

LA SCULTURA FUNERARIA A ROMA FRA ANDREA BREGNO E MICHELANGELO

Christoph Luitpold Frommel

Solo dopo la metà del Quattrocento nasce anche a Roma una scuola autonoma di scultori il cui principale campo di azione è in modo crescente la scultura funeraria. Non solo i papi ma anche i cardinali cercano di conservare la propria memoria in tombe sempre più fastose e i nobili, patrizi e ricchi borghesi seguono solo lentamente il loro esempio. Sembra che il vero fondatore di questa scuola sia stato Leon Battista Alberti che dal 1444 vive a Roma e ne diventa la figura dominante della scena artistica. Con Bernardo Rossellino, Francesco del Borgo, Giuliano da Sangallo e Bramante egli fonda una scuola di architetti e influenza pittori come Piero della Francesca e Mantegna in modo fondamentale. I talenti della sua cerchia studiano l'arte antica e la fanno rinascere in maniera ancora più fedele dei grandi fiorentini della generazione precedente¹. Alberti tenta però di costruire anche una scuola di scultori. Il suo influsso sulle porte bronzee di San Pietro che Filarete compie nel 1445, è ancora scarso, ma verso il 1452-53 egli ispira e forse addirittura progetta l'arco di Castel Nuovo a Napoli². Nel 1458, quando il re Alfonso muore, l'attico del pianterreno dell'arco con il grande rilievo è completato e i primi pezzi del piano superiore sono appena cominciati; il cantiere napoletano chiude ma diventa il nido della scultura romana. Una delle figure chiave ne è Paolo Romano, nato nel 1415 a Sezze, che fino al 1451 aveva assistito come scarpellino di ornamento architettonico il padre e alla fine degli anni quaranta era stato probabilmente anche allievo di Isaia da Pisa, seguace di Donatello. Probabilmente raccomandato nel 1452 da Alberti al re Alfonso come suo principale rappresentante, egli si divide nei primi tre anni del cantiere il lavoro dell'arco napoletano con Pietro da Milano, Francesco Laurana e Johan Pere ed è quindi responsabile della quarta parte sia dell'architettura che delle decorazioni del piano inferiore dell'arco³. Solo nel 1455/56 arrivano anche Isaia da Pisa e Antonio dell'Aquila e si comincia il grande rilievo dell'attico che nell'isocefalia e nell'aggruppamento pigiato delle figure, nei variati gesti di esse e nel fondo architettonico segue l'esempio dei rilievi storici della Roma antica. Le singole lastre di cui il rilievo è composto, si distinguono per la caratteristica calligrafia dei diversi esecutori e a Paolo sembrano risalire quelle dove i gentiluomini seguono il carro di re Alfonso (fig. 1). La mano di Paolo Romano è anche riconoscibile in pezzi scolpiti solo verso il 1458 come la *Vittoria* nel pennacchio sinistro dell'arco superiore e il *dio fluviale* sinistro del timpano in cima⁴. I gentiluomini di uno dei pochi rilievi romani attribuibili a Paolo Romano, la *Traslazione del teschio di Sant'Andrea* che faceva parte della tomba di Pio II (1458-64), rassomigliano a quelli dell'attico, ma se ne distinguono per la tridimensionalità ridotta e i motivi più stereotipi: circa dieci anni dopo essere partito da Napoli Paolo vive ancora dei ricordi napoletani (fig. 2)⁵. Questo spazio ridotto è anche caratteristico della *Guarigione dello storpio*, il rilievo forse più bello e meglio attribuibile a Paolo del ciborio che papa Paolo II (1464-71) fece scolpire per l'altar maggiore di San Pietro (fig. 3)⁶. Nelle fisionomie e nei gesti, nei vestiti, capelli e barbe lo scultore imita l'antico con una coscienza storica che non si trova ancora in Donatello, Ghiberti, Michelozzo o Agostino di Duccio ma soltanto in due composizioni probabilmente disegnati dallo stesso Alberti: la placchetta del Leuvre della fine degli anni cinquanta⁷ e il progetto per l'altar maggiore di San Lorenzo in Damaso del 1464/65 (fig. 4)⁸. Se anche le architetture del ciborio di Paolo II ricorda-

no l'attico di Castel Nuovo, e non tanto quelle della *Traslazione*, Alberti potrebbe aver dato di nuovo delle indicazioni molto precise.

Paolo Romano sembra essere stato il vero maestro di Andrea Bregno che fu solo tre anni più piccolo e nacque verso il 1418 nella zona del lago di Como⁹. Non si conosce la data del suo arrivo a Roma, dove nei primi anni anch'egli potrebbe aver collaborato con maestri come Isaia da Pisa. Solo dopo la morte di Paolo all'ora già cinquantatreenne Bregno riesce a costruirsi un monopolio nell'ambito della scultura romana, ma solo due anni dopo la sua morte nel 1503 Michelangelo e Andrea Sansovino cambieranno radicalmente i parametri della scultura romana.

Le tombe di Andrea Bregno e il disegno di Londra

Quando nel pontificato di Paolo II Andrea scolpisce la sua prima opera sicura, la tomba del cardinale Lebre (morto nel settembre 1465) a Santa Maria in Araceli, Alberti e Paolo Romano sono ancora in vita (fig. 3)¹⁰. I piedistalli dell'ordine fiancheggiano il sarcofago con il gisant e sono decorati dai rilievi di San Michele a sinistra e di San Francesco a destra. In contrasto alla norma antica i piedistalli sono leggermente più alti delle paraste binate dell'ordine corinzio che continua nella rientrante parte centrale della tomba. Questa si apre in due arcate con fondo blu scuro come se le mezze figure dei due principi degli apostoli, protettori del defunto, stessero dietro due finestre. Sopra la parte marmorea della tomba si vedono ancora i resti di una tenda dipinta.

La scarsa plasticità dei loro corpi ricorda la *Guarigione* del ciborio di San Pietro, ma l'anatomia delle braccia è ancora meno sviluppata. Il vestito classicheggianti e la fisionomia di San Paolo sembrano invece ispirati alla statua che Paolo Romano nel 1463/64 aveva scolpito per Ponte Sant'Angelo; gli occhi e le bocche degli apostoli di Andrea sono addirittura più espressivi¹¹. Benché l'esecuzione sembra autografa, l'invenzione del grazioso Michele e dell'umile Francesco è senza confronto nell'opera non solo di Andrea ma anche di Paolo Romano e degli altri scultori allora attivi a Roma. Nella correttezza quasi archeologica della corazza di Michele l'angelo anticipa addirittura il *Perseo* di Peruzzi nella volta della *Loggia di Galatea* della Farnesina. I limiti qualitativi della tomba Lebre saltano però all'occhio se confrontata con il progetto databile prima del 1465 che era destinato per l'altare di San Lorenzo in Damaso a Roma, la chiesa titolare del cardinale Lodovico Trevisan (fig. 4)¹². È il primo esempio di un altare in forma di arco trionfale, motivo preferito da Alberti già nella facciata del Tempio Malatestiano e a Castel Nuovo e sia le proporzioni che il linguaggio dell'ordine corinzio sono ancora più classicheggianti di quelli della tomba Lebre. L'arcata centrale domina il piano principale come in un arco trionfale, ma penetra in un basso piano superiore e l'arco viene sostenuto dai pilastri di un ordine ridotto in maniera che le paraste possono proseguire in un minuto ordine dorico. Mancano i piedistalli e l'iscrizione e i stemmi sono incisi nella predella sopra la mensa d'altare. Grazie allo scorcio prospettico della volta e del pavimento l'arco centrale diventa un palcoscenico: il cardinale sta in devozione inginocchiato davanti al tabernacolo del sacramento. Dai lati entrano due angeli, quello sinistro con un libro sotto le braccia incrociate si muove verso il cardinale, mentre l'angelo destro s'inchina su di lui e gli porge un piatto con l'eucaristia. La scena viene protetta dalla Madonna suffragante nella lunetta che però non partecipa all'incontro. Anche il santo titolare

della basilica con la grata nella nicchia sinistra e il padrone vescovo del cardinale in quella destra si rivolgono verso il loro protetto. Tutto il piano principale è animato dalla spiritualità mistica e dall'affetto cristiano. Questo respiro profondamente umano continua poi nella statua del Salvatore con l'alta croce in cima che indica le ferite con la destra e il piede alzato e viene fiancheggiato da Pietro e Paolo. Con poche linee significative il disegnatore conferisce a Cristo anche in questa scala piccola un'aura vittoriosa, agli apostoli un aspetto umile, grazia giovanile al diacono e al vescovo, dolcezza alla Madonna e emozione dinamica al cardinale e agli angeli. Paolo Romano che dopo la morte scolpì il tabernacolo del sacramento per San Lorenzo in Damaso, doveva probabilmente realizzare anche l'altar maggiore e altri progetti ideati da Alberti, ma nessuno degli scultori romani era capace di una tale invenzione. Non è quindi da escludere che lo stesso Alberti abbia schizzato a Andrea Bregno il Michele e il Francesco paragonabilmente graziosi, umani e classicheggianti della tomba Lebret - come faranno poi il giovane Raffaello per Pinturicchio e Michelangelo per Sebastiano del Piombo o Peruzzi per Michelangelo da Siena.

L'influsso del progetto londinese già presente nella tomba Lebret è ancora più evidente nella tomba del cardinale Cusano a San Pietro in Vincoli che morì nello stesso anno 1465 (fig. 5)¹³. Come nel disegno di Londra il cardinale è inginocchiato in preghiera e appoggia il cappello alla sua coscia. Egli guarda con devozione la catena nelle mani dell'angelo affettuoso e di San Pietro rappresentato in scorcio frontale. Anche queste tre figure sono quindi collegate in un'unica azione, ma si distinguono per i loro gesti ed espressioni vivaci dal disegno londinese. Le fisionomie e i drappaggi rassomigliano alla tomba Lebret, benché l'anatomia e la plasticità dei loro corpi sono più articolate e sembra che la tomba di Cusano sia leggermente successiva.

Nelle opere successive di Andrea che risalgono agli anni dopo la morte di Alberti nella primavera 1472, figure eccezionali come quelle delle tombe Cusano e Lebret non appaiono più. Quando Andrea nel 1473 scolpisce l'altar maggiore di Santa Maria del Popolo su commissione del cardinale Rodrigo Borgia, riprende il sistema trionfale e l'arco che sporge nel piano superiore dal disegno londinese, aggiunge però un frontone piegato in maniera gotica e lo decora in maniera poco normativa. E conferendo all'ordine superiore la stessa altezza e introducendo piedistalli egli diminuisce la dominanza del piano principale. Le figure relativamente piatte e rappresentate in maniera frontale comunicano ancora meno con lo spazio che non nelle due tombe precedenti.

Poco più tardi Andrea sostituisce nella tomba del cardinale Pietro Riario ai SS. Apostoli le paraste binate con colonne quadrangolari di un ordine corinzio ognuna delle quali riunisce le due nicchie a conchiglia come aveva già fatto Isaia da Pisa nell'arcaica tomba del cardinale Martinez de Chiavez (morto nel 1447)¹⁴. Per distinguere lo stemma cardinalizio in maniera ancora più spettacolare egli l'inserisce nel frontone piegato. Nel rilievo di San Pietro e San Paolo che raccomandano Riario alla Madonna, Andrea imita la tomba di Pio II quasi testualmente, ma si soddisfa di una simmetria schematica e lascia l'esecuzione alla bottega; solo nella testa del morto si sente la sua bravura. Appena arrivato in posizione potente egli comincia a ripetere opere precedenti. Per far realizzare i telai impeccabili e le figure dai collaboratori Andrea deve essere stato un bravo disegnatore, benché difficilmente all'altezza del progettista dell'altare di San Lorenzo in Damaso. Anche nelle opere successive egli è sempre più esclusivamente interessato nel perfezionamento e nella variazione del telaio architettonico. Egli trascorre, infatti, gli anni 1481-85 a Siena per preparare solo il telaio della Cappella Piccolomini. Non scolpisce neanche un'unica figura e fa fare quelle dell'altare solo dopo il suo ritorno dai collaboratori (fig. 6)¹⁵. Trasformando l'arco centrale nell'abside di una cappella con l'altare e facendola culminare nella statua della Madonna egli monumentalizza il sistema trionfale del disegno londinese e dell'altare di Santa Maria del Popolo e crea un'architettura di grande respiro che non per caso diventerà il prototipo del sistema parie-

tale della Cappella Medicea. Benché Giuliano da Sangallo sembra averlo assistito nella progettazione architettonica, il raffinato dettaglio è interamente suo.

Dopo la morte di Bernardo Rossellino, Andrea rimane il più talentuoso architetto tra gli scultori romani e man mano perfeziona i diversi sistemi delle sue tombe. In quella del cardinale Coevity (morto nel 1476) a Santa Prassede egli continua l'ordine ridotto in un arco combinando i sistemi delle tombe dei cardinali Lebret e Tebaldi (morto nel 1466) a Santa Maria sopra Minerva, e questo è anche vero della tomba del cardinale Eroli (morto nel 1479) a San Pietro, opera della sua bottega¹⁶. Anche nella tomba Coevity le figure hanno perso la loro vivacità e non comunicano più tra di loro e lo stesso fenomeno può essere osservato in altre tipologie di tomba¹⁷. Il rapporto tra il sarcofago e l'ordine di paraste binate è ancora più equilibrato nella tomba dell'arcivescovo Gomial a Santa Maria del Popolo, una delle ultime opere di Andrea¹⁸. Per quasi quaranta anni gli stessi motivi vengono ripetuti, combinati e variati ed è spesso impossibile decidere se un'opera sia sua, di un predecessore o di un seguace. Egli non prende notizia del linguaggio urbinato di Baccio Pontelli che nel 1482 si trasferisce a Roma e della costruzione del Palazzo della Cancelleria o dell'arrivo dei Sangallo nel 1492 - tutti i tre architetti che stavano cambiando i parametri e il linguaggio dell'architettura romana. Senza le iscrizioni sarebbe difficile arrivare a datazioni precise di una serie di monumenti di Bregno e della sua scuola.

Da Eugenio IV in poi gli esecutori testamentari dei papi e probabilmente anche gli stessi papi si erano spesso soddisfatti di incaricare maestri locali delle loro tombe. Nessuna di esse e neanche quella di Pio II morto nel 1464 arrivano, infatti, al livello delle contemporanee tombe di Bernardo Rossellino e Desiderio da Settignano a Firenze (fig. 7)¹⁹. Per conferire alla tomba dello zio Paolo II un lustro particolare il cardinale Marco Barbo, uno dei maggiori committenti di questi anni, aveva incaricato Giovanni Dalmata e Mino da Fiesole della scultura e forse Andrea che anche in altre occasioni collaborava con essi, del telaio architettonico. Il sistema ad arcata discende dalle tombe fiorentine di Brunì e Marsuppini e ricorda la contemporanea tomba del cardinale Cristoforo della Rovere, mentre non ci sono architetture ugualmente classicheggianti attribuibili a Giovanni Dalmata o Mino.

Le tombe di Antonio Pollaiuolo a San Pietro

Il cardinale Giuliano della Rovere non può essere stato soddisfatto né della tomba di Paolo II né del lavoro di Andrea Bregno nelle due chiese roveresche se fece venire nel 1484, immediatamente dopo la morte dello zio Sisto IV, i fratelli Pollaiuolo da Firenze²⁰. Sisto IV aveva combinato la nuova cappella del coro di San Pietro con la propria cappella funeraria e già egli deve aver destinato la zona pavimentale tra gli stalli e l'altare della Natività della Madonna per la propria tomba. Questa doveva quindi rassomigliare a quella di Martino V a San Giovanni in Laterano²¹. Antonio Pollaiuolo s'ispira alla lastra donatelliana ma segue anche la tipologia delle tombe di Pio II e Paolo II e si orienta ancora più attentamente alla maschera mortuaria del papa e segue anche la tipologia delle tombe di Pio II e Paolo II: Sisto non giace in un sarcofago come Martino V ma su un letto coperto da panni e cuscini riccamente ricamati e questo è circondato ai lati dalle virtù cardinali e in basso dall'iscrizione e dagli stemmi che ricordano la tomba di Pio II. Anche nelle mensole a zampa di leone e fogli d'acanto che sollevano la lastra sopra il pavimento e tra le quali sono inserite rappresentazioni delle arti liberali, Pollaiuolo va però oltre le tipologie precedenti. Il programma della tomba e l'idea di integrarvi anche il mondo delle scienze e delle arti risale probabilmente allo stesso Giuliano della Rovere che concentra tutti i riferimenti alla religione e alla salvazione dell'anima all'altare della cappella. Seguendo il suo esempio il cardinale Lorenzo Cibo incarica nel 1492 Pollaiuolo della tomba di Innocenzo VIII (fig. 8)²². Questa fu collocata accanto all'analogo baldacchino della cappella funeraria di Innocenzo VIII nella navata settentrio-

nale esterna²³. I rilievi rettangolari delle virtù ricordano di nuovo quelle della tomba di Pio II e si distinguono solo leggermente da quelli della tomba di Sisto IV. Anche altri motivi risalgono a opere precedenti. La combinazione di trabeazione e mensole nell'ordine piccolo risale al tabernacolo del sacramento di Donatello, la grande edicola con arco centrale al modello della tomba Roverella di Andrea Bregno²⁴ e il sarcofago classicheggiante a quello antico allora collocato davanti al Pantheon. Come nella cappella di Sisto IV tutti i riferimenti alla salvazione dell'anima sono trasferiti all'adiacente altare della Madonna e la tendenza verso programmi sempre più profani si esprime anche nella mandorla dove la tradizionale Madonna è sostituita dalla *Carità*, l'unica delle virtù visivamente collegata con il sarcofago. In contrasto alla tradizione e in maniera poco architettonica, questo è spostato nella parte superiore dell'edicola. La parte bassa rimane riservata al papa che alza il braccio destro con la mano benedicente e tiene la punta della sacra lancia nella sinistra. Statue di papi seduti con gesto benedicente esistevano già nel Trecento, ma l'integrazione in una tomba parietale le conferisce un carattere più pretenzioso, e nonostante tutte le differenze si sente l'allusione al gesto imperiale del Marcaurelio. Il motivo del papa seduto sarà poi ripreso in molte future tombe papali ma mai in un simile contesto.

Le tombe di Andrea Sansovino a Santa Maria del Popolo

Neanche Pollaiuolo riesce a interrompere o diminuire il monopolio di Andrea Bregno che fino alla sua morte viene incaricato della maggior parte delle tombe di alti prelati e le cui tipologie vengono riprese anche da altri. Solo con l'elezione di Giuliano della Rovere il 1 novembre 1503, poche settimane dopo la morte di Andrea, i parametri cambiano definitivamente²⁵. In maniera paragonabile ai tempi di Niccolò V e di Alberti cinquant'anni prima, il nuovo papa e i suoi consulenti Bramante e Giuliano da Sangallo propagano uno spirito più classicheggianti prima per l'architettura e poi anche per la scultura e la pittura. A febbraio 1505 il papa incarica Michelangelo della propria tomba nel nuovo San Pietro e a novembre dello stesso anno Andrea Sansovino di quella di Ascanio Maria Sforza nel coro quattrocentesco della chiesa di Santa Maria del Popolo (fig. 9). Bramante trasferisce gli stalli dei monaci agostiniani nel transetto destro per creare il posto per due tombe gemelle e trasforma l'abside in una vasta tribuna a conchiglia che in occasione di messe papali doveva distinguere il trono del papa. Probabilmente grazie ad un intervento dello stesso Bramante il telaio delle tombe risponde a quello dell'altare maggiore e delle serliane delle finestre e segue il sistema del progetto per l'altare di San Lorenzo in Damaso. Evidentemente è più classicheggiante di quelli degli altari e delle tombe precedenti di Andrea Sansovino come quella di Pietro Manzi a Santa Maria in Ara Coeli, benché si sente la calligrafia di Sansovino nel ricco decoro e nella conchiglia dell'acrotorio. Il programma delle due tombe si distingue solo parzialmente da quelle precedenti. Il sarcofago classicheggiante centrale viene protetto dalla Madonna nella lunetta e accompagnato dalle virtù cardinali e tutta la composizione culmina nel Cristo benedicente fiancheggiato da angeli con candelieri. Le figure più classicheggianti della tomba di Girolamo Basso della Rovere testimoniano l'intenso studio dell'antico di Sansovino durante il suo plurienne soggiorno romano (fig. 9). Neanche egli s'interessa però del contatto tra esse e non s'ispira alla drammaticità albertiana.

Il primo progetto di Michelangelo per la tomba di Giulio II

Già negli anni 1497-98 il giovanissimo Michelangelo aveva scolpito su commissione del Cardinale Jean de Bilhères la *Pietà* per l'altare maggiore di Santa Petronilla presso San Pietro, la cappella del re di Francia²⁶, e durante i decenni successivi anche nelle cappelle Porcari a Santa Maria sopra Minerva, Gorizio e Martelli a Sant'Agostino e Serra a San Giacomo degli Spagnoli la pala d'altare viene sostituita da una statua²⁷. Sette anni più tardi e sedici mesi dopo la sua elezione, Giuliano della Rovere lo incarica di realizzare la sua tomba nel

coro del nuovo San Pietro. Il primo progetto era probabilmente destinato per una delle grandi nicchie che Bramante allora aveva previsto davanti all'abside del nuovo San Pietro e cambia fundamentalmente i parametri della scultura funeraria (fig. 10). Michelangelo parte dalla tipologia ad arcata della tomba di Paolo II e dal suo programma, uno dei pochi dei decenni precedenti centrato sulla salvazione dell'anima (fig. 7)²⁸. Con dodici figure di grandezza leggermente sovrumana e dimensioni di più di 5x10 m, Michelangelo ne ingigantisce la scala e fa sporgere la tomba per quasi 1,50 m dalla parete per poter mettere il sarcofago nella profondità della nicchia. Come Bregno a Siena egli apre l'arcata su una grande nicchia, ma sostituisce le colonne tonde con colonne quadrangolari e le collega ai pilastri in una specie di fasci che ricordano il piano ionico del Cortile del Belvedere che Bramante allora stava costruendo. Davanti ai piedistalli superiori Mose e una sibilla lamentano la morte del papa sdraiato sul sarcofago. Nello zoccolo le virtù della *Caritas* e della *Fides* fiancheggiano un grande rilievo, dove il popolo eletto raccoglie la manna cadente da un rovere araldico e anche le laterali nicchie a conchiglia erano destinate per statue delle Virtù. Come nella tomba del cardinale di Portogallo a San Miniato di Firenze, la grande nicchia è trasformata in un palcoscenico, dove si svolge la salvazione dell'anima: sul sontuoso sarcofago sono ugualmente seduti due putti benché con fiaccole e non alati. E mentre uno dei due angeli di Antonio Rossellino tiene la corona della vita eterna, quelli di Michelangelo sollevano il cadavere del papa, l'uno disperato e l'altro affettuoso, come poi nel progetto di Michelangelo per la tomba libera. Due giovani in lunghi vestiti, angeli forse anch'essi, santificano il cadavere con acqua santa e incenso. Invece di essere iscritta in un rilievo tondo e portata dagli angeli, la Madonna sta scendendo dal cielo come nei quadri di Fra Bartolomeo e nella successiva Madonna Sistina di Raffaello e punta sulla futura piaga della mano sinistra del bambino benedicente. In contrasto all'umile Paolo II che inginocchiato nella lunetta della sua tomba sta aspettando l'Ultimo Giudizio, l'anima di Giulio II è già salvata come quella di un santo e viene portata al paradiso, dove salirà anche il suo corpo – idea particolarmente cara a Michelangelo anche in tante opere future²⁹. Coinvolgendo tutte le figure in un'azione quasi drammatica questo programma profondamente religioso e allo stesso tempo prepotente va ancora molto oltre l'altare maggiore di San Lorenzo in Damaso.

Il papa non ne era soddisfatto e chiedeva un monumento più classicheggiante, più trionfante, imperiale e pagano, da situare nel centro di un coro più lungo e più splendido. Già poche settimane dopo Michelangelo gli propone una tomba con 40 statue di grandezza sovrumana che gareggiava con il sepolcro del re Mausoleo ad Alicarnasso, una delle sette meraviglie del mondo. Egli circonda tutto il pianterreno con prigionieri nudi, vittorie e termini femminili e invece di far salvare dal papa, con carità e fede, il popolo eletto e di essere assunto dalla Madonna e il bambino benedicente, lo mette come trionfatore immortale in cima della piramide a gradini. Questa iconografia imperiale doveva essere separata dall'altare dedicato alla intercessatrice ancora più nettamente che nelle cappelle funerarie di Sisto IV e Innocenzo VIII. Tutto il nuovo San Pietro doveva culminare nella *Capella Iulia* e in questa tomba, ma lo stesso Giulio II esitò di realizzarli e quando arrivarono i blocchi di marmo da Carrara, incaricò Michelangelo dei meno auto-glorificanti affreschi della Cappella Sistina. Solo dopo la morte del papa, Michelangelo poteva cominciare il lavoro e, dopo qualche mese d'insicurezza, propose di combinare il pianterreno trionfante con i nudi, le vittorie i termini della tomba libera e un piano superiore dove di nuovo due angeli sollevano il cadavere e il papa viene assunto dalla Vergine e dal bambino benedicente. Solo la religiosità cambiata dopo il Sacco di Roma indusse Michelangelo e il suo committente, il duca di Urbino, a far sdraiare il papa sul sarcofago, aspettando umilmente l'Ultimo Giudizio, a rinunciare agli ignudi e a tornare anche nelle due allegorie ad un programma interamente cristiano.

Note

- 1 C.L. FROMMEL, *Andrea Bregno architetto*, in C. CRESCENTINI, C. STRINATI a c. di, *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Firenze 2008, pp. 170-197 con bibliografia; IDEM, *Alberti e l'arco di Castel Nuovo a Napoli*, in «Annali di architettura», 2008, pp. 13-36.
- 2 F. CAGLIOTI, *Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Damaso*, in «Prospettiva», 53-56, 1988-89, pp. 245-255; J. POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, vol. I: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, pp. 154-155; FROMMEL, *Alberti e l'arco*, cit., pp. 29-34.
- 3 FROMMEL, *Alberti e l'arco*, cit., pp. 15-21.
- 4 FROMMEL, *Alberti e l'arco...*, cit., p. 26.
- 5 H. ROSER, *St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert. Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung*, München 2005, pp. 169-178 con bibliografia; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 176-180.
- 6 P. ZANDER, in M.G. BERNARDINI, M. BUSSAGLI a c. di, *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, cat. mostra, Roma 2008, Milano 2008.
- 7 C.L. FROMMEL, *Zwei Vorschläge zum figuralen Werk Albertis*, in J. POESCHKE, *Leon Battista Alberti*, in «Acti del Convegno di Studi di Münster», 2004, Münster, Rhema, 2008, pp. 54-66.
- 8 F. CAGLIOTI, *Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un San Michele per il cardinale Juan de Carvajal*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», 41, 1997, pp. 219-227; M. KÜHLENTHAL, *Andrea Bregno a Roma*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» 32, 1997-98, pp. 179-272; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 171-174 con bibliografia.
- 9 KÜHLENTHAL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 255-262 con bibliografia; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., p. 178 con bibliografia.
- 10 KÜHLENTHAL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 241-253; CAGLIOTI 1997, cit., pp. 219-234; CAGLIOTI 2005, cit., pp. 401-402, 410; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 178-180.
- 11 J. POESCHKE, *Die Skulptur...*, cit., p. 154.
- 12 Vedi nota 8.
- 13 CAGLIOTI, *Sui primi tempi...*, cit., p. 214; KÜHLENTHAL; *Andrea Bregno...*, cit., pp. 253-254 con bibliografia; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., p. 180.
- 14 KÜHLENTHAL, *Andrea Bregno...*, cit., p. 1194; ROSER, *St. Peter...*, cit., p. 159 con bibliografia; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., p. 174, fig. 4.
- 15 F. CAGLIOTI, *La cappella Piccolomini nel Duomo di Siena*, in A. ANGELINI a c. di, *Pio II e le arti: la riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, Milano 2005, pp. 387-481 con bibliografia; KÜHLENTHAL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 229-235; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 188-191.
- 16 ROSER, *St. Peter...*, cit., pp. 225, figg. 169-170.
- 17 CAGLIOTI, *Sui primi tempi...*, cit., p. 219; KÜHLENTHAL; *Andrea Bregno...*, cit., pp. 266-267, 269-270; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 180-181, fig. 16, 17.
- 18 KÜHLENTHAL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 239-241.
- 19 J. RÖLL, *Giovanni Dalmata...*, Worms 1994, pp. 60-84; ROSER, *St. Peter...*, cit., pp. 178-188.
- 20 ROSER, *St. Peter...*, cit., pp. 188-197, con bibliografia.
- 21 C.L. FROMMEL, *Chiese sepolcrali e cori-mausolei nell'architettura del Rinascimento*, in J. GUILLAUME a c. di, *Demeures d'éternité*, Paris 2005, p. 84, con bibliografia; ROSER, *St. Peter...*, pp. 119-123.
- 22 ROSER, *St. Peter...*, cit., pp. 197-206, con bibliografia.
- 23 *Ibidem*, pp. 45-46, fig. 30, con bibliografia. Le informazioni sulla collocazione della tomba di Innocenzo VIII in FROMMEL, *Chiese sepolcrali...*, cit., p. 84 sono erranee.
- 24 KÜHLENTHAL, *Andrea Bregno...*, cit., pp. 206-212; FROMMEL, *Andrea Bregno...*, cit., p. 185, fig. 25.
- 25 C.L. FROMMEL, *La nuova cappella maggiore*, in M. RICHELLO, I. MIARELLI MARIANI a c. di, *Santa Maria del Popolo a Roma*, Roma 2009, pp. 385-410, con bibliografia.
- 26 C.L. FROMMEL, *Adamo Scultori, La pietà di Michelangelo*, in *Petros eni – Pietro è qui*, cat. mostra – Città del Vaticano, 11 ottobre 2006 – 8 marzo 2007, Monterotondo (RM) 2006, p. 86, con bibliografia.
- 27 J. POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, vol. 2: *Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, pp. 75-77, 89-98, 100-102, 126-127, 145-148.
- 28 Michelangelo la menziona ancora nel 1526 come eventuale prototipo di una riduzione della tomba di Giulio II; H. ROSER, *St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung*, München 2005, pp. 178-188.
- 29 P. JOANNIDES, *La cronologie du tombeau de Jules II a propos d'un dessin de Michel-Ange découvert*, in «Révue du Louvre», 41, 1991, pp. 32-42; M. HIRST, *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993; FROMMEL, *Chiese sepolcrali*, cit., pp. 86-88 con bibliografia; C. ECHINGER MAURACH, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München 2009; C.L. FROMMEL, J. KLIEMANN a c. di, *La tomba di papa Giulio II a San Pietro in Vincoli* (in corso di stampa).



Fig. 1 – PAOLO ROMANO (?), *Gentiluomini napoletani*, porta trionfale, Napoli, Castel Nuovo.

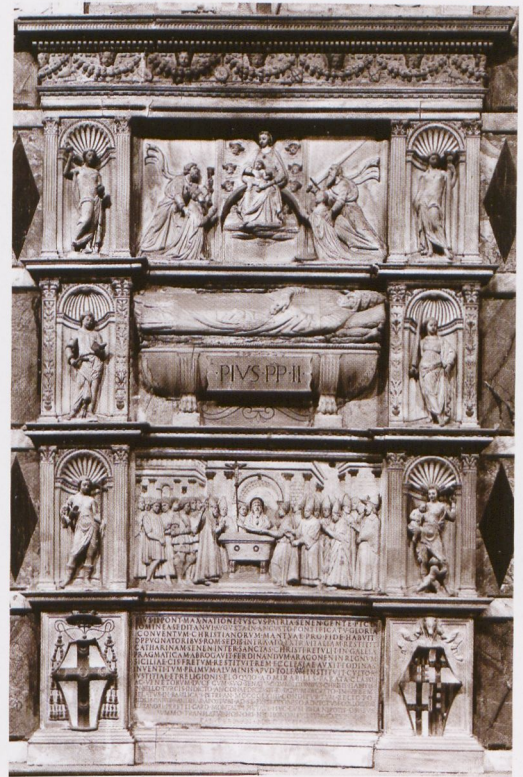


Fig. 2 – PAOLO ROMANO E BOTTEGA, *Monumento funebre di Pio II*, Roma, Chiesa di Sant'Andrea della Valle.

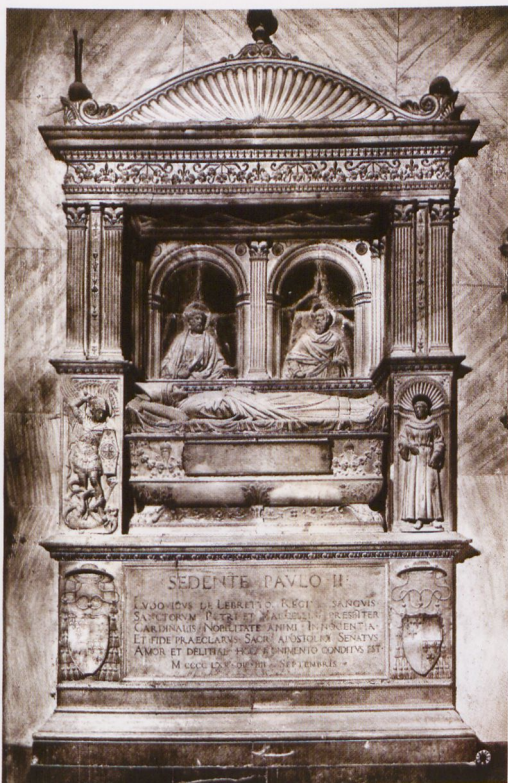


Fig. 3 – ANDREA BREGNO, *Monumento funebre del Cardinale Lebre*, Roma, Basilica di Santa Maria in Ara Coeli.

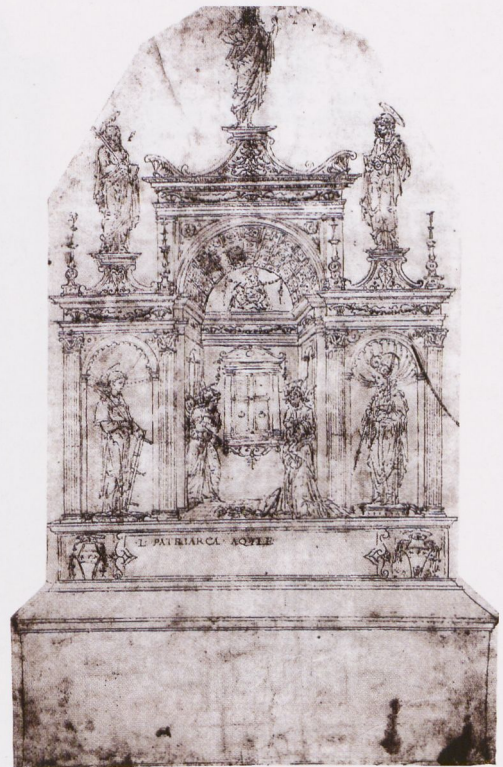


Fig. 4 – LEON BATTISTA ALBERTI (?), *Progetto per l'altar maggiore di San Lorenzo in Damaso a Roma*, London, British Museum.



Fig. 5 – ANDREA BREGNO, *Rilievo votivo con il Cardinale Nicola Cusano, San Pietro e un angelo*, Roma, Basilica di San Pietro in Vincoli.

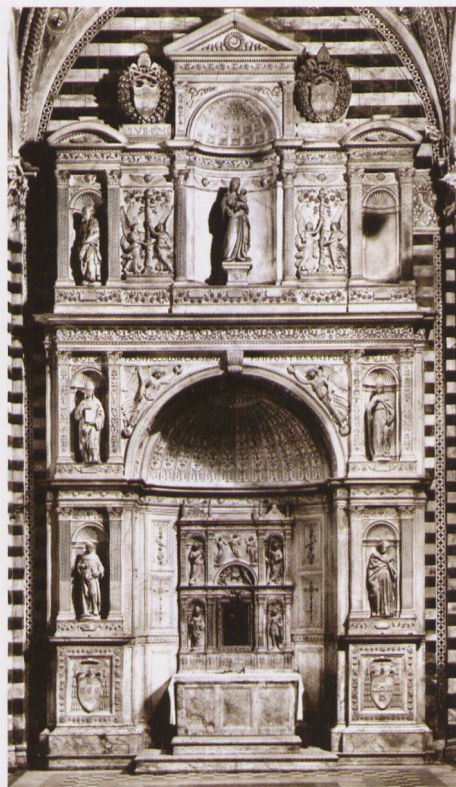


Fig. 6 – ANDREA BREGNO E MICHELANGELO BUONARROTI, *Cappella Piccolomini*, Siena, Duomo.



Fig. 7 – *Ricostruzione della tomba di Paolo II*, Berlin, Kupferstichkabinett.

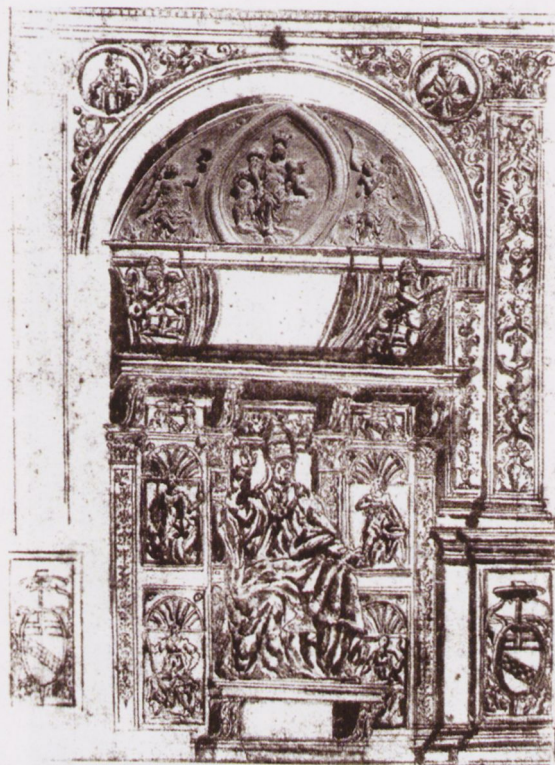


Fig. 8 – ANONIMO CINQUECENTESCO, *Monumento funebre di Innocenzo VIII*, Berlin, Kupferstichkabinett (la lunetta della tomba attuale è stata aggiunta con fotomontaggio).



Fig. 9 – ANDREA SANSOVINO, *Monumento funebre del Cardinale Basso della Rovere*, Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo.

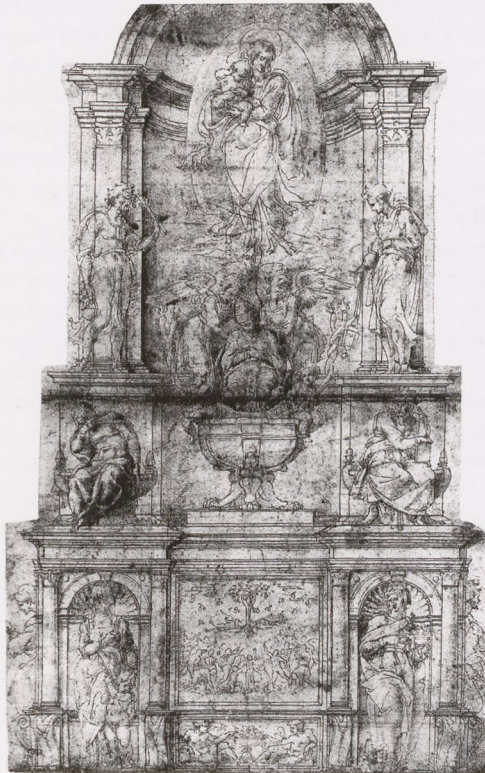


Fig. 10 – MICHELANGELO BUONARROTI, *Primo progetto per la tomba di Giulio II a San Pietro*, New York, Metropolitan Museum.