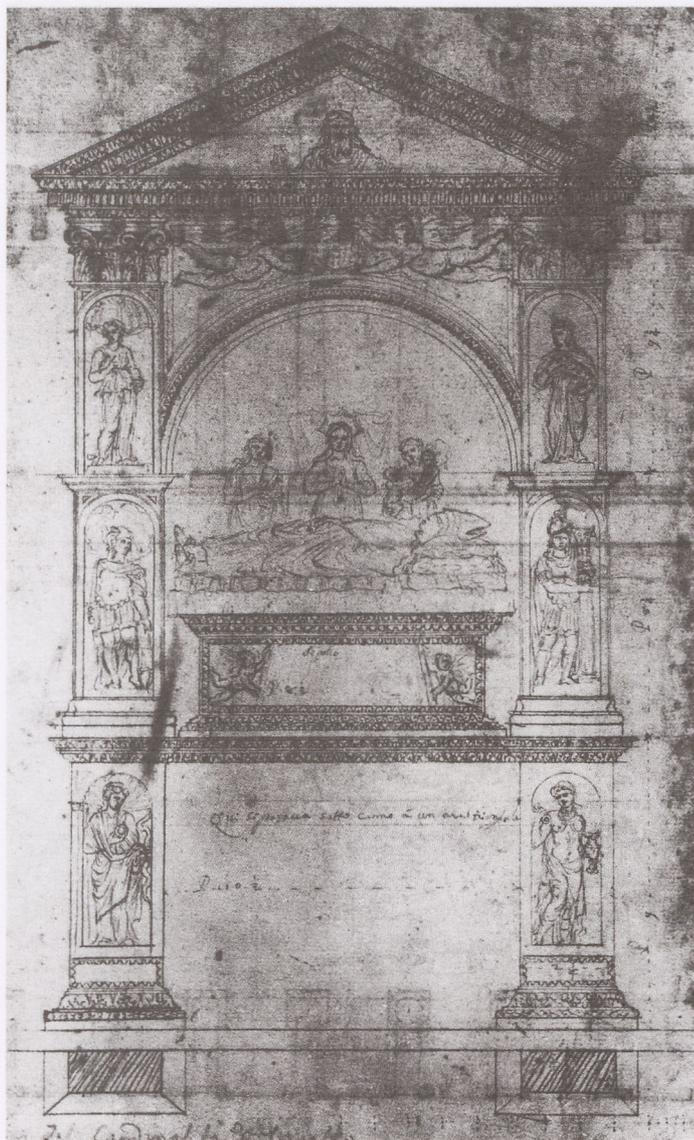


Fig. 4 - Anonimo, *Alzato del Monumento funebre del Cardinale Chaviez*, Vienna, Albertina, n. 393a

Fig. 5 - Rimini, Tempio Malatestiano, Cappella delle Reliquie

La qualità scultorea della splendida *Temperanza* conservata a San Giovanni supera di gran lunga quelle delle figure della tomba di Eugenio. Come nella tomba Crivelli di Donatello a Santa Maria in Aracoeli, l'imposta delle nicchie rappresenta la trabeazione di un piccolo ordine corinzio con paraste scanalate. Fino al primo Cinquecento questa tipologia tipicamente romana sarà variata infinite volte. Fu seguita anche nella tomba di Niccolò V che risale agli anni

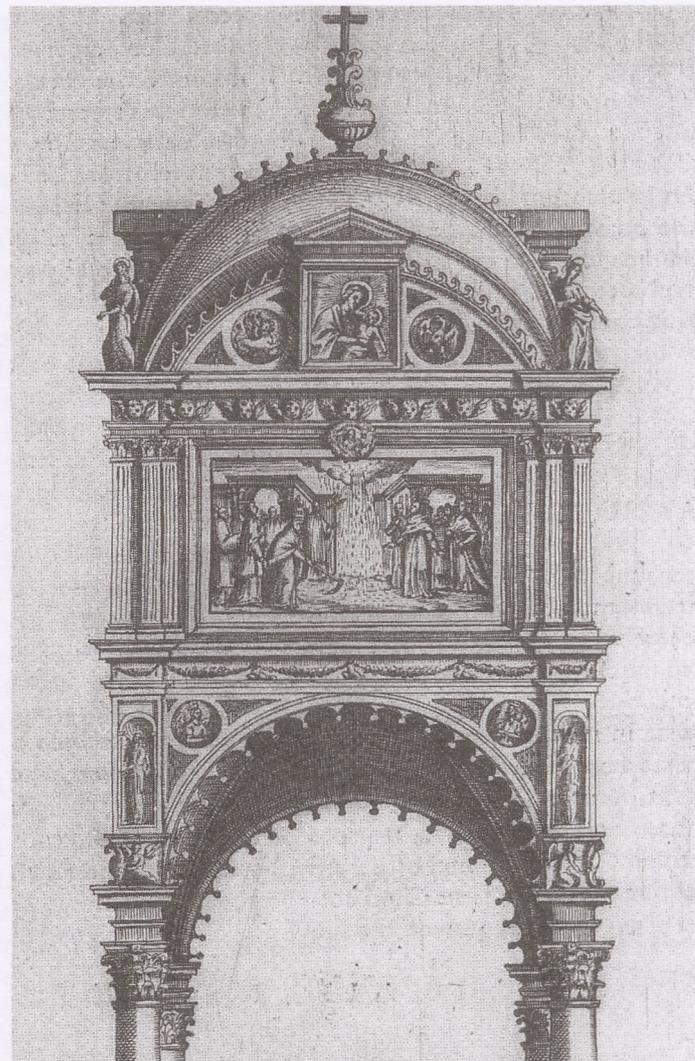




Fig. 6 - Giacomo Grimaldi (?), *Schizzo del Monumento funebre di Niccolò V*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Fig. 7 - Paolo De Angelis, *Ciborio nella Basilica di Santa Maria Maggiore*, 1621, incisione

immediatamente successivi alla morte del papa ma che non arrivava allo stesso livello classicheggiante (fig. 6). I pilastri laterali erano anch'essi composti da tre blocchi a nicchia, ma non provvisti di basi e capitelli, e uno stipite con lo stemma portato da geni alati li separava dalla trabeazione. I capitelli dell'ordine piccolo continuavano senza paraste all'interno della nicchia. Nella tomba di Callisto III (1455-1458), incorniciata da una grande arcata, i blocchi erano ridotti a rilievi senza nicchia, anch'essi fiancheggiati dalle paraste di un piccolo ordine.<sup>26</sup> Le colonne scanalate sui piedistalli dell'arcata erano provviste di capitelli corinzi ma non di una trabeazione e continuavano in una specie di archivolto poco tettonico e decorato da cherubini. Questi blocchi a nicchia, alquanto arcaici, mancano nel progetto londinese, benché, fino al primo Cinquecento, furono utilizzati dalla scuola romana. Nel 1461 Mino da Fiesole



(1429-1484), che come Paolo Romano in quel periodo stava lavorando sotto Francesco del Borgo al dettaglio decorativo e forse anche figurativo della Loggia delle Benedizioni,<sup>27</sup> li mette sotto le paraste binate del ciborio dell'altare maggiore di Santa Maria Maggiore (fig. 7).<sup>28</sup>

Il monumento sepolcrale di Pio II (1458-1464) fu con grande probabilità ideato e cominciato da Paolo Romano, il presumibile allievo di Isaia e maestro di Andrea Bregno (fig. 8).<sup>29</sup> Alla sua morte, nel 1470, Paolo non aveva ancora finito la statua del papa, la tomba non era ancora composta e mancavano le statue delle quattro allegorie inferiori. Come nelle tombe di Eugenio IV e di Niccolò V, i pilastri sono ancora composti di blocchi a nicchia senza basi e capitelli e ridotti a rilievi poco aggettanti come nella tomba di Callisto. Il piccolo ordine corinzio, i cui capitelli di tipo albertiano sono simili a quelli dell'ancona di San Gregorio (fig. 9), ora



inquadra l'intera nicchia ed è provvisto di una trabeazione abbreviata. Anche le grottesche, ancora assai semplici, dei fusti sembrano risalire a Paolo, mentre la trabeazione tripartita del piano superiore che è calcolata per l'altezza di ambedue i piani sottostanti, è decorata con trofei e databile piuttosto agli anni Settanta.<sup>30</sup> Sopra la zona dei piedistalli e della lunga iscrizione che riassume la biografia del papa segue il rilievo che visualizza l'evento di gran lunga più importante della sua vita: la *Consacrazione della testa di Sant'Andrea* (fig. 10). Questo rilievo viene controbilanciato dalla *Presentazione di Pio II alla Madonna*, posta sopra il sarcofago, anch'essa, così come le due virtù fiancheggianti, presumibilmente disegnata e cominciata da Paolo. La gerarchia ascendente della tomba culmina nello stemma papale, ma non si rispecchia nello schematico e monotono susseguirsi di quattro piani di peso quasi uguale.



Fig. 8 - Paolo Romano e bottega, *Monumento funebre di Pio II*, Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle

Fig. 9 - Paolo Romano (?), *Ancona d'altare*, Roma, Chiesa di San Gregorio Magno

Diversamente dal rilievo della Madonna, quello della *Consacrazione* non fa parte delle tipologie precedenti e ricorda sia nell'imitazione dei rilievi di età imperiale, ossia nelle fisionomie gravi, espressive e individuali, sia nei gesti e nei vestiti classicheggianti, la metà sinistra del *Trionfo di re Alfonso* dell'arco di Castel Nuovo (fig. 11) e la *Guarigione dello storpio* del Ciborio dell'altare maggiore di San Pietro, che è databile attorno al 1467 e ugualmente attribuibile a Paolo Romano (fig. 12).<sup>31</sup> Nella *Consacrazione* il massiccio arco trionfale al centro e un edificio a destra dell'obelisco vengono articolati con un ritmo trionfale da ordini composti di semicolonne. L'ordine del palazzetto a sinistra che, come il Palazzetto Venezia di Roma continua in un secondo piano aperto ad arcate, è ionico e le volute dei capitelli si trovano in posizione diagonale come nella precedente edicola di Sant'Andrea per la quale Paolo aveva scolpito la statua.<sup>32</sup>



Fig. 10 - Paolo Romano (?), *Consacrazione della testa di Sant'Andrea* (particolare del *Monumento funebre di Pio II*), Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle



Fig. 11 - Paolo Romano (?), *Trionfo del re Alfonso* (particolare), Napoli, Arco di Castel Nuovo

Queste architetture mostrano che Paolo Romano era più architetto della maggior parte degli scultori contemporanei. Anche Mino, soprattutto nei fondi prospettici delle storie del ciborio di Santa Maria Maggiore, si mostra fortemente influenzato dall'attico dell'arco di Castel Nuovo di Napoli dove aveva soggiornato alla metà degli anni Cinquanta.<sup>33</sup> Andrea Bregno appare a Roma solo negli anni Sessanta ed è probabilmente da identificare con il “*magister Andreas marmorarius de Mediolano*”, arbitro nel luglio 1462 insieme ad Isaia in una disputa tra scalpellini e quindi già allora maestro autonomo, benché la prima opera accettata quasi unanimemente dalla critica, la tomba del Cardinale Leuret (morto il 4 settembre 1465) a Santa Maria in Aracoeli, risale solo al pontificato di Paolo II (figg. 13, 14).<sup>34</sup> Come nella tomba di Pio II, l'iscrizione viene fiancheggiata dagli stemmi e il sarcofago da pilastri a nicchia con stuette, nel tabernacolo di Santa Maria Maggiore i pilastri continuano in un ordine corinzio con colonne binate quadrangolari, trabeazione tripartita e frontone. Come nel dise-



Fig. 12 - Paolo Romano (?), *Guarigione dello storpio* (particolare del cosiddetto *Ciborio di Sisto IV*), Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Ottagono di Simon Mago

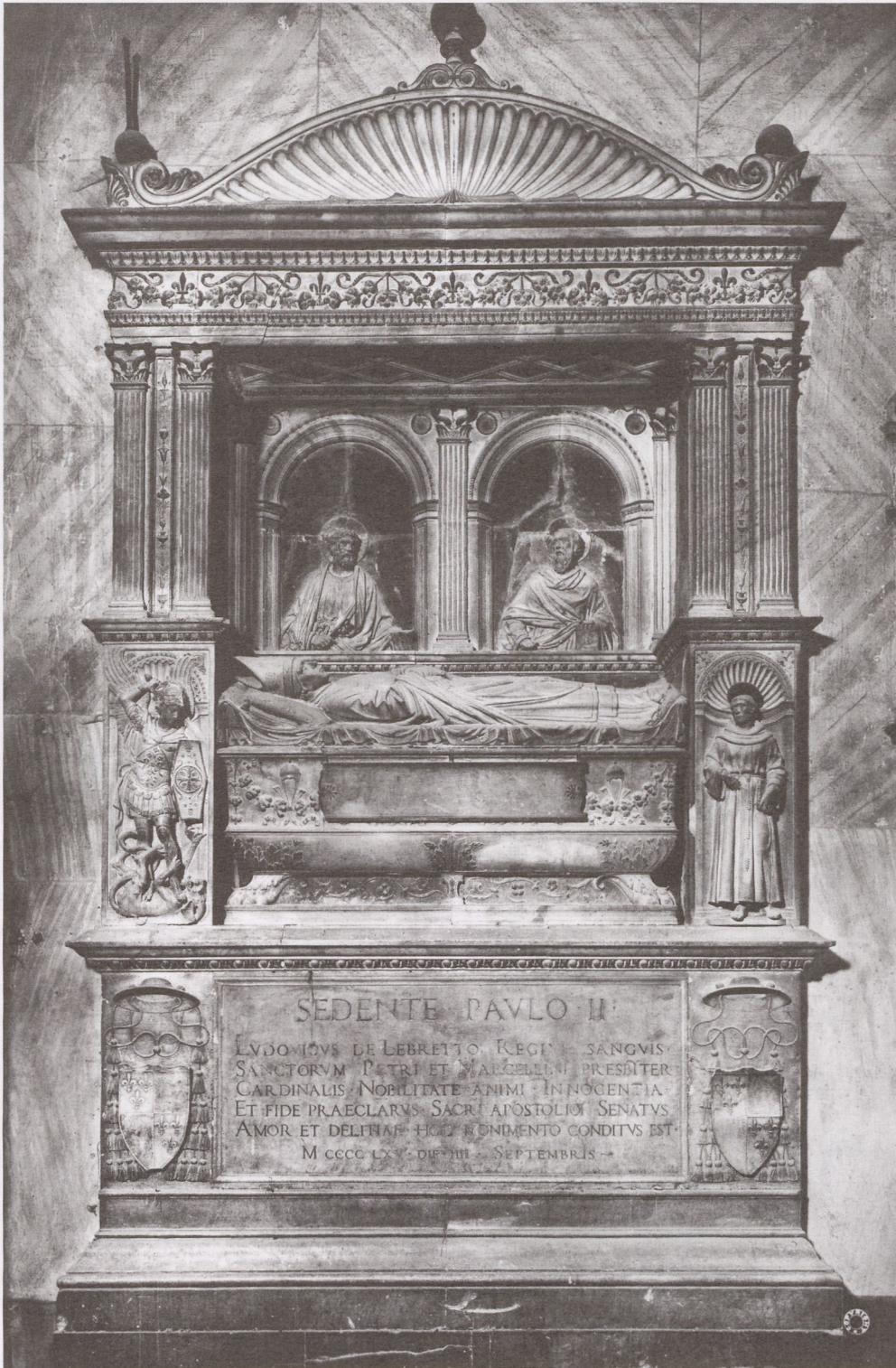


Fig. 13 - Andrea Bregno, *Monumento funebre del Cardinale Lebet*, 1465 ca.,  
Roma, Chiesa di Santa Maria in Aracoeli



gno londinese, l'ordine crea un profondo spazio sacro dove i due principi degli apostoli si esibiscono dentro finestre arcuate e leggermente prospettiche davanti ad un cielo blu scuro, come dialoganti sulla salvezza dell'anima del cardinale dormiente. Pietro e Paolo non lo guardano, ma i due santi fiancheggianti lo proteggono dal male: Francesco più nobile ed elegante dei francescani della tomba Riario, Michele paragonabile al Sant'Eustachio dell'altare Piccolomini.

Attraverso la corazza impeccabilmente romana traspare il corpo giovane e atletico proprio di *San Michele* e la sua eleganza goticggiante continua nella posizione quasi ornamentale del dragone. Solo recentemente è stato scoperto un *San Michele* di uguale bellezza e attribuito convincentemente al Bregno di questi anni.<sup>35</sup> Non è un caso che ancora il Peruzzi se ne ispirerà nel *Perseo* della Loggia di Galatea. Al disegno londinese si ispirano non solo le fisionomie, i gesti vivaci e i vestiti all'antica delle figure della tomba, ma anche il dettaglio architettonico con le volute e palmette del frontone a conchiglia. Mentre l'addizione di membri portanti assai piccoli e la trabeazione pesante contrastano con l'eleganza del disegno londinese, la vivacità espressiva delle figure è direttamente paragonabile a esso. Neanche la *Guarigione dello storpio* del ciborio di San Pietro, l'opera di gran lunga più classicheggiante di questi anni, e il rilievo votivo di Nicola Cusano, altra opera di questi anni convincentemente attribuita ad Andrea, arrivano alla stessa vivacità espressiva (fig. 15).<sup>36</sup> Questa evoluzione della scuola romana da Eugenio IV a Paolo II dimostra comunque come Alberti riusciva a formare non solo pittori come Piero della Francesca e Andrea Mantegna, architetti come Bernardo Rossellino, Francesco del Borgo o Giuliano da Sangallo, ma anche i più talentati scultori della sua cerchia romana.

Quando verso il 1476 Andrea riprese la tipologia della tomba Lebet in quella del Cardinale Coëtivy a Santa Prassede, ne diminuì il carattere classicheggiante servendosi anche nel registro superiore dei più tradizionali blocchi a nicchia, continuandoli sulla parete di fondo con lesene decorate da grottesche e sostituendo la trabeazione con una cornice d'imposta e il frontone con un arco decorato da cherubini (fig. 16).<sup>37</sup> Le mezze figure degli apostoli e i santi fiancheggianti sono allineati staticamente davanti ad un fondo neutro senza contatto tra di loro o con il morto, e nessuno di essi può rivaleggiare con le figure della tomba Lebet. Alberti era morto nell'aprile del 1472 e con lui finisce la

Fig. 14 - Andrea Bregno, *San Michele* (particolare del *Monumento funebre del Cardinale Lebet*), Roma, Chiesa di Santa Maria in Aracoeli



Fig. 15 - Andrea Bregno, *Rilievo votivo con il Cardinale Nicola Cusano, San Pietro e un angelo*, 1464 ca., Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli

grande stagione della scultura romana che distingue gli anni Sessanta.

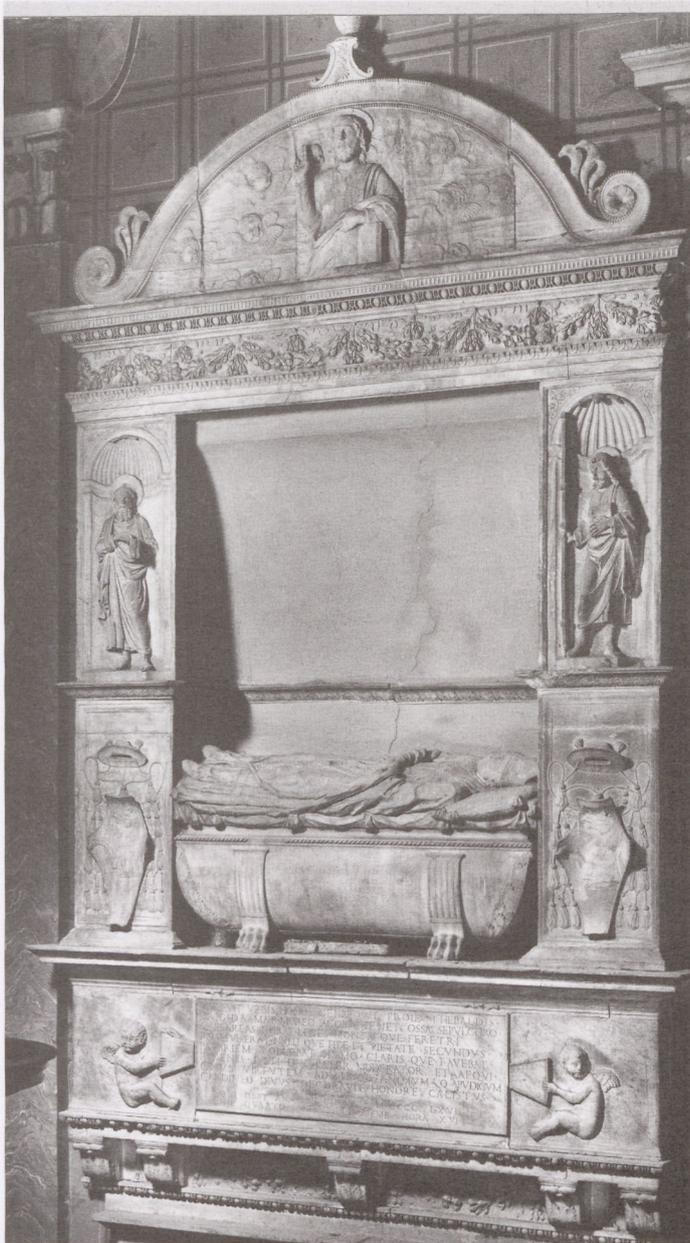
Anche la tomba del Cardinale Capranica (†1458) a Santa Maria sopra Minerva – il cui sistema Andrea riprenderà alla fine degli anni Settanta nella tomba Coca, collocata nella stessa chiesa – e le tombe del Cardinale Tebaldi (†1466), ancora alla Minerva, e del Cardinale Mella (morto nell'ottobre 1467), a Santa Maria in Monserrato, sembrano tutte ispirate a quella di Lebret (figg. 17-18).<sup>38</sup>

Il disegno londinese sembra aver influenzato ancora un'altra opera importante: l'ancona di San Gregorio Magno datata 1469 (figg. 9, 19).<sup>39</sup> Un ordine di semicolonne scanalate simile a quelle della *Consacrazione* aggettano nella trabeazione. Esse continuano nelle lesene corporee e nelle statue classicheggianti del primo attico che anche nei tondi e nelle vittorie dei pennacchi imita l'arco di Costantino, mentre la grande iscrizione s'ispira alla facciata di Santa Maria Novella. Nel secondo attico il dinamismo verticalizzante con-

tinua nell'invenzione spettacolare di mensole aggettanti e decorate da squami e trecce. Sia il corteo di Papa Gregorio nel secondo attico, sia la donatelliana *Annunciazione* nei tondi, il rilievo della Madonna nel vano centrale e le statue nelle nicchie sono paragonabili alla *Consacrazione*, ma gli angeli assomigliano così tanto a quelli del Maestro di Pio II nel ciborio di Sant'Andrea che anche l'ancona deve essere attribuita a lui (fig. 20).<sup>40</sup> Il Mausoleo di Adriano su cui appare San Michele è ricostruito più correttamente che non nella porta filaretiana di San Pietro. Paragonabili al disegno londinese sono non solo l'abate inginocchiato, gli angeli con le braccia incrociate o la statua del papa ma anche il rapporto tra le nicchie laterali e il vano centrale la cui arcata è ugualmente staccata dalle semicolonne fiancheggianti e si alza al secondo piano. Si tratta del primo e più diretto riflesso del disegno londinese e lo scultore lo interpreta in maniera ancora più classicheggiante che non Andrea nell'altare di Santa Maria del Popolo. Il carattere eminent-



Fig. 16 - Andrea Bregno, *Monumento funebre del Cardinale Coëtivy*, Roma, Chiesa di Santa Prassede



temente architettonico e classicheggiante dell'ancona viene alquanto confuso dall'affollamento di motivi non sempre bilanciati, dai cinque cherubini nella volta centrale e dallo sproporzionato frontone tondo con *Dio padre*. Si sente la conoscenza diretta del disegno londinese e dell'Alberti al quale il Maestro di Pio II deve essere stato non meno vicino di Paolo Romano.

L'ultima tomba papale che precede l'altare di Santa Maria del Popolo è quella di Paolo II (1464-71) attribuita a Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata.<sup>41</sup> L'arcata su colonne corin-

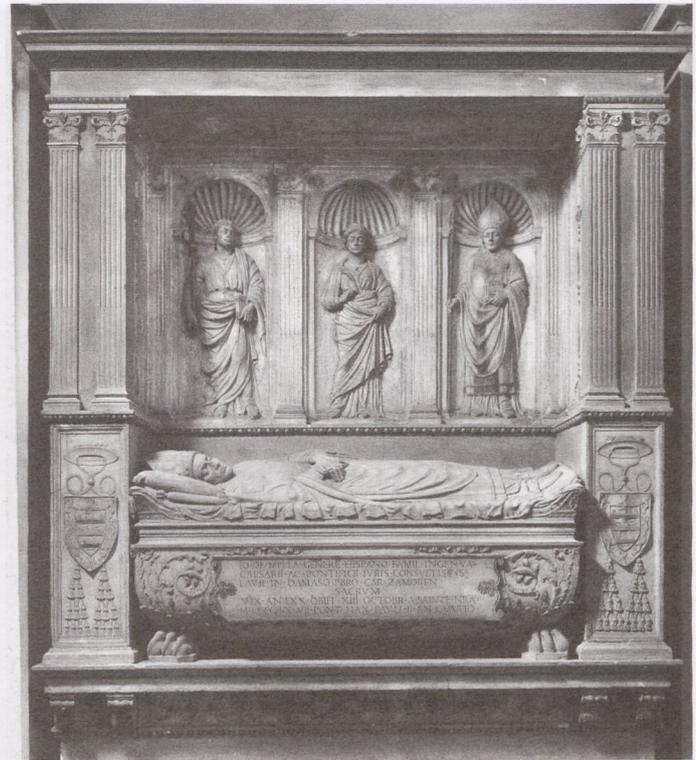


Fig. 17 - Bottega di Paolo Romano (?), *Monumento funebre del Cardinale Tebaldi*, Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva

Fig. 18 - Bottega di Paolo Romano (?), *Monumento funebre del Cardinale Mella*, Roma, Chiesa di Santa Maria in Monserrato

zie con piedistalli segue il sistema della tomba di Callisto III ma ora è provvista di tronchi di trabeazione e di un archivolto normativo. Le colonne vengono accompagnate da pilastri laterali con nicchie senza cornici intermedie che continuano in un archivolto concentrico, un telaio che mostra le capacità limitate dei due scultori in ambito architettonico che si sfogano invece in un'esuberanza quasi scatenata di elementi figurativi.

Fino al 1475 le due uniche opere marmoree influenzate dal progetto londinese sono quindi le ancone di San Gregorio e di Santa Maria del Popolo, ma nessuna di esse arriva a un livello paragonabile. L'unico capace di combinare un sistema architettonico così coerente e classicheggiante con figure così perfette ed eleganti rimane Leon Battista Alberti, amico non solo dei Papi Niccolò V, Pio II, dei Medici, dei Gonzaga e dei Montefeltro, ma probabilmente anche del potentissimo Cardinale Trevisan.<sup>42</sup> Egli collezionava scultura antica, era proprietario di una famosa villa ad Albano e dialogava già negli anni Quaranta con Alfonso il re di Napoli, com-



Fig. 19 - Maestro di Pio II, *Ancona d'altare* (particolare), Roma, Chiesa di San Gregorio Magno

Fig. 20 - Maestro di Pio II, *Rilievo di Dio Padre* (particolare del *Ciborio di Sant'Andrea*), Città del Vaticano, Grotte di San Pietro

mittente dell'arco di Castel Nuovo, su disegni per sculture classicheggianti e sembra essere stato il tramite tra il re e Alberti stesso. Come Leon Battista Alberti, egli accompagna Pio II nel 1459-60 alla Dieta di Mantova e si fa ritrarre dal giovane Mantegna, altro allievo virtuale dell'Alberti. Come le figure della placchetta del Louvre, che sembra incisa da un disegno di Alberti, e della copia dal presumibile progetto albertiano per il Monumento di Virgilio, sempre al Louvre, quelle snelle, eleganti e leggermente girate del disegno sono ispirate a Donatello (fig. 21).<sup>43</sup> Le due volute a "S" che Alberti propone nella lettera del 1454 per la facciata del Tempio Malatestiano, tornano in forma graficamente simile ai lati della targa dell'iscrizione (figg. 22, 23). E se il disegno londinese risalisse a Alberti, si spiegherebbe ancora meglio perché serve ancora nel 1505 ad Andrea Sansovino come prototipo delle tombe a Santa Maria del Popolo e nel 1519-20 per il sistema della Cappella Medicea.<sup>44</sup>

#### L'evoluzione del linguaggio architettonico di Andrea Bregno negli anni 1473-1478

Dopo il successo dell'altare maggiore di Santa Maria del Popolo, Andrea riceve una serie di commissioni di primo ordine. La prima è il monumento per il Cardinale Pietro



Fig. 21 - Anonimo orefice da Leon Battista Alberti (?), *Guarigione del demoniaco* (particolare), placchetta, Parigi, Louvre

Riario ai Santi Apostoli, il nipote preferito di Sisto IV morto ventottenne il 5 gennaio 1474 (fig. 24).<sup>45</sup> Invece di ricorrere al sistema trionfale del progetto londinese Andrea riprende la tipologia della tomba Chaviez. Ora però le colonne quadrangolari non sono più divise da cornici sporgenti in singoli blocchi e i capitelli seguono quelli del Mausoleo di Adriano che Alberti aveva riscoperto a Palazzo Rucellai. Mancano però i caratteristici nastri con cui nei prototipi antichi e albertiani i semicerchi interni delle volute a “S” di tutti i capitelli sono collegati.<sup>46</sup> Se gli stessi capitelli tornano nella medesima forma decorativa nel pianterreno della facciata di Santa Maria del Popolo, compiuta secondo l'iscrizione dei portali nel 1477,<sup>47</sup> Giovanni de' Dolci, il presumibile architetto della chiesa, e Andrea potrebbero aver collaborato. Anche dopo la sua morte, nella primavera del 1472, l'influsso di Alberti sugli artisti romani rimaneva decisivo.<sup>48</sup> Per distinguere lo stemma del committente, Papa Sisto IV, Andrea gira l'apice del frontone intorno al suo scudo tondo, artificio che di nuovo tradisce le sue origini gotiche. Diversamente dall'altare di Santa Maria del Popolo, il frontone cresce in modo normativo dalla cornice della trabeazione ed è anch'esso decorato con dentelli e ovali.

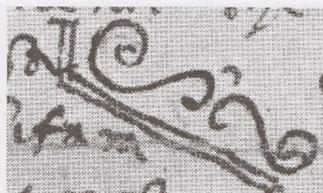


Fig. 22 - Leon Battista Alberti (?), *Schizzo di volute per la Chiesa di San Francesco a Rimini* (particolare), New York, Pierpont Morgan Library



Fig. 23 - Leon Battista Alberti (?), *Schizzo di volute per la Chiesa di San Francesco a Rimini* (particolare), New York, Pierpont Morgan Library

Nella tomba del Cardinale Roverella a San Clemente, morto il 2 maggio 1476, Andrea si serve di un linguaggio ancora più classicheggiante (fig. 25).<sup>49</sup> Due strati di un monumentale ordine di paraste, di cui quello anteriore aggetta nella trabeazione, si alzano su piedistalli unici. Questi sono per la prima volta provvisti delle complesse basi del Pantheon. Come Andrea nella tomba Riario aveva lasciato i rilievi a Mino, così nel presente caso li lascia a Giovanni Dalmata, ma non è chiaro se lo fa su desiderio dei committenti o perché ormai stanco del duro lavoro di scalpello. L'edicola, su pianta semi-ovale nel cui catino appare il Dio benedicente, è un motivo nuovo nella tipologia del monumento funebre e, come nella tomba di Costanza Ammanati (fig. 26) dove è giustificata dal Sacramento, evoca l'abside di una cappella e prepara quella del Cardinale Piccolomini nel Duomo di Siena (fig. 27).

Nella tomba del Cardinale Cristoforo della Rovere (†1478) Andrea deve adattarsi alle pareti laterali delle cappelle di Santa Maria del Popolo (fig. 28).<sup>50</sup> Il telaio architettonico è ridotto ad un arco ancora più semplice che non nelle tombe fiorentine di Bernardo Rossellino e Desiderio. Le lesene sono decorate da grottesche sottili come nella tomba Roverella, ma finiscono in una cornice d'imposta come negli archi trionfali, mentre il sarcofago viene sostenuto da mensole come nella tomba donatelliana di Giovanni XXIII. E benché il rilievo centrale della *Madonna* risalga di nuovo a Mino, il sistema architettonico è caratteristico di Andrea.<sup>51</sup> È poco probabile che il committente Domenico della Rovere abbia scelto un altro maestro per la tomba di Giovanni della Rovere (†1483) alla parete di fronte che segue uno schema simile ma più modesto. Le due tombe non sono così bene integrate nel sistema decorativo di Pinturicchio, come poi



Fig. 24 - Andrea Bregno, *Monumento funebre del Cardinale Pietro Riario*, Roma, Basilica dei Santi Apostoli



Fig. 25 - Andrea Bregno, *Monumento funebre del Cardinale Bartolomeo Roverella*, Roma, Chiesa di San Clemente



Fig. 26 - Andrea Bregno, *Monumento funebre di Costanza Ammanati*, Roma, Chiesa di Sant'Agostino

nella Cappella di Santa Caterina in Santa Maria del Popolo, e sembra quindi che la decorazione pittorica sia successiva.<sup>52</sup>

Per la tomba del Cardinale Ferrici (morto nel settembre 1478) a Santa Maria sopra Minerva, dove l'altezza era meno ristretta, Andrea poteva servirsi di un ordine completo con alti piedistalli e trabeazione tripartita.<sup>53</sup> Le colonne a spirale della tomba di Costanza Ammanati a Sant'Agostino (fig. 26), datata 1477, sono ispirate a quelle dell'edicola donatelliana del *San Luigi* dell'Orsanmichele dove vengono ugualmente fiancheggiate da paraste e sono munite per la prima volta di normativi capitelli corinzi.<sup>54</sup> Distinguendo la campata centrale con un frontone e continuandola in strette campate con nicchie, l'artista si avvicina al sistema trion-

fale del progetto londinese. Il sistema della tomba viene però preparato in maniera poco architettonica nella zona dei piedistalli e del sarcofago. Le stesse caratteristiche sono vere nell'analoga tomba del Cardinale Jacopo Ammanati, dove la campata centrale con il frontone aggetta in avanti senza essere accompagnata da un ordine. Il rettangolare prospettico del vano sopra il sarcofago è riempito con un rilievo di Cristo troneggiante, anche questo probabilmente realizzato da un altro scultore.<sup>55</sup> Un simile semicerchio con cherubini potrebbe essere stato realizzato sopra le nicchie della tomba di Costanza Ammanati. Anche la tomba di Raffaele della Rovere (†1478) a SS. Apostoli era combinata con il *Tabernacolo del Sacramento* e deve essere ricostruita in modo analogo.<sup>56</sup>

### La Cappella Piccolomini di Siena e le opere dell'ultimo ventennio

Già nel 1477-78 il Cardinale Todeschini Piccolomini crea due canonici per le messe in suffragio della sua futura cappella sepolcrale nel Duomo di Siena e già verso il 1479-80 potrebbe aver incaricato Andrea del progetto, il più importante della sua carriera e, per la cospicua somma di 2000 ducati, probabilmente anche quello meglio retribuito.<sup>57</sup> Nel maggio del 1481 Andrea si trova a Firenze dove si accorda, per la prossima estate, per il trasporto attraverso il territorio fiorentino delle grandi quantità di marmo che si stava procurando in Liguria. Benché fino al 1485 solo la facciata viene compiuta, egli sembra trascorrere la maggior parte di questi anni a Siena. E se fino alla sua morte non riesce a consegnare neanche una delle statue della facciata, deve essersi concentrato esclusivamente sull'esecuzione ineccepibile della parte architettonica e decorativa.

Nel duomo mancavano le cappelle laterali ed Andrea fece quindi tagliare un'edera nel muro, incorniciandola con una facciata che andava a riempire tutta la campata ogivale tra i due pilastri della navata sinistra. Il sistema sia della facciata sia dell'ancona d'altare è quella del disegno londinese e dell'altare di Santa Maria del Popolo, ma per tradurlo in scala così monumentale Andrea aveva evidentemente bisogno di aiuto professionale e sembra che il cardinale abbia consultato Giuliano da Sangallo, l'architetto del Magnifico nella vicina Firenze. Sul fol. 20 del suo *Taccuino Senese* Giuliano riproduce la facciata in scala minore e con un dettaglio molto più classicheggiante (fig. 3).<sup>58</sup> Mancano ancora le statue, l'altare, l'ancona, un'iscrizione specifica e lo stemma Piccolomini. Grazie ad una scala di 10 braccia fiorentine (0,586 m) al margine inferiore le dimensioni sono calcolabili e con 4,98x9,38 m (8,5x16 b.f.) considerevolmente più piccole delle ca. 5,90x11,50 m della facciata realizzata. Giuliano indica addirittura in cifre la larghezza di  $\frac{3}{4}$  b.f.

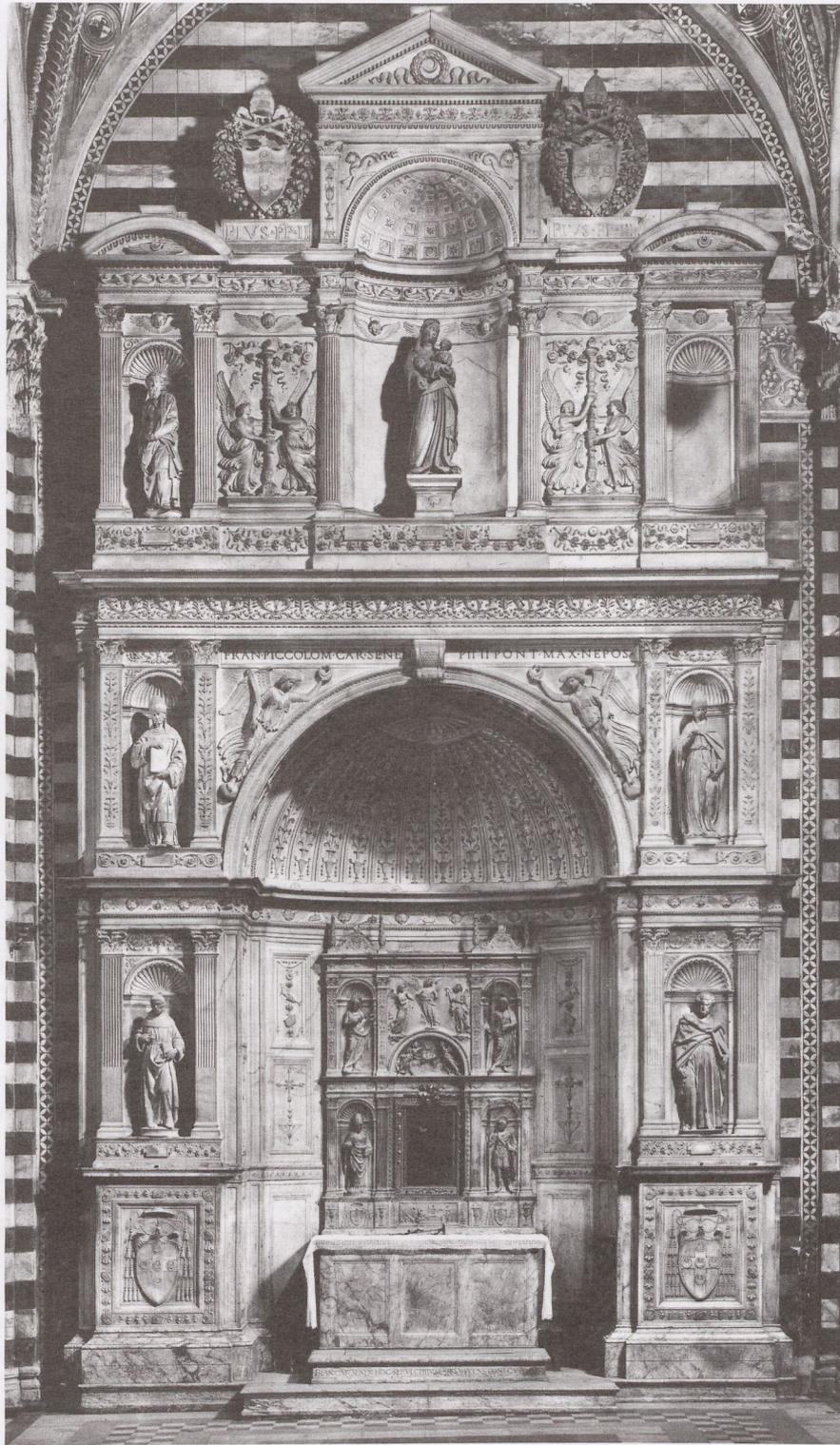


Fig. 27 - Andrea Bregno e Michelangelo, *Cappella Piccolomini*, Siena, Duomo



Fig. 28 - Andrea Bregno, *Monumento funebre del Cardinale Cristoforo della Rovere*, Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo

(0,44 m) della nicchia sinistra del secondo piano e l'altezza di  $2 \frac{1}{2}$  b.f. (1,47 m) delle due nicchie inferiori: Sul disegno le nicchie sembrano ancora più basse, mentre quelle realizzate sono alte ca. 1,50 m e larghe ca. 0,54 m. Nell'ultimo piano lo zoccolo della nicchia centrale è calcolato solo per una statua e le colonne fiancheggianti sono più staccate dal muro. I rilievi con angeli e candelabri – motivo antico che ritorna sul progetto GDSU 278A di Giuliano – sono più stretti, differenze notevoli che si spiegano solo se il disegno riproduce un progetto.<sup>59</sup>

Nel disegno le proporzioni sembrano ancora più snelle e la pianta dell'edera semicircolare. Il piano superiore, i piedistalli e gli ordini sono meno alti, le calotte dell'edera e della grande nicchia distinte da conchiglie e la volta a botte

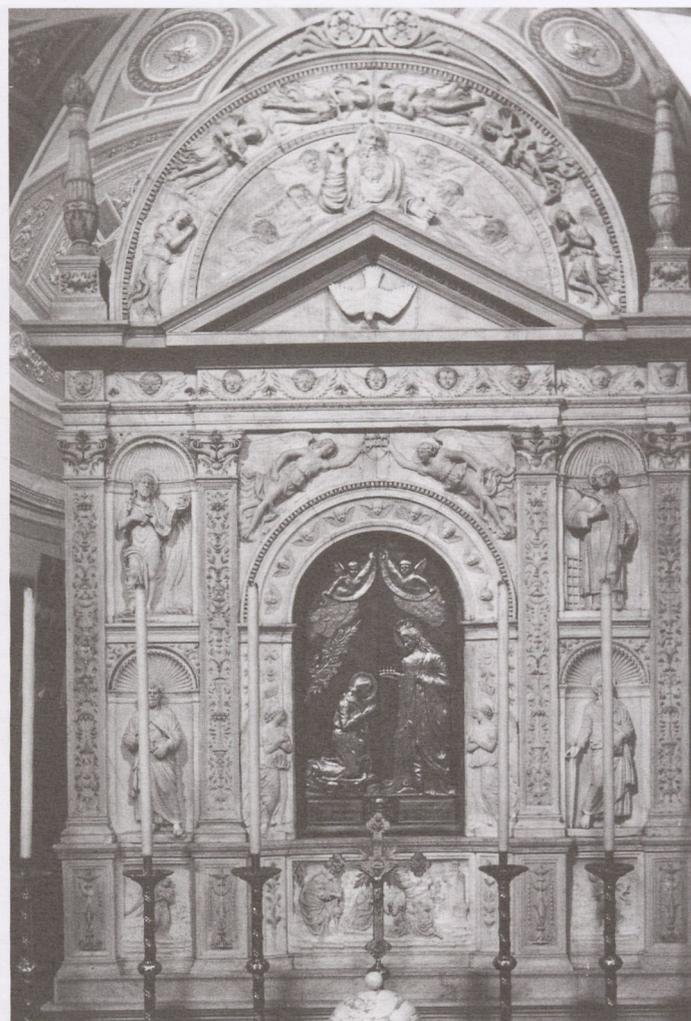


Fig. 29 - Andrea Bregno, *Altare maggiore*, Viterbo, Santuario di Santa Maria della Quercia

da cassette quadrate. Gli ordini sono composti da colonne quadrangolari senza scanalature e provvisti di capitelli albertiani e di trabeazioni più pesanti. L'altezza dei piedistalli di 2,5 b.f. (1,47 m) corrisponde ancora all'altezza di una mensa d'altare e del suo scalino. Sopra la zona dei piedistalli la parete dell'abside viene articolata da alti campi rettangolari e gli archivolti, lisci come i fregi, arrivano fino alle trabeazioni. La sporgenza del blocco nudo ai lati è ancora più simile agli archi trionfali, le rientranze dell'edera sono più corpose e in tutto il progetto domina più l'architettura che non il decoro e la scultura.

L'ampliamento del progetto risale con ogni probabilità allo stesso Andrea. Le nicchie e con esse le statue vengono ingrandite mentre la statua di Cristo in cima sarebbe arrivata

quasi fino alla volta. Il diametro dell'edera cresce da un terzo della larghezza della facciata nel progetto a metà e le conferisce un maggiore respiro gerarchico e spaziale. Come nelle poco precedenti tombe del Cardinale Roverella e di Costanza Ammanati di cui ricorda anche il dettaglio architettonico, l'edera è composta da lati curvi e un centro più piano, una specie di semi-ovale tutt'altro che frequente nel Quattrocento. Nello stesso momento Andrea riduce la plasticità della facciata. Le colonne quadrangolari diventano lesene piatte e i risalti dell'edera e del blocco nudo meno corporei. L'ornamento che nel progetto è limitato ai fregi tra i capitelli e agli intervalli della grande conchiglia, ora copre tutta la superficie e sostituisce addirittura la conchiglia grande. Perfino i campi dell'edera e la zona basamentale del terzo piano sono decorati e gli angoli sporgenti del blocco nudo articolati da cornici. La sequenza di quattro piani di altezza quasi uguale e l'alternarsi di paraste scanalate e decorate si ispirano evidentemente alla tomba di Pio II, ma nonostante tutto il decorativismo, il dettaglio architettonico è tanto classicheggiante da essere copiato – probabilmente già poco dopo il 1485 – da un grande conoscitore dell'antico come il Cronaca, allievo di Giuliano.<sup>60</sup>

Nell'ancona dell'altare che scolpisce probabilmente soltanto dopo il suo ritorno a Roma, Andrea ripete il sistema della facciata ma con un dettaglio meno classicheggiante e scarpellini meno virtuosi. Diversamente da Giuliano egli non accorda le altezze della mensa e dell'ancona con i piedistalli e le cornici dell'edera e benché perda quasi 600 ducati del prezzo accordato, fornisce solo i quattro piccoli Santi delle nicchie dell'altare. Evidentemente era troppo stanco per realizzare i cinque angeli dell'ancona e le sedici statue della facciata. Già due anni prima della morte di Andrea il cardinale ne incarica il giovane Michelangelo. Piccolomini era un committente estremamente sensibile che chiese progetti al giovane Raffaello, dopo aver avuto nel 1501 contatti con Pinturicchio per gli affreschi della Libreria, e che probabilmente aveva consultato Giuliano da Sangallo per la sua cappella senese.

Negli anni successivi le opere autentiche di Andrea diventano sempre meno frequenti. Senza ricorrere al confronto con il progetto londinese, l'artista sviluppa nell'altare maggiore della Madonna della Quercia a Viterbo (fig. 29), del 1490, il sistema trionfale della tomba di Costanza Ammanati in forma ancora più pura e monumentale.<sup>61</sup> Come negli archi trionfali, la trabeazione aggetta sopra tutta la campata centrale e sopra le singole paraste angolari e, come nella tomba del Cardinale Ammanati, il frontone è circondato da un'aura celeste con cherubini. Tutto il monumento culmina nella palmetta dell'acroterio che si alza da due rosette, anch'essa una novità tra i tanti vocaboli antichi di cui Andrea si era

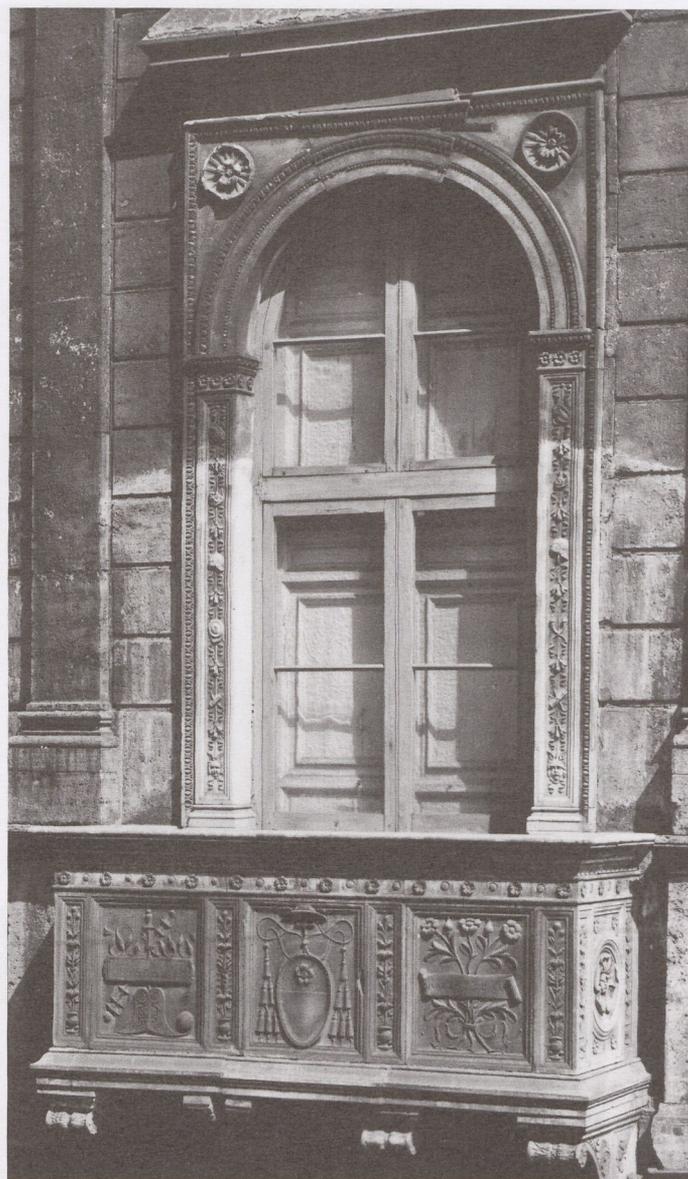


Fig. 30 - Roma, Palazzo della Cancelleria, finestra dell'angolo sud-occidentale del piano nobile

appropriato dal 1465 in poi. La cornice d'imposta collega le tre campate ancora più strettamente di prima e grazie alla doppia rientranza dei pilastri che sostituiscono le colonne a spirale della tomba di Costanza Ammanati, l'arco centrale è ancora meglio integrato. Come nell'ancona della Cappella Piccolomini la zona tra i piedistalli è riempita con storie in rilievo.

Il progetto per il Palazzo della Cancelleria precede solo di un anno l'altare di Viterbo, l'opera di gran lunga più classi-

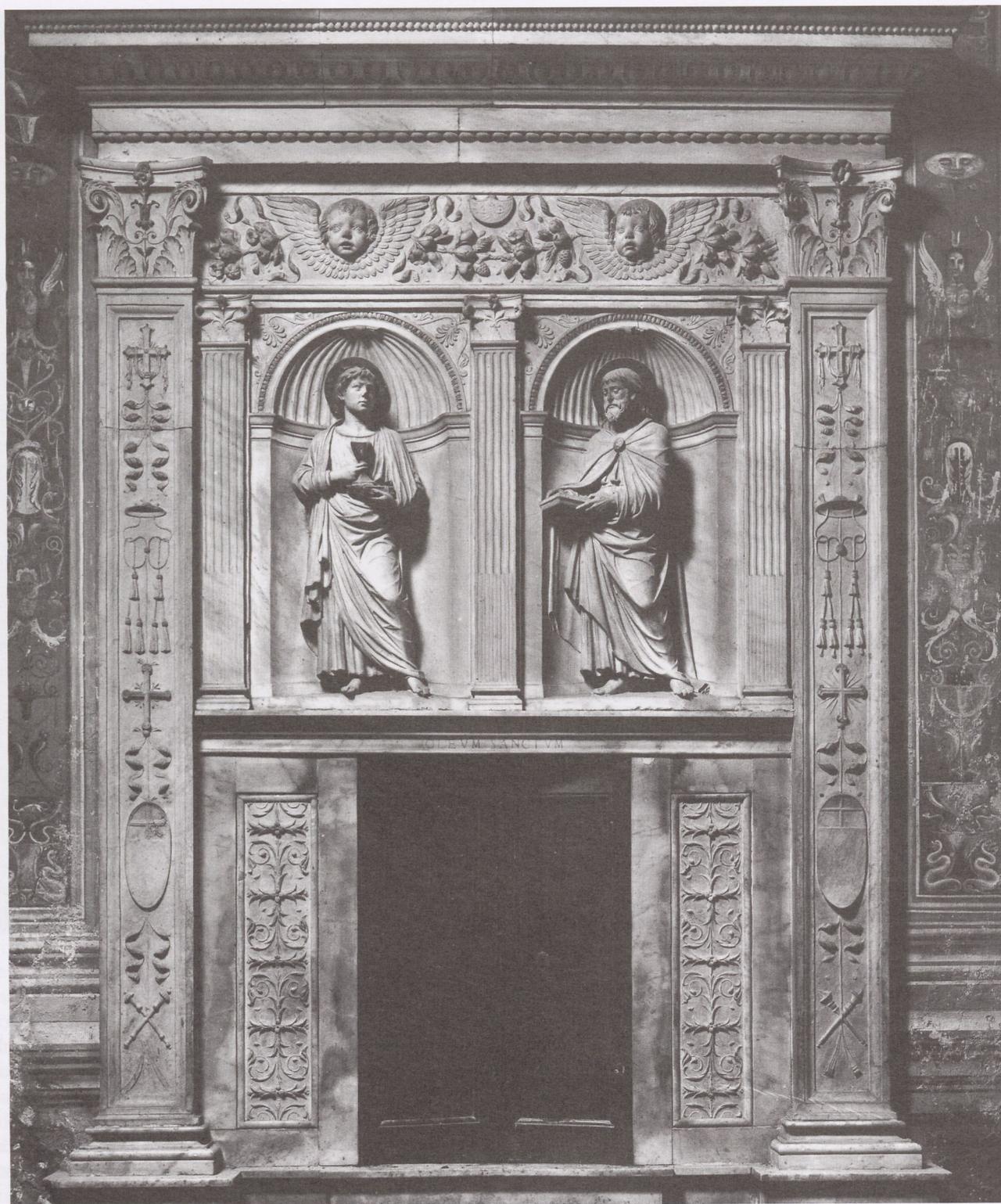


Fig. 31 - Andrea Bregno, *Frammento della Cappella Cibo* (?), Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo, Cappella di San Giovanni Battista

cheggianti di Andrea.<sup>62</sup> Circa nove anni più tardi, il 29 gennaio 1498, maestro Andrea “scarpellino in cavallo” riceve il pagamento per “una pietra di marmo gentile di carrara per fare 1 soglia di finestra verso la piazza” e il 5 maggio riceve 90 ducati “per resto d’ogni lavoro fatto a nostro signore”, e cioè Raffaele Riario.<sup>63</sup> Secondo l’iscrizione il piano nobile della facciata era finito nel 1495 e con esso anche la serie delle tredici edicole marmoree.<sup>64</sup> Mentre il marmo della “soglia”, forse lo scalino dell’intradosso di una finestra, non era un pezzo lavorato, l’altro pagamento deve essere stato destinato per la lavorazione di parti decorative del palazzo. Il maestro Giovanni da Como che viene pagato come uno dei capi scarpellini del cantiere della Cancelleria, è probabilmente da identificare con Giovanni da Larigo, collaboratore e procuratore di Andrea, e la sua squadra potrebbe aver scolpito anche edicole e ordini sia dell’esterno che del cortile.<sup>65</sup>

La facciata principale era stata progettata da una squadra di artisti sotto la guida di Baccio Pontelli che forse comprendeva anche Andrea Mantegna. I capitelli corinzi del piano nobile seguono il prototipo antico, donatelliano e albertiano, dove i cerchi interni delle volute a 2S” sono collegate da un nastro. Nei capitelli di Andrea che discendono dallo stesso prototipo, il nastro è spesso diminuito o addirittura sostituito con elementi ornamentali. Le finestre del piano nobile della Cancelleria sono ispirate alla porta dei Borsari di Verona dove un’arcata con paraste doricizzanti viene incorniciata da un’edicola rettangolare senza ordine; si tratta di una tipologia che si trova in forma più abbreviata nelle opere di Mantegna, ma non di Andrea.<sup>66</sup> La finestra sopra il grande balcone all’angolo sud-occidentale (fig. 30) è l’unica decorata da trofei, motivo caratteristico importato da Baccio Pontelli da Urbino e che Andrea usa senza armi antiche (figg. 25, 27, 29).<sup>67</sup> E benché la maggior parte degli ornamenti nelle paraste delle altre finestre del piano nobile sia ugualmente composta da candelabri, fogliame e panni, nessuna arriva alla bellezza raffinata di quelle delle tombe e degli altari contemporanei di Andrea. Se esse cambiano da campata a campata, i soprastanti del cantiere devono aver lasciato ai diversi scarpellini una certa libertà.

Agli ultimi anni di Andrea risale probabilmente il lavoro nella Cappella di San Lorenzo, la seconda a destra di Santa Maria del Popolo.<sup>68</sup> Il Cardinale Lorenzo Cibo l’aveva acquistata prima della sua morte (dicembre 1503) e vi aveva fatto erigere un altare e la sua tomba.<sup>69</sup> Sembra che alla fine del Seicento quando la cappella fu ristrutturata da Carlo Fontana, pezzi dell’altare o della tomba, tra i quali una parasta con lo stemma di Lorenzo Cibo, furono riutilizzati per il *Tabernacolo del Sacro Olio* e per il Fonte Battesimale nella Cappella di San Giovanni Battista della medesima chiesa



Fig. 32 - Anonimo del primo Cinquecento, *Alzato del Tabernacolo del Sacramento della Chiesa di San Lorenzo in Damaso*, disegno

(fig. 31).<sup>70</sup> Le figure sono tra le poche autografe di questi anni, il linguaggio corrisponde a quello delle ultime opere di Andrea e il contesto delle due campate sembra ancora in buona parte quello originale. In passato è stato tentato in maniera poco convincente di ricostruire con pezzi isolati dei due tabernacoli gli originali lati secondari dell’altare maggiore della chiesa, benché le misure non corrispondano esattamente.<sup>71</sup> Il sistema delle due campate conservate è meglio collegabile con un’ancona d’altare come quella nella Cappella di Santa Caterina, la quarta a destra, benché la parete a disposizione non bastava per due campate laterali di questa larghezza e una centrale con l’immagine del santo.<sup>72</sup> Solo in questi frammenti Andrea combinò un ordine di paraste giganti con nicchie fiancheggiate da un ordine piccolo, un sistema insolitamente gerarchico ed evidentemente ispirato a Brunelleschi e all’Alberti.

Quando nel 1500-1501 Andrea realizza il *Tabernacolo del Sacramento* per Vanozza Cattanei a Santa Maria del Popolo, varia e riduce il *Tabernacolo* di Paolo Romano (fig. 32) agli

elementi principali, così come nella tomba postuma di Gomièl, sempre a Santa Maria del Popolo, nella quale cambia prima di tutto il repertorio decorativo.<sup>73</sup>

### Conclusione

Dopo lunghi anni nelle botteghe dei Carona, di Paolo Romano e forse anche di Isaia da Pisa, dopo aver conosciuto sicuramente anche Alberti e quando ha già 47 anni, Andrea riesce a manifestare la sua piena autonomia artistica. Dopo la morte di Paolo Romano nel 1470 e la partenza di Mino e Giovanni Dalmata nel 1480 l'artista acquista una specie di monopolio a Roma e può permettersi, come i della Robbia o il maturo Perugino, di far ripetere e variare dai suoi tanti collaboratori le tipologie, le statue e i rilievi precedenti, senza innovazioni eclatanti e spesso senza metterci mano personalmente. E benché con l'arrivo di Pontelli nel 1480 e con la costruzione del Palazzo della Cancelleria la fase alquanto rozza dell'architettura di Sisto IV sia finita e la stessa Cancelleria diventi il modello più imitato, nell'opera di Andrea è difficilmente afferrabile un radicale cambiamento dei parametri costruttivi e decorativi. Il sistema trionfale dell'altare viterbese e i trofei sui pilastri della sua arcata centrale potrebbero essere influenzati da Pontelli e dalla facciata della stessa Cancelleria, ma il repertorio architettonico e ornamentale non è molto diverso da quello delle tombe precedenti. Neanche l'evoluzione figurativa di Andrea riflette i grandi eventi artistici di questi anni, come le tombe dei Pollaiuolo, gli affreschi della Cappella Sistina, dell'Appartamento Borgia o della Cappella Carafa e non si sente nemmeno lo studio di sculture antiche in suo possesso come il *Torso del Belvedere*.

Grazie a Alberti e come il suo presumibile maestro Paolo Romano, Andrea è più architetto della maggior parte degli scultori contemporanei e grazie anche a lui l'aspetto architettonico guadagna un'importanza straordinaria nella scultura romana. In pochi anni egli acquista la conoscenza perfetta del linguaggio architettonico dell'antico e può giocare in maniera rara con colonne e semicolonne, paraste e lesene, con membrature semplici, binate o a due strati, con fusti scanalati o decorati, con variazioni del capitello corinzio e composito, con frontoni triangolari, curvi e compositi. Per poter compiere le tante commissioni che comprendono anche concetti decorativi dell'architettura monumentale, egli allarga la sua bottega. I suoi collaboratori ed allievi, ancora poco conosciuti ma di cui alcuni menzionati nel suo testamento, non realizzano solo le sue idee, ma le imitano e variano anche per conto loro.<sup>74</sup> Altrimenti non si spiega perché una tale quantità di tombe segua le stesse tipologie su un livello minore e con eventuali arcaismi che egli da tempo aveva superato. È quindi problematico basare le

attribuzioni esclusivamente sulle tipologie o sulla parte figurativa. Mancano le firme che ci aiutano in maestri come Mino o Andrea Sansovino e sembra che egli imiti anche in questo Paolo Romano. Invece di dividere le tombe tra opere autografe e opere anonime, come succede troppo spesso, bisogna quindi piuttosto formare gruppi di opere più o meno autografe, ma sempre legate alla sua bottega che continua le sue attività per almeno cinque anni dopo la sua morte.

Sono prima di tutto tre gruppi di tombe che ripetono invenzioni precedenti non solo di Andrea ma anche di altri. Il primo, già discusso, segue la tipologia della tomba del Cardinale Chaviez e di Eugenio IV e continua non solo nelle tombe Tebaldi e Pietro Riario,<sup>75</sup> ma anche in quelle dei Cardinali Bernardino Lonati (†1497) e Lodovico Podocataro (†1508) a Santa Maria del Popolo. Benché lavorati dopo la morte di Andrea, dettagli come le cornici dei blocchi sono ancora meno progressisti che non nella tomba di Pietro Riario. La tipologia della tomba di Cristoforo della Rovere viene invece imitata dalle tombe dei Cardinali Rocca (†1482) a Santa Maria del Popolo,<sup>76</sup> di Diego Valdes (†1506) a Santa Maria in Monserrato e di Giorgio Costa (†1508) a Santa Maria del Popolo, anche questa quindi una tipologia che rimane quasi inalterata fino al tempo di Sansovino, benché cambiano gli scultori e il repertorio ornamentale. La tipologia di un terzo gruppo di tombe con paraste binate comincia con la tomba Lebret e continua con le tombe Capranica, Mella, Coca e la tomba Erolì di Giovanni Dalmata.<sup>77</sup> Alla fine della sua vita Andrea la riprende con figure di livello poco convincente nella tomba Gomièl in Santa Maria del Popolo. Una tipologia più modesta con lesene o paraste semplici e arco schiacciato comincia con la tomba di Giovanni della Rovere (†1483) nella terza cappella a destra di Santa Maria del Popolo e viene imitata dalla tomba di Diotesalvi Neroni (†1482) in Santa Maria sopra Minerva e di Marcantonio Albertoni (†1485) in Santa Maria del Popolo.<sup>78</sup> Ci sono inoltre una serie di tombe che variano e combinano queste tipologie principali e, ricorrendo sempre allo stesso patrimonio linguistico, sono anch'esse difficilmente separabili dalla bottega di Andrea benché non necessariamente risalenti a proprie invenzioni.

L'influenza di Andrea sull'architettura monumentale della Roma tardo-quattrocentesca sembra relativamente scarso. Nelle opere di Giovannino de' Dolci che aveva cominciato come falegname, è solo puntuale, mentre Meo da Caprina e Jacopo da Pietrasanta erano loro stessi scultori e anche Baccio Pontelli si era formato come artista figurativo. Non è ancora chiaro chi erano i veri innovatori nell'ambito degli ornamenti delle paraste, ma la scarsa continuità nelle opere di Andrea non è a favore di un suo ruolo dominante.

La sua influenza non durerà oltre il 1510, quando Andrea Sansovino aveva proposto nelle tombe del coro di Santa Maria del Popolo una interpretazione più bramantesca del progetto londinese, una tipologia di maggior respiro che fu seguita anche da Jacopo Sansovino a San Marcello e da Baldassarre Peruzzi a Santa Maria dell'Anima.<sup>79</sup> Quando Andrea morì ottantacinquenne nel settembre del 1503, la sua opera faceva già parte di un mondo arcaico e una nuova generazione di artisti cambiò la scena romana ancora più radicalmente di quello fatto da Pontelli, Pollaiuolo e dai pittori della Cappella Sistina negli anni Ottanta del Quattrocento.

## Note

- <sup>1</sup> August SCHMARSOW, *Meister Andrea*, in *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 4, 1883, pp. 18-31; Gianni Carlo SCIOLLA, *Profilo di Andrea Bregno*, in "Arte Lombarda", 15, 1968-70, pp. 19-23; Joachim POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, vol. I, *Donatello und seine Zeit*, München 1990, pp. 158-161; Johannes RÖLL, *Andrea Bregno*, in "AKL", XIV, 1996, pp. 70-72; Francesco CAGLIOTI, *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele arcangelo per il cardinale Juan de Carvajal*, in "Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz", 41, 1997, pp. 219-227; Michael KÜHLENTHAL, *Andrea Bregno a Roma*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 32, 1997-98, pp. 255-260 con bibl. Thomas PÖPPER, *Andrea Bregno architetto?*, in "Colosseo" 1999 (sito internet Bibliotheca Hertziana); Claudio CRESCENTINI, *Andreas Marmorarius Sculptor egregius e la sua prima produzione funeraria*, in Fabio BENZI, in collab. con Claudio CRESCENTINI a c. di, *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, "Atti del Convegno Internazionale di Studi", Roma 2000, pp. 363-383.
- <sup>2</sup> Cfr. pagine seguenti.
- <sup>3</sup> Christoph L. FROMMEL, *Alberti e l'arco di Castel Nuovo a Napoli*, in "Annali di architettura", 2008 (in corso di stampa) con bibl.
- <sup>4</sup> Cfr. pagine seguenti.
- <sup>5</sup> Claudio STRINATI, *La scultura*, in *Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo*, cat. mostra, Roma 1981, pp. 29-51; Enzo BENTIVOGLIO, Simonetta VALTIERI, *Santa Maria del Popolo a Roma*, Roma 1976, pp. 27-34; CAGLIOTI 1997, cit., pp. 219-220; KÜHLENTHAL, cit., pp. 183-194; PÖPPER, cit., pp. 3-7.
- <sup>6</sup> Arthur E. POPHAM, Philip POUNCEY, *Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum*, London 1950, pp. 173-176, tav. CCXLV; SCIOLLA, cit., p. 36, fig. 44; CAGLIOTI 1997, cit., pp. 213-216. Le mezze ruote nel fregio e nello stemma a destra alludono al nome del cardinale. Ringrazio Francesco Caglioti per la foto del disegno.
- <sup>7</sup> Cfr. pagine seguenti.
- <sup>8</sup> Christoph L. FROMMEL, in Christoph L. FROMMEL, Massimo PENTIRICCI a c. di, *Gli scavi di San Lorenzo in Damaso*, Roma 2008 (in corso di stampa).
- <sup>9</sup> POESCHKE, cit., pp. 142-143; CAGLIOTI 1997, cit., pp. 232-234.
- <sup>10</sup> Francesco CAGLIOTI, *Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento: qualche caso maggiore*, in Jorg STABENOW a c. di, *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, Venezia 2006, pp. 53-89.
- <sup>11</sup> Se l'altezza della mensa corrisponde alla norma di m 1,30, i fusti dell'ordine inferiore, i quadrati del pavimento e le cassette della volta a botte sarebbero larghi  $\frac{1}{4}$  braccio fiorentino (m 0,147 e  $\frac{1}{2}$  piede antico). La profondità di quattro quadrati del vano corrispondono quindi a circa m 0,59. L'altare sarebbe largo ca. m 3,50 e alto m 7,03.
- <sup>12</sup> Cfr. pagine seguenti.
- <sup>13</sup> Anna Maria CORBO, *Un'opera sconosciuta e perduta di Paolo Romano: il tabernacolo di S. Lorenzo in Damaso*, in "Commentari", 17, 1973, pp. 120-121; Francesco CAGLIOTI, *Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Damaso*, in "Prospettiva", 53-56, 1988-89, pp. 245-255; Enzo BENTIVOGLIO, *Nel cantiere del palazzo del cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria) organizzazione, materiali, maestranze, personaggi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", serie XXVII, fasc. 169-174, 1983, p. 34.
- <sup>14</sup> CAGLIOTI, *Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Damaso*, cit.
- <sup>15</sup> CORBO 1973, cit.: "sepulchri marmorei per eum (Paolo Romano) facti pro bona memoria domini Ludovici titoli S. Laurentii Cardinalis et Sanctae Romanae Ecclesiae camerarii"; Luca ZACHEO, *Paolo di Mariano di T. Taccone da Sezze detto Paolo Romano (sec. XV)*, in "Lunario Romano", 19, 1990, p. 65; CAGLIOTI 1997, cit., p. 251, n. 79; Christoph L. FROMMEL, *La vecchia basilica*, in FROMMEL, PENTIRICCI a c. di, cit.
- <sup>16</sup> POESCHKE, cit., pp. 146-147, 150-151, figg. 54, 56.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, cit., p. 141, fig. 51; B. DEGENHARDT, A. SCHMIDT, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1600*, Berlin 1968, attribuiscono il disegno ad Antonio Rossellino.
- <sup>18</sup> Stefano BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985.
- <sup>19</sup> POESCHKE, cit., pp. 69-70, fig. 7; Christoph L. FROMMEL, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in Henry A. MILLON, Vittorio MAGNAGO LAMPUGNANI a c. di, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, Milano 1994, pp. 101-111; Christoph L. FROMMEL, *Mantegna architetto*, in "Atti del Convegno di Studi", Padova/Verona/Mantova 2006, a cura di Rodolfo SIGNORINI (in corso di stampa).
- <sup>20</sup> CAGLIOTI, *Altari*, cit., p. 68, fig. 21.
- <sup>21</sup> Michael KÜHLENTHAL, *Zwei Grabmäler des frühen Quattrocento in Rom: Kardinal Martinez de Chiavez und Papst Eugen IV*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 16, 1976, pp. 19-56; Hans ROSER, *St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung*, München 2005, pp. 144-147 con bibl.
- <sup>22</sup> Francesco Paolo FIORE, *Siena*, in Idem a c. di, *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano 1998, p. 276. Ancora Peruzzi propone in un progetto per la Cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena pilastri divisi da una serie di rilievi rettangolari che continuano in un blocco a nicchia e li chiama "modernaccia" che vuol dire di tradizione gotica. Cfr.: Christoph L. FROMMEL, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner, Beiheft des Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1967-68, pp. 143-144.
- <sup>23</sup> RÖLL, *Giovanni Dalmata*, Worms 1994, pp. 19-42 con bibl.
- <sup>24</sup> POESCHKE, p. 51; KÜHLENTHAL, cit., p. 194, fig. 7; ROSER, p. 159.
- <sup>25</sup> Charles Jr. SEYMOUR, *Sculpture in Italy: 1400-1500*, Harmondsworth 1967, p. 134.
- <sup>26</sup> ROSER, cit., pp. 160-169. L'architettura è molto più arcaica del portale settentrionale di Palazzo Venezia che risale agli anni Settanta ed è più vicino all'Alberti.
- <sup>27</sup> S.E. ZURAW, *The Sculpture of Mino da Fiesole (1429-1484)*, Ph.D. thesis, New York University 1993, pp. 109-112; ROSER, cit., pp. 58-59, 83-89, 137-142; Christoph L. FROMMEL, *Francesco del Borgo architetto di Pio II e Paolo II*, in Idem, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006, p. 102.
- <sup>28</sup> Giovanni Carlo SCIOLLA, *La scultura di Mino da Fiesole*, Torino 1970; POESCHKE, cit., pp. 140-145; ZURAW, cit., pp. 150-193.
- <sup>29</sup> Cecilia GRILLI, *Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere*, in Alba COSTAMAGNA, Daniele FERRARA, Cecilia GRILLI, *Sant'Andrea della Valle*, Milano 2003, pp. 134-135; ROSER, cit., pp. 169-178 con bibl. e argomenti documentari per l'attribuzione a Paolo Romano.
- <sup>30</sup> Trofei appaiono anche nella bella lastra tombale del Cardinale Todeschini Piccolomini che sembra opera autografa di Andrea. Cfr.: ROSER, cit., p. 101, fig. 66.
- <sup>31</sup> Francesco CAGLIOTI, *Resti del ciborio dell'Altare Maggiore di san Pietro in Vaticano*, in Antonio PINELLI a c. di, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, pp. 811-820; ROSER, cit., pp. 103-116; FROMMEL, *Alberti e l'arco*, cit.
- <sup>32</sup> FROMMEL, *Francesco del Borgo*, cit., pp. 91-93. Per la foto della *Guarigione* ringrazio Zander della Fabbrica di San Pietro.
- <sup>33</sup> ZURAW, cit., pp. 112-118; FROMMEL, *Alberti e l'arco*, cit.
- <sup>34</sup> KÜHLENTHAL, cit., pp. 241-253; CAGLIOTI 1997, cit., pp. 219-234; CAGLIOTI 2005, cit., pp. 401-402, 410.

- <sup>35</sup> CAGLIOTI 1997, cit., pp. 220-236.
- <sup>36</sup> *Ibidem*, p. 214; KÜHLENTHAL, cit., pp. 253-254 con bibl.
- <sup>37</sup> KÜHLENTHAL, cit., pp. 266-267.
- <sup>38</sup> RÖLL 1994, cit., pp. 109-117; CAGLIOTI 1997, cit., p. 219; KÜHLENTHAL, cit., pp. 269-270; CAGLIOTI 2005, cit., p. 429.
- <sup>39</sup> POESCHKE, cit., p. 160, fig. 65; CAGLIOTI 1997, cit., p. 235.
- <sup>40</sup> ROSER, cit., pp. 96-99.
- <sup>41</sup> SCIOLLA 1970, cit., p. 37; POESCHKE, cit., pp. 156-157; ZURAW, cit., pp. 876, 890; RÖLL 1994, cit., pp. 83-84; ROSER, cit., pp. 178-188.
- <sup>42</sup> FROMMEL, *Alberti e l'arco*, cit.
- <sup>43</sup> Christoph L. FROMMEL, *Zwei Vorschläge zu Albertis figürlichem Oeuvre*, in Joachim POESCHKE, Claus SYNDICUS a c. di, *Leon Battista Alberti Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker*, "Atti del Convegno di Studi", Münster 2008, pp. 53-75.
- <sup>44</sup> Christoph L. FROMMEL, *La cappella maggiore*, in Maria RICHIELLO, Iliaria MIARELLI MARIANI a c. di, *Santa Maria del Popolo, storia e restauro*, Roma 2008 (in corso di stampa).
- <sup>45</sup> KÜHLENTHAL, pp. 194-206; Georg SCHELBERT, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Nordstedt 2007, pp. 74-76, 119-125.
- <sup>46</sup> Christoph L. FROMMEL, *Il palazzo Rucellai*, in Arturo CALZONA, Joseph CONNORS, Francesco Paolo FIORE a c. di, *Leon Battista Alberti*, "Atti del Convegno", Firenze-Rimini-Mantova 2004, Firenze 2008 (in corso di stampa) con bibl.
- <sup>47</sup> VALTIERI, BENTIVOGLIO, cit., pp. 15-22; Christoph L. FROMMEL, *Roma*, in Francesco Paolo FIORE, cit., pp. 392-393.
- <sup>48</sup> Cfr. pagine seguenti.
- <sup>49</sup> RÖLL, cit., pp. 92-102; KÜHLENTHAL, cit., pp. 206-212.
- <sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 225-226.
- <sup>51</sup> ZURAW, cit., pp. 322-403.
- <sup>52</sup> Cfr.: Fausta GUALDI, *Il contributo di Pinturicchio*, in *Santa Maria del Popolo*, cit.
- <sup>53</sup> KÜHLENTHAL, cit., pp. 226-229.
- <sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 217-224.
- <sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 222-224.
- <sup>56</sup> *Ib.*, pp. 212-217; SCHELBERT, cit., pp. 121-122.
- <sup>57</sup> "Notizie spettanti a' benefizi, e preeminenze onorifiche di Patronato della famiglia Piccolomini originaria, o sia della stirpe di Pio II, e aggregata, o sia della stirpe di Pio III" (Siena, Archivio di Stato, Consorteria Piccolomini, 32); ZURAW, cit., pp. 445-466; Francesco CAGLIOTI, *La cappella Piccolomini nel Duomo di Siena*, in Alessandro ANGELINI a c. di, *Pio II e le arti: la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Milano 2005, pp. 387-481; KÜHLENTHAL, cit., pp. 229-235; Peter Anselm RIEDL, Max SEIDEL a c. di, *Der Dom von Siena*, München 2006, pp. 163, 171, 174-176.
- <sup>58</sup> Charles DE TOLNAY, *Michelangelo*, Princeton 1947, vol. I, p. 227; Stefano BORSI, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 276-277; CAGLIOTI 2005, cit., pp. 413-414.
- <sup>59</sup> Nell'iscrizione "VSDAROAHCBVINVIL" sembra nascondersi qualche messaggio arrivato da Roma. Una copia presa probabilmente dall'originale perso di Giuliano e attribuibile ad un suo contemporaneo si trova sul foglio GDSU 1589 del codice Strozzi. Cfr.: Hubertus GÜNTHER, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, p. 75; CAGLIOTI 2005, cit., pp. 413-414. Giuliano potrebbe aver disegnato anche la vicina Cappella di San Giovanni con pianta tonda e un sistema ugualmente deducibile dal disegno londinese che nel 1482 è in costruzione. Cfr.: RIEDL, SEIDEL, cit., pp. 165-166. Per GDSU 280 A vedi: BORSI, cit., pp. 472-480.
- <sup>60</sup> "Di mano di maestro andrea"; questo foglio è copiato su GDSU 1599 A del codice Strozzi. Cfr.: GÜNTHER, cit., pp. 75, 331.
- <sup>61</sup> KÜHLENTHAL, cit., pp. 235-237.
- <sup>62</sup> Christoph L. FROMMEL, *Raffaele Riario e la Cancelleria*, in Idem a c. di, *Architetti e committenti da Alberti a Bramante*, Firenze 2006, pp. 395-426; FROMMEL, *La vecchia basilica*, cit.
- <sup>63</sup> BENTIVOGLIO, cit., p. 31.
- <sup>64</sup> Simonetta VALTIERI, *La fabbrica del palazzo del cardinale Raffaele Riario (la Cancelleria)*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", vol. XXVII, fasc. 169-174, p. 8, fig. 13.
- <sup>65</sup> VALTIERI, cit., p. 8; BENTIVOGLIO, cit., pp. 28-31; PÖPPER, cit., p. 13.
- <sup>66</sup> FROMMEL, *Andrea Mantegna*, cit.
- <sup>67</sup> Idem, *Il tempio e la chiesa: Baccio Pontelli e Giuliano della Rovere nella chiesa di S. Aurea a Ostia*, in Idem, *Architettura e committenza*, cit., p. 384.
- <sup>68</sup> BENTIVOGLIO, VALTIERI, cit., pp. 127-134.
- <sup>69</sup> "Sacello ... erecto, dicato, ac dotato, marmoreo, quod ad huc extat, Mausoleo". Cfr.: P. PANVINIO, *Epithome pontificum romanorum a S. Petro usque ad Paulum IIII gestorum (videlicet) electionisque singulorum, et Conclavium compendiaria narratio*, Venezia 1557, p. 371.
- <sup>70</sup> KÜHLENTHAL, cit., pp. 184-185.
- <sup>71</sup> Pico CELLINI, *Un'architettura di Bregno. L'altare Maggiore di S. Maria del Popolo*, in *Umanesimo*, cit., pp. 99-109. KÜHLENTHAL, cit., pp. 185-186.
- <sup>72</sup> Paul LETAROUULLY, *Édifices de Rome moderne*, Paris 1860, tav. 235.
- <sup>73</sup> KÜHLENTHAL, cit., pp. 239-241; PÖPPER, cit., pp. 4-5.
- <sup>74</sup> Silvia MADDALO, "andrea scarpellino antiquario": *lo studio dell'Antico nella bottega di Andrea Bregno*, in Silvia DANESI SQUARZINA a c. di, *Roma centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Roma 1989, pp. 227-236.
- <sup>75</sup> Vedi sopra.
- <sup>76</sup> VALTIERI, BENTIVOGLIO, cit., pp. 47-48, 84-86.
- <sup>77</sup> RÖLL 1994, cit., pp. 102-108.
- <sup>78</sup> VALTIERI, BENTIVOGLIO, cit., pp. 54, 87-89.
- <sup>79</sup> FROMMEL, *La cappella maggiore*, cit.