

Christoph Luitpold Frommel

Pio V, la chiesa di Bosco Marengo e l'architettura della controriforma

Fino ad oggi Pio V Ghislieri (1566-72) è apparso come un personaggio controverso: papa esemplare e uomo santo per la chiesa e i suoi fedeli, per altri come un inquisitore impietoso contro gli eretici ed i licenziosi e per gli umanisti e gli artisti come uno dei papi più odiati del Cinquecento¹. Appena eletto incaricò i suoi quattro architetti con diverse commissioni impegnative; tuttavia, benché sia stato il primo papa veramente controriformista, non cambiò i parametri dell'architettura in maniera radicale. La presente analisi della principale architettura di sua iniziativa tenta di concretizzare la discussione su questo problema.

I. La preistoria

Fino alla sua morte nel febbraio 1564 Michelangelo è l'onnipotente architetto papale². Dopo la sua nomina nel 1547 diventa sempre più architetto fondendo forma, costruzione e funzione in maniera inseparabile e identificandosi sempre di più con la grande tradizione romana. Nella piazza del Campidoglio crea

¹ L. von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Freiburg 1894-1933, vol. 8, 1921; A. Iszak O.P., *Profilo storico-spirituale di Papa Pio V*, in C. Spantigati, G. Ieni (a cura di), *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria, 1985), Alessandria 1985, pp. n.n. Per la revisione dell'italiano ringrazio Claudio Castelletti. Solo dopo la stesura del testo ho conosciuto l'articolo di F. Repishti, *Pio V, Nanni Lippi e la facciata di Santa Croce a Bosco Marengo*, in F. Cervini, C. E. Spantigati (a cura di), *Il tempo di Pio V, Pio V nel tempo*, atti del convegno (Bosco Marengo-Alessandria, 2004), Alessandria 2006, pp. 155-185.

² G. C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990; C. L. Frommel, *Architettura del Rinascimento italiano*, Milano 2009, pp. 296-310; Repishti, 2005, pp. 169 sgg.

l'architettura più classicheggiante del Rinascimento romano che rimane esemplare perfino per un palladiano seicentesco come Poussin³. Anche il tamburo della cupola di San Pietro e la cappella Sforza sono più normativi che non la sua ultima architettura fiorentina, la libreria Laurenziana. Egli non mette mai in dubbio l'autorità degli ordini vitruviani e concentra le invenzioni "licenziose" sulle zone franche costituite da finestre, nicchie e timpani. Neanche nella porta Pia egli è "anticlassico" come vogliono alcuni avvocati del manierismo, ma si aggancia piuttosto alla bizzarria dei precedenti portali di giardini, un genere introdotto da Raffaello e Giulio Romano già prima del 1525 e che viene poi variato nel 1555 con grande risonanza nel *Libro Straordinario* di Sebastiano Serlio, anch'egli tutt'altro che "anticlassico"⁴. Comincia a trasformare la *natatio* delle terme diocleziane nella chiesa funeraria di Pio IV (1559-1565), la cristianizzazione più spettacolare di uno spazio imperiale nel Rinascimento.

Pio IV nomina successore di Michelangelo Pirro Ligorio (1512/13-1583)⁵, architetto che si era formato sotto l'influsso di Giulio Romano, Peruzzi e Vignola e che aveva cominciato la sua carriera come antiquario, pittore e probabilmente anche architetto dei cardinali Rodolfo Pio da Carpi e Ippolito d'Este⁶.

³ C. L. Frommel, *Poussin e l'architettura*, in O. Bonfait, C. L. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze (a cura di), *Poussin et Rome*, atti del convegno (Roma, 1994), Roma 1996, p. 131, fig. 24.

⁴ S. Serlio, *Il libro straordinario*, Lione 1555; S. Frommel, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano 1998, pp. 353-364; C.L. Frommel, *Ippolito d'Este e la villa del Rinascimento*, in F. Ceccarelli, M. Folini (a cura di), *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, atti del convegno (Ferrara, 2007), Firenze 2010, pp. 305-339.

⁵ D. Coffin, *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect and Antiquarian*, University Park (Penn.) 2004.

⁶ L'attribuzione di palazzo Torres-Lancelotti in piazza Navona a Ligorio risale solo all'incisione della facciata di P. Ferrerio del 1655, mentre Baglione nel 1642 lo dà ancora a Vignola (vedi la pianta in P. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, Paris 1860, tav. 164; C. Pericoli Ridolfini, *Guide rionali di Roma Rione VI - Parione*, parte 1, Roma 1973, pp. 64-70; C. L. Frommel, *Der römische Palastbauder Hochrenaissance*, Tübingen 1973, vol. 2, pp. 78-79; cfr. Coffin, 2004, pp. 15-16). Il palazzo potrebbe essere stato cominciato già attorno al 1542 quando Lodovico Torres v'incorpora una casa adiacente. Egli è dal 1518 attivo alla Curia dove sale passo per passo dal *scriptor brevium* a protonotario (T. Frenz, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance*, Tübingen 1986, p. 401, n. 1555). L'iscrizione della porta ionica nel piano nobile risale ai cinque anni tra la sua nomina a arcivescovo di Salerno nel 1548 e la sua morte nell'agosto 1553. Il bugnato nella parte sinistra del pianterreno ricorda quello di palazzo Capodiferro Spada e anche le semplici finestre del piano nobile, le monotone torri araldiche senza attributi vescovili nelle metope del secco dorico del cortile sono meglio compatibili con un architetto sangallesco degli anni quaranta che non con Ligorio. Un documento non lascia

Comunque deve essere stato attivo come architetto già prima della primavera del 1557, quando il suo compaesano Paolo IV Carafa (1555-1559) lo aveva nominato architetto dei Palazzi Vaticani⁷, subordinandogli Sallustio Peruzzi (*ante* 1512-1573), il figlio maggiore di Baldassarre⁸. Assieme a Sallustio egli finisce l'appartamento di Paolo IV nell'ala orientale del cortile del Belvedere⁹ e, al più tardi nell'estate 1557, riceve l'incarico di erigere un casino nel boschetto del Vaticano¹⁰, la sua prima architettura documentata.

Anche Pio IV deve essere stato affascinato dalla personalità di Ligorio, se lo conferma subito dopo la sua elezione alla fine dell'anno 1559 come primo architetto di palazzo. Ora Ligorio deve ingrandire il casino aggiungendoli un secondo piano, il cortile ovale, la loggia verso valle e una ricchissima decorazione. Il risultato incantevole e la personalità erudita e seducente di Ligorio spiegano perché Pio IV nel 1564 lo faccia succedere a Michelangelo come primo architetto di San Pietro, mentre Vignola (1507-1573) che allora sta costruendo il palazzo Farnese di Caprarola, deve accontentarsi del secondo posto¹¹.

Nel pontificato di Pio IV la carriera architettonica di Ligorio raggiunge il suo apice e non solo nel Casino, ma anche nel rialzamento del Nicchione del Belvedere, nel distrutto archivio vaticano che era situato a ovest di quest'ultimo, nel palazzetto di Pio IV in via Flaminia, nel cortile della Sapienza e *last but not least* a

nessun dubbio sulla figura del primo architetto: "*Pro Curia Juliani architectoris. Item architector in palazzo Reverendi domini de torres an aliqua designia ad fabricandum alicui dedit et fecerit. In qua domo et qua ... melioramenta facta fuerant de eius ordine et forma*". In un salone della parte retrostante del palazzo tra via della Posta Vecchia e piazzetta dei Massimi si trova invece un soffitto dipinto con lo stemma del nipote omonimo, tesoriere segreto di Paolo IV e dal 1558 arcivescovo di Monreale che deve aver ereditato il palazzo dallo zio. Un arcivescovo sarebbe difficilmente stato chiamato solo *Reverendo* e il documento risale quindi probabilmente solo al tempo poco dopo la sua morte. Lodovico Torres *junior* (1532-84) deve aver continuato la fabbrica e potrebbe aver contestato il ruolo del finora non identificato Giuliano, chiamando invece Ligorio con cui almeno negli anni 1557/58 era in stretto contatto (ASR, Camerale I, vol. 905 sgg.).

⁷ Coffin, 2004, pp. 12 sgg.

⁸ *Ibidem*, p. 27 sgg. Sull'iscrizione tombale del padre nel Pantheon Sallustio appare come unico figlio maggiorenne e nel 1536 deve quindi aver compiuto i ventiquattro anni; M. Ricci, *Sallustio Peruzzi: una nota biografica sulla base di nuovi documenti*, in «Rivista storica del Lazio», 7, 1999, 11, pp. 31-50.

⁹ P. Letarouilly, *Le Vatican*, Paris 1882, tav. 117.

¹⁰ Coffin, 2004, pp. 36-42, con bibl.; M. Losito, *Pirro Logorio e il Casino di Paolo IV in Vaticano*, Roma 2000; D. Borghese (a cura di), *La Casina di Pio IV in Vaticano*, Torino 2010.

¹¹ F. Bellini, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, in R. Tuttle, B. Adorni, C. L. Frommel, C. Thoenes (a cura di), *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, pp. 300 sgg.

villa d'Este¹². Da Giulio Romano Ligorio aveva imparato ad accettare l'effetto dissonante dell'asimmetria e sia da Giulio sia da Baldassarre Peruzzi la tendenza di ridurre un ordine fino all'astrazione. Anche la sua preferenza per il bugnato liscio nel sistema antico dell'*opus isodomum* e per un ricco ornamento classicheggiante risale a questi maestri. In opere come la facciata esterna di porta del Popolo Pio IV si serve anche di Nanni di Baccio Bigio (†1568), allievo di Antonio da Sangallo il Giovane e architetto dei cardinali Ricci e Salviati e della Camera Apostolica¹³.

Dopo l'elezione di Pio V, Ligorio e Sallustio preparano gli archi trionfali per il *Possesso* del papa con statue della Religione, della Carità, della Speranza, della Giustizia, dell'Equità e della Fede¹⁴. Pio V vuol purgare il Vaticano da tutte le statue pagane, ma si muove all'inizio del suo pontificato cautamente e conferma Ligorio come primo architetto, uno dei difensori più appassionati dell'arte antica. Sallustio rimane il suo vice e Nanni architetto della Camera Apostolica¹⁵, ma ora Vasari diventa il consulente di Pio V. Egli lo avverte che Ligorio, il quale già sotto Pio IV aveva cominciato ad alzare l'attico di San Pietro, stava cambiando il progetto di Michelangelo (fig. 1)¹⁶. Nelle finestre dell'attico egli s'era ispirato alle finestre dei palazzi dei Conservatori e Farnese che Michelangelo difficilmente avrebbe ripetuto in un tale contesto. La loro trabeazione viene sostenuta da goffe mensole triglifate, mentre una conchiglia aperta in una finestra interrompe la cornice. Le nicchie a conchiglia nelle campate strette dell'attico ricordano invece gli stucchi del casino di Pio IV. Sono riempite da candelabri e incoronate da una tiara con nastri dalla quale pendono festoni. Totalmente estranee al linguaggio di Michelangelo sono prima di tutto le edicole che le incorniciano e dagli orecchi delle quali pendono le chiavi di San Pietro. Forse Ligorio si era legittimato con schizzi michelangeleschi come quelli di Lille per procedere poi

¹² Coffin, 2004, pp. 83-99; C.L. Frommel, *I due progetti per la Palazzina di Pio IV*, in D. Borghese (a cura di), *Palazzo Borromeo. L'ambasciata d'Italia presso la Santa Sede ovvero la Palazzina di Pio IV sulla via Flaminia*, Torino 2008, pp. 49-64.

¹³ G. M. Andres, *Nanni di Baccio Bigio et la villa Médicis*, in A. Chastel (a cura di), *La Villa Médicis*, Roma 1991, vol. 2, pp. 230-231.

¹⁴ Coffin, 2004, pp. 72 sg.

¹⁵ *Ibidem*, p. 69. In un memoriale indirizzato a Pio IV Ligorio si lamenta di Nanni «come se fusse l'oracolo di Apolline». Nanni avrebbe tentato di corrompere Sallustio per estromettere Ligorio; Repishti, 2006, p. 171.

¹⁶ H. Millon, C. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo and St. Peter's*, in R. W. Gaston (a cura di), *Pirro Ligorio. Artist and Antiquarian*, Cinisello Balsamo 1988, pp. 216-218; D. Hemsoll, recensione a R. W. Gaston (a cura di), *Pirro Ligorio. Artist and Antiquarian*, in «The Burlington Magazine», 134, 1992, pp. 123 sgg.

a modo suo¹⁷. Vasari convince Pio V a non accettare nessun cambiamento al progetto di Michelangelo e Ligorio viene subito «con poco onor suo levato via da quella fabbrica e lassato il Vignola»¹⁸. Come architetto della fabbrica di San Pietro Vignola costruisce la prima della quattro cappelle angolari orientata verso nord-ovest e dedicata non a caso a san Michele, nome assunto da Pio V dopo essere entrato nell'ordine domenicano¹⁹.

II. *Il palazzo del Sant'Uffizio*

Uno dei primi progetti architettonici di Pio V è il completamento del palazzo dell'Inquisizione dove aveva risieduto prima della sua elezione e che era stato cominciato da Lorenzo Pucci. Cugino di Leone X, questi era stato fatto cardinale nel 1513²⁰. Poco dopo aveva acquistato dal principe Costantino di Macedonia «ortus magnus cum pulcra domo et capella» presso porta Turrione (poi chiamata porta dei Cavalleggeri). Probabilmente questa proprietà, contraddistinta in primo luogo da un grande giardino e provvista di una bella casa e di un'antica cappella, doveva essere ridimensionata dalla nuova rete stradale che in seguito alla progettazione del nuovo San Pietro era stata decisa già nel 1507 (fig. 2)²¹. Già sulla piante di Roma di Dupérac del 1574 e di Tempesta del 1591 si vede come il Borgo Vecchio continuava lungo il fianco sinistro della nuova basilica e attorno il coro per arrivare al pianterreno del palazzo papale, mentre via Alessandrina sfociava solo nel più basso *Atrium Helvetiorum* (figg. 3, 4).

Sotto Leone X il progetto per la basilica era cresciuto ad un corpo longitudinale ancora più largo di quello attuale, con cinque travate e un grande pronao (fig. 2)²². La facciata sarebbe arrivata più o meno fino al filo occidentale dell'attuale palazzo del Sant'Uffizio e il campanile sinistro sarebbe stato distante non

¹⁷ B. Contardi, in Argan, Contardi, 1990, pp. 329 sgg., fig. 444

¹⁸ J. S. Ackerman, *Il Cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954, p. 98; F. Bellini, *I grandi cantieri: Campidoglio, San Pietro, "Studium Urbis"*, in C. Conforti, R. J. Tuttle (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, Milano 2001, p. 91, n. 41.

¹⁹ Bellini, 2001, pp. 300 sgg.; sul ruolo del figlio Giacinto Vignola nella fabbrica di San Pietro durante questi anni cfr. Repishti, 2006, p. 171.

²⁰ Frommel, 1973, vol. 1, pp. 146-148.

²¹ C.L. Frommel, *San Pietro*, in *San Pietro che non c'è*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 266-267.

²² C. L. Frommel, in C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 257-273.

molto più di 30 m dal suo angolo nord-occidentale. Probabilmente piazza San Pietro doveva finire più a nord della facciata del palazzo, poiché il punto più estremo di una sua eventuale estensione verso destra, le Logge Vaticane, è meno distante dal suo presumibile asse longitudinale. Davanti al palazzo del cardinal Pucci era probabilmente previsto una propria piazzetta, come conveniva ad un cardinale così prominente, e la sua facciata doveva quindi essere visibile da piazza San Pietro e far parte del suo decoro. Come la parte occidentale della piazza di Bernini probabilmente già quella di Bramante doveva essere trapezoidale e la facciata del palazzo sarebbe stata parallela al suo presumibile fianco meridionale. Il progetto di Michelangelo, ancora valido sotto Pio V, riduceva poi la lunghezza e la larghezza della basilica e il palazzo ora sede dell'Inquisizione sarebbe probabilmente stato nascosto dalle costruzioni che dovevano fiancheggiare il lato sinistro della piazza.

Il palazzo del cardinal Pucci sarebbe senz'altro stato degno di questa posizione privilegiata. Nel 1524 la Camera Apostolica gli permette di cavare pietre antiche «pro ornatu urbis iuxta basilicam principis apostolorum [...] pro ejus habitatione sublime ornatum palatium», e a gennaio 1525 egli chiede da Michelangelo un disegno per la facciata con un pianterreno a bugne, un piano nobile distinto da con ordine e due file di finestre per ogni piano – probabilmente un ordine gigante come quelli del poco precedente palazzo Adimari di Giulio Romano e del contemporaneo Ricetto della Libreria Laurenziana²³. Pretendendo che si trattasse di quello di Michelangelo, Giuliano Leno consegna a febbraio dello stesso anno al cardinale un progetto di facciata simile a quello di palazzo Caprini.

Non è facilmente comprensibile perché la costruzione del palazzo procedesse in maniera così lenta. Ancora nel 1526-1527 Pucci vive con centonovanta teste nella Cancelleria Vecchia, il palazzo Sforza Cesarini. Nel 1542, dieci anni dopo la sua morte, il nipote Antonio, suo erede anche come cardinale dei Santi Quattro Incoronati, libera il sito dal censo annuale dovuto al Capitolo di San Pietro. Prima dei lavori di Pio V era praticabile solo l'ala meridionale con le rispettive logge e il terzo piano del cortile ed erano state cominciate i due piani inferiori dell'ala orientale con l'angolo nord-orientale munito da bugne e il pianterreno delle ali settentrionale e occidentale (fig. 5)²⁴.

Nella loggia superiore dell'ala posteriore si sono conservate le originarie quattro colonne originali di granito e due porte con stemmi scalpellati, uno con

²³ Frommel, 1973, vol. 1, pp. 146-148.

²⁴ B. Jatta, *Ambrogio Brambilla, Benedizione pontificia in Piazza San Pietro*, in M. C. Carlo Stella (a cura di), *Petros eni. Pietro è qui*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 2006), Roma 2006, pp. 49 sgg.

il cappello cardinalizio e la croce del patriarca, dignità conferita a Pucci assieme al cappello rosso (figg. 6, 7). Nell'altra porta non è stato scalpellato soltanto lo stemma originale ma aggiunto anche l'iscrizione di Pio V. Sulla striscia di terreno profonda circa 33 m tra il palazzo e le mura cittadine che potrebbe esser servita come giardino del cardinal Pucci, ma che già sulla pianta di Bufalini del 1551 sembra edificata, Pio IV fece nel 1560 erigere la caserma dei Cavalleggeri²⁵. Forse ne aveva incaricato Ligorio, suo architetto preferito, e questi potrebbe già allora aver proposto di compiere la nuova sede dell'Inquisizione. E se a maggio 1566 Pio V acquistò soltanto due terzi del palazzo, anche la sua ala sinistra potrebbe essere stata già proprietà della Curia.

Poche settimane dopo il nuovo papa mette a disposizione l'ingente somma di cinquantamila ducati e incarica Ligorio e Sallustio della progettazione²⁶. Il 2 settembre viene messa la prima pietra e tutti gli operai della fabbrica di San Pietro vengono diretti al nuovo cantiere per poter finirlo entro Natale, inizio caratteristico della committenza di questo energico papa. Circa un anno dopo egli licenzia però Ligorio che ritorna al servizio di Ippolito d'Este²⁷, mentre Sallustio parte per l'Austria, forse perché troppo strettamente legato a Ligorio. Comunque l'allontanamento dei due architetti potrebbe essere stata una delle ragioni per cui i lavori di Pio V furono presto interrotti. Il muro della facciata arriva sulla pianta del 1574 di Dupérac solo parzialmente al terzo piano e sulla pianta di Tempesta del 1591 non oltre lo stemma papale all'angolo nord-occidentale; il portale non continua ancora in un andito. Nel 1586 Sisto V sembra avervi fatto costruire nuove carceri e porre il suo stemma all'angolo nord-occidentale della facciata²⁸. Solo sotto Urbano VIII le tre ali frammentarie furono compiute fino al piano nobile e oltre²⁹. Sia sulle vedute di Vienna e del Castel Sforzesco (figg. 8,9) che sulla pianta di Falda del 1667 le campate angolari del terzo piano della facciata rassomigliano a torri e l'alzato dei due piani inferiori corrisponde già in buona parte allo stato attuale (fig. 9)³⁰. Lo stemma di Urbano VIII è riconoscibile sulla veduta viennese della facciata e la cui iscrizione si trova nella porta centrale dell'ala settentrionale del piano nobile. Sull'alzato di Vienna ma non ancora sulla pianta di Falda il

²⁵ Coffin, 2004, p. 35

²⁶ *Ibidem*, pp. 77 sgg. Il 1° luglio 1566 il cerimoniere Firmanus chiama nel suo diario gli architetti del palazzo del Sant'Uffizio *Pirrus* e *Sallustius*; von Pastor, 1894-1933, vol. 8, 1921, p. 210.

²⁷ Coffin, 2004, pp. 78-81.

²⁸ L. Gigli, *Guide rionali di Roma. Rione XIV Borgo*, Roma 1994, pp. 52-59.

²⁹ Frommel, 1973, tav. 180 e.

³⁰ *Ibidem*, tav. 180 d.

lato occidentale del palazzo continua nel convento dei domenicani assistenti del Gran Inquisitore, anch'egli membro dello stesso ordine. Probabilmente negli anni 1811-1814 quando il palazzo serviva come At elier Imp erial des Mosaiques³¹, una parte dei stemmi e delle iscrizioni furono scalpellati ed a questo periodo risalgono probabilmente anche le stampe della schematica e poco precisa pianta del pianterreno e della sezione longitudinale, evidentemente progetti di completamento (figg. 11, 12)³². Nel 1869 Pio IX costruì la facciata orientale (fig. 16) e negli anni 1921-1925 Benedetto XV completò e estese la larghezza del cortile a sette campate sacrificandovi la precedente ala orientale e il cortiletto³³.

Sulla pianta GDSU 1896A Ligorio disegna le parti allora cominciate del pianterreno tralasciando però l'ala posteriore già realizzata (fig. 12)³⁴. Il sito del palazzo è irregolare e grande circa 70,20 x 65,40 x 74,70 x 25 m (circa 314 x 314 x 334 x 112 p.). Il sistema del cortile quadrato e delle sue logge, lo stretto androne, le sale ai suoi lati, lo scalone frammentario con pozzo di luce e la pianta del cortiletto nell'ala sinistra sembrano risalire ancora a Pucci, i piccoli ambienti nell'angolo nord-orientale con le presumibili prigioni invece sono stati aggiunti sotto l'Inquisizione.

Il progetto rappresenta una variante modernizzata del palazzo della Cancelleria³⁵. Nonostante il taglio irregolare la pianta è organizzata secondo i principi di simmetria e assialità; non solo le arcate su colonne, la zona dei piedistalli e le due porte originali del cortile ricordano la Cancelleria, ma anche il secondo cortile che prende il posto della chiesa e potrebbe essere stato destinato ai servizi. Anche i due loggiati del cortile, la sovrapposizione di due ordini dorici, i rapporti snelli delle arcate o la zona internamente ed esternamente ugualmente corporea dei piedistalli sono direttamente paragonabili.

Difficilmente il cardinal Pucci e i progettisti di piazza San Pietro si sarebbero accontentati di un maestro di secondo rango e l'unico attivo nel 1514-1515 a cui si può attribuire il palazzo è Giuliano da Sangallo³⁶, architetto del papa e precedentemente di Lorenzo il Magnifico e Giuliano della Rovere. Egli e suo fratello Antonio il Vecchio avevano probabilmente contribuito alla progettazione della

³¹ Gigli, 1994.

³² Frommel, 1973, tav. 180 c, f.

³³ Gigli, 1994.

³⁴ Frommel, 1973, tav. 180 b; Coffin, 2004, figg. 65, 78.

³⁵ C.L. Frommel, *Il nuovo palazzo*, in C. L. Frommel, M. Pentiricci (a cura di), *Gli scavi della basilica di San Lorenzo in Damaso*, Roma 2009, vol. 1, pp. 420-428.

³⁶ Frommel, 1973, vol. 1, p. 148 con l'attribuzione poco convincente a Giuliano Leno.

Cancelleria e arcate su colonne ritornano anche nei due altri palazzi romani attribuibili a Giuliano, i palazzi della Valle e Medici Lante³⁷. I capitelli del pianterreno del cortile e i pilastri angolari a forma di L del piano superiore di palazzo Valle sono direttamente paragonabili. Nella loggia inferiore le colonne sono però sostituite da pilastri con un ordine di paraste – il famoso sistema del Colosseo e della loggia delle Benedizioni di San Marco che Giuliano aveva già variato nei palazzi Scala e Cocci o nel progetto GDSU 7949A per il palazzo Medici a piazza Navona dove anche le scale secondarie nell'ala posteriore sono simili³⁸. Nel rilievo di Ligorio anche il cortiletto è circondato da arcate su pilastri con un ordine di paraste, benché le dimensioni siano più larghe e il lato occidentale sia cieco. Nel pontificato di Leone X pochi altri architetti di tale rango avrebbero collegato questi due sistemi in un cortile. Compatibili con il linguaggio di Giuliano sono perfino le trabeazioni abbreviate e i capitelli dorici con anelli e degni di lui il dettaglio e le proporzioni impeccabili³⁹.

Dopo la partenza di Giuliano nell'estate 1515 il cardinal Pucci deve aver realizzato che il suo progetto, accanto a quello più esteso ma esternamente meno fastoso per palazzo Farnese – uno dei più ambiziosi e importanti di questi anni –, non era più all'altezza del tempo⁴⁰. Il cardinale incaricava probabilmente Antonio da Sangallo il Giovane, il nipote di Giuliano, di continuare e modernizzare il progetto di Giuliano. Nel 1516 Antonio era stato nominato successore di Giuliano come secondo architetto papale e verso il 1529-1530 avrebbe lavorato per i Pucci ad Orvieto⁴¹. La scala a tre rampe con pozzo di luce che Ligorio rappresenta nel rilievo, ricorda piuttosto palazzo Baldassini che non le scale meno fastose dei progetti di Giuliano⁴². Ad Antonio dovrebbero risalire anche le due stanze rettangolari nell'angolo nord-occidentale evidentemente progettate assieme alla scala, il bugnato d'angolo e l'ordine composito del terzo piano del cortile. Questo forse fu fatto così

³⁷ *Ibidem*, pp. 145-146, vol. 2, pp. 224-232, 336-354, tavv. 88, 89, 149, 150.

³⁸ A. Bruschi, *Introduzione*, in *Storia dell'architettura italiana Il primo Cinquecento*, Roma 2002, p. 22; C. L. Frommel, *Le tavole di Berlino, Urbino e Baltimora*, in C. L. Frommel, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006, pp. 346-363.

³⁹ R. Pacciani, *Firenze*, in F. P. Fiore, *Storia dell'architettura italiana Il Quattrocento*, Milano 1998, fig. pp. 350, 351, 354, 356

⁴⁰ Nel 1517 Pucci sembra aver raccomandato Baldassarre Peruzzi per il progetto del chiostro di Santo Stefano Rotondo e del rispettivo pozzo che reca il suo stemma; C. L. Frommel, *La chiesa di Santo Stefano Rotondo nel Rinascimento: ristrutturazione e ricostruzione*, in Frommel, 2006, pp. 30-37.

⁴¹ G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, p. 42, fig. 300.

⁴² Frommel, 1973, tav. 13 c.

basso per permettere, come nel progetto di Antonio del 1520 circa per palazzo Farnese, di collegare i due piani superiori della facciata con un ordine gigante⁴³.

Il disegno GDSU 1897 A è invece completo e commentato con termini latini come *anditum*, *atrium*, *cavaedium*, *anteportus* ed era probabilmente uno dei progetti che Ligorio presentava al papa (fig. 13)⁴⁴. Egli parte dal proprio rilievo ma varia lo spessore del muro esterno per poter disporre tutti gli ambienti delle ali settentrionale e orientale in ordine parallelo e conferirvi formati rettangolari – un artificio di cui si erano serviti forse già i Sangallo nelle due stanze dell'angolo nord nord-orientale del palazzo⁴⁵. Nel progetto Ligorio completa e regolarizza le tre ali non ancora interamente costruite e ne realizza buona parte, come risulta dal confronto con la pianta delle parti pre-ottocentesche del palazzo attuale (fig. 14)⁴⁶. Le irregolarità non sarebbero subito cadute all'occhio, in quanto il palazzo allora era situato in una strada e la sua facciata era visibile solo di scorcio. Ligorio accenna il bugnato d'angolo solo a sinistra e si accontenta nei tre fronti secondari di campate ancora meno regolari.

Lo stato attuale dell'ala anteriore che risale in buona parte ad Urbano VIII non corrisponde al progetto di Ligorio. Le campate centrali sono più larghe e il ritmo è così bilanciato che nonostante tutte le irregolarità sulle vedute sei e settecentesche la facciata appare addirittura perfettamente simmetrica. Attualmente nell'angolo orientale si conservano alcuni muri delle prigioni rappresentate sul rilievo di Ligorio ma sostituite sulla pianta ottocentesca da sale analoghe a quelle dell'angolo occidentale (fig. 11). Questa mostra invece il cortiletto in forma simile come il progetto di Ligorio, benché tutte le arcate sono chiuse e mostra anche la stretta scala attuale che sostituisce quella signorile a tre rampe di Ligorio e, a sud della scala, quattro arcate di una loggia in cui si apriva l'irregolare ala occidentale sul giardino accennato nella pianta di Falda. Per cambiare la scala l'architetto di Urbano VIII doveva ridurre la profondità degli ambienti adiacenti dell'ala principale. Il progetto definitivo di Ligorio potrebbe quindi essere stato simile al disegno degli Uffizi e quindi anche molto più simile al presumibile progetto di Giuliano da Sangallo che non a quello di Urbano VIII.

Il contributo di Ligorio si restringe alla trasformazione del cortiletto, al compimento dell'ala posteriore e ai pochi frammenti della facciata settentrionale (fig. 16). Il decorativismo bizzarro dello stemma marmoreo all'angolo sinistro

⁴³ C.L. Frommel, *Palazzo Farnese a Roma: l'architetto e il suo committente*, in «Annali di architettura», 7, 1995, pp. 7-18.

⁴⁴ Frommel, 1973, tav. 180 a.

⁴⁵ A. Tönnemansann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983, tav. 6.

⁴⁶ Ringrazio l'architetto Carlo Benveduti per il disegno ricostruttivo.

del piano nobile tradisce la sua calligrafia e quindi anche il nastro ugualmente marmoreo con il nome di Pio V e la lesena risalgono ancora a lui. E se l'architetto di Urbano VIII non avesse continuato la cornice tra il piano nobile e il terzo piano lungo tutta la facciata, Ligorio avrebbe potuto aver previsto anche quella, le lesene del terzo piano e le finestre senza parapetti – un sistema che ricorda quello di palazzo Cardillac a piazza Farnese⁴⁷.

Anche il portale il cui bugnato sembra quasi testualmente copiata da prototipi bramanteschi e che viene fiancheggiato da un ordine come al palazzo Borromeo in via Flaminia, risale senz'altro a lui (fig. 17). Il tozzo e vigoroso ordine è però tuscanico e corrispondeva alla funzione del palazzo. Probabilmente l'architrave liscio continuava in un alto fregio occupato in buona parte dall'iscrizione scalpellata che sporgeva nel timpano di un grande frontone a segmento. Le pesanti mensole e l'arco schiacciato che sostiene il balcone e le finestre del piano nobile risalgono invece al tempo di Urbano VIII. L'iscrizione recava solo la data del 1569 e annunciava la terrificante funzione del palazzo: PIUS V. P. M. CONGREGATIONIS SANCTAE INQUISITIONIS DOMUM HANC QUA HAERETICAE PRAVITATIS SECTATORES CAUTIOUS COERCERENTUR A FUNDAMENTIS IN AUGUMENTUM CATHOLICAE RELIGIONIS EREXIT ANNO MDLXIX. Gli accusati che attraversarono questo portale dovevano subito comprendere cosa li aspettava. Per l'artista del Casino di Pio IV e del suo programma pagano non può essere stato facile diventare lo strumento di un rigore talmente cupo. Lo stemma e l'iscrizione del portale conferiscono comunque un'idea dello splendore previsto da Ligorio per la facciata e senz'altro anche per le finestre dei tre piani del palazzo che deve essere stato intonato di marmorino o travertino finto. Ancora meno che non nel caso della torre di Pio V in Vaticano anch'essa costruita da Ligorio non si tratta quindi di uno stile "pauperista"⁴⁸.

III. *Il casaleto di Pio V*

Probabilmente gli stessi Ligorio e Sallustio progettano anche il cosiddetto casaleto di Pio V vicino alla via Aurelia Antica⁴⁹. Pio frequenta questa villa sub-

⁴⁷ C. L. Frommel, *Francesco Paciotto architetto*, in *Alessandro Farnese*, atti del convegno internazionale (Bruxelles-Roma, 2006), a cura di C. de Jonge (in corso di stampa).

⁴⁸ Ackerman, 1954, pp. 98-101; Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, p. 167; Repishti, 2006, p. 172.

⁴⁹ D.R. Coffin, *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton 1979, rist. ivi 1988, pp. 38-40.

urbana dal luglio 1569 ed è quindi probabile che fosse stata iniziata prima della partenza di Ligorio.

Come villa d'Este, benché molto più piccola e situata in maniera meno spettacolare, troneggia anch'essa su una collina terrazzata in vari livelli (fig. 18). Come a Tivoli scalinate a doppie rampe salgono ad uno stretto piazzale (fig. 19). L'asse longitudinale continua nella campata centrale della facciata che è staccata da quelle laterali. L'esterno non è articolato da torri, avancorpi o ali laterali ed era probabilmente rivestito di stucco di travertino. Le lisce cornici delle tre file di finestre e le due piattabande ugualmente lisce del piano superiore rappresentano gli unici accenti. Da villa d'Este sono derivabili perfino la disposizione interna con cortile articolato solo nel piano inferiore, gli ingressi da sotto e sopra e la concentrazione dell'appartamento nobile sull'ala orientata verso valle (figg. 20, 21).

Come nel Casino di Pio IV il piano seminterrato è tagliato nella collina e ospitava la cucina e le cantine. Uno scalone interno a due rampe riprende l'asse longitudinale e sale al cortile pensile e ai due piani principali dell'ala principale. Come il Casino di Pio IV questa è orientata verso nord-est e gode di un panorama privilegiato sul Vaticano e la città. È riservata alle sale e ad una parte dell'appartamento papale. Solo nel piano inferiore le cinque per sette campate del grande *peristylum* (circa 11 x 20 m) sono articolate da arcate cieche e da un normativo ordine dorico con fregio a triglifi, il "motivo di teatro" ispirato al Colosseo (fig. 22). Le tre arcate centrali dei lati lunghi si aprono su vestiboli che danno accesso agli ambienti più piccoli delle due strette ali laterali e alle scalette che salgono nel piano superiore; solo il vestibolo sud-orientale situato vicino all'appartamento papale comunica con il giardino circondante. Uscendo dal lato sud-occidentale del cortile si arriva, dopo aver attraversato due portali, a ulteriori vasti giardini. In questi l'asse longitudinale continuava almeno per centocinquanta metri per concludersi in un ninfeo a scoglio oggi tagliato dal complesso e minacciato dalla distruzione⁵⁰. Neanche le arcate del pianterreno del cortile sono in contrasto con Ligorio, il quale anche nei cortili della Sapienza e del palazzo Borromeo in via Flaminia si serve di un linguaggio normativo. Buona parte sia dell'articolazione del cortile sia delle porte bugnate sono realizzate in stucco – argomento in favore di un'attribuzione a Ligorio che preferisce questa tecnica economica e flessibile propagata già dall'ammirato Giulio Romano – in

⁵⁰ A. Mazza, *Roma. Casale di Pio V*, in V. Cazzato, M. Fagiolo (a cura di), *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia: Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole*, Milano 2001, p. 185.

contrasto al sangallesco Nanni a cui il casaleto è stato attribuito⁵¹. Non è però escluso che dopo il licenziamento di Ligorio la costruzione sia stata continuata sotto la direzione di Nanni⁵². Pio V voleva quindi un casino in posizione ugualmente dominante, ventilato e panoramico come villa d'Este ma più piccolo e austero, più vicino al Vaticano e senza luoghi di piacere. Manca infatti anche nell'interno qualsiasi decorazione dipinta; la sala è coperta da travi senza cassettoni ma era troppo piccola per le udienze del papa che avrebbero potuto avere luogo anche nel cortile. Comunque le differenze tra il casaleto e la villa di Ippolito d'Este, cominciata sotto Pio IV in un'atmosfera ancora edonista, non bastano per parlare di un cambio di parametro e per interpretare la povertà dell'esterno in chiave controriformistica.

IV. *Santa Croce a Bosco Marengo*

1. *La storia della costruzione*

Quando era titolare di Santa Maria sopra Minerva il cardinale Ghislieri si era fatto preparare la sua tomba nella chiesa domenicana⁵³, ma subito dopo la sua elezione il 7 gennaio 1566 e ancora prima della progettazione del palazzo del Sant'Uffizio e del casaleto il papa pensa di costruire la sua chiesa funeraria a Bosco Marengo, suo luogo di nascita (figg. 23-25, 27-40, 49-53)⁵⁴. Per questa, il convento annesso e la propria tomba mette a disposizione l'immensa somma di duecentomila ducati – molto più di quanto ciascuno dei papi precedenti aveva speso per la propria cappella – e confessa nell'iscrizione della tomba: «PROFESSVS DIEM / MORTIS VNIVERSALISQVE RESVRRECTIONIS PRAEOCVLIS / HABENS A DIE ASSVMPTIONIS SVAE AD APICEM APOSTO-

⁵¹ Coffin, 1988, pp. 38-40.

⁵² Frommel, 2007, pp. 329-339.

⁵³ Von Pastor, 1894-1933, vol. 8, 1921, p. 39.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 629; M Pozzetto, *Problemi irrisolti di S. Croce in Bosco Marengo*, in «Studi piemontesi», 1-2, 1973, pp. 111-118; A. Rossi, *L'architettura di Santa Croce in Bosco Marengo*, in «Palladio», 23-24, 1974-1976, pp. 115-126; A. S. Tessari, *Il mausoleo di Pio V a Bosco Marengo*, in «Studi piemontesi», 7, 1978, pp. 30-42; G. Ieni, *Architetti e fabbricieri del complesso conventuale (15656-1572). Nuove conclusioni sulla base del materiale documentario*, in Spantigati, Ieni, 1985, pp. 3-25; G. Ieni, «Una superbissima sepoltura»: il mausoleo di Pio V, *ibidem*, pp. 31-48; C. Conforti, *Architetti, committenti, cantieri*, in Conforti-Tuttle, 2001, p. 17; M. Pollak, *Torino e il Piemonte*, *ibidem*, pp. 274-276; Repishti, 2006, pp. 173-180.

LATVS / REPONENDO QVANDO DIVINAE CLEMENTIAE VISVM FVERIT / IPSVM AB HOC SECVLO NEQVAM ERIPERE»⁵⁵. Come aveva fatto Pio II a Pienza vuole inizialmente addirittura trasformare il suo luogo di nascita in una vera città⁵⁶, ma perfino Pio II si era fatto seppellire in San Pietro. Scegliendo una chiesa monastica per la sua tomba Pio V segue piuttosto l'esempio di Clemente VII, Giulio III, Pio IV e forse anche del cardinale Alessandro Farnese. Agganciandosi alla tradizione delle certose di Pavia, Dijon o Prou egli è però il primo papa dopo il ritorno da Avignone a scegliere una sede fuori Roma. Ma diversamente da Filippo II di Spagna non sembra aver previsto un proprio appartamento nel convento.

Già all'inizio della primavera 1566 Pio V fa progettare la chiesa, ed è caratteristico del suo atteggiamento conservatore l'aver scelto non Vignola o Pirro, bensì il più tradizionalista dei suoi quattro architetti. Il 23 marzo 1566 circola la notizia che il papa intende spendere per la sua chiesa a Bosco i ventimila ducati che sono depositati a Milano per la lega svizzera⁵⁷. Il 12 maggio il vicario del vecchio «conventino» di Castelvecchio che funge da agente a nome dei padri di Bosco, prega l'inquisitore generale dei domenicani nello Stato di Milano di affidare i lavori della «nostra fabrica» ad un certo muratore. Questo deve «fornirla come lo Architetto Fiorentino hà fatto il schizzo, ed è andato à Genova, per farlo tutto di rilievo, Sua Santità attende à crescer l'intrata»⁵⁸. L'unico architetto fiorentino documentato nella progettazione è Nanni di Baccio Bigio. Sembra quindi che egli abbia schizzato il progetto e per farne il «rilievo», probabilmente un modello ligneo, era andato nella vicina Genova, città bene attrezzata per un tale lavoro. Il 6 luglio Serafino Grindelli, canonico lateranense originario di Bosco e rappresentante dei domenicani di Santa Croce a Roma⁵⁹, esorta il priore del nuovo convento: «Attendete a fondare, misurare, rimediare agli errori, non farò più come del battale [bettoliere?], voglio sia il Papa che faccia a modo suo»⁶⁰. All'inizio dell'estate Pio V commissiona a Vasari un quadro dei re magi per una delle cappelle laterali della chiesa le cui misure sono quindi già fissate⁶¹.

⁵⁵ Ieni, 1985, p. 31.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁷ Von Pastor, 1894-1933, vol. 8, 1921, p. 629.

⁵⁸ Ieni, 1985, p. 15.

⁵⁹ Ieni, 1985, pp. 5, 8; C. Bonardi, *La fabbrica del convento di S. Croce: un modello per la Riforma del clero*, in Spantigati, Ieni, 1985, pp. 128 sg.

⁶⁰ *Ivi*.

⁶¹ G. Ieni, «Una machina grandissima quasi a guisa d'arco trionfale»: l'altare vasariano, in Spantigati, Ieni, 1985, p. 50.

Il 31 luglio viene rogato il contratto per l'esecuzione dei muri di cinta e il 21 agosto per lo scavo di una cisterna⁶². Il 1° agosto Pio V pubblica la bolla della fondazione del convento e poco dopo cominciano i lavori al muro di cinta e gli scavi per le fondamenta. Il 23 dicembre Grindelli e Baldo Ferratini, governatore di Roma, fanno il contratto secondo cui i lavori devono cominciare il 1° marzo 1567 ed essere compiuti entro due anni⁶³. Una metà viene affidata a Bartolomeo Mindria, misuratore della Camera Apostolica, e l'altra ad un gruppo di quattro muratori lombardi⁶⁴. Essi devono seguire fedelmente il disegno e gli ordini dell'architetto. Il contratto è stipulato nella Camera Apostolica e i testimoni sono Nanni di Baccio Bigio e Mercurio Raimondi da Como, misuratore della Camera e vice di Mindria. Il 2 gennaio Nanni, Raimondi e lo scultore Guglielmo Della Porta garantiscono ai muratori un primo pagamento di mille ducati⁶⁵. L'unico architetto che sin dall'inizio è coinvolto nella costruzione è quindi Nanni, architetto della Camera Apostolica che organizza la costruzione e ne finanzia una buona parte.

Il 9 maggio 1567 Grindelli scrive al priore di Santa Croce: «Al Maestro ho scritto circa la Chiesa, se con lui et Fra Ignazio si può far contento Nostro Signore, a suo modo la vuole, li pare lunga grandemente»⁶⁶. Pio teme quindi che la chiesa progettata diventi troppo lunga. Accanto al *maestro* Nanni anche Ignazio Danti è coinvolto nella progettazione. Secondo una notizia riferita da Della Valle, Danti viene nel maggio 1567 a Bosco dove rimane «quasi tutto l'anno [...] a disegnar il convento di Santa Croce del Bosco [...] dove prima che andasse per ordine papale [...] levò bene la pianta del bene inteso convento di San Marco di Firenze, fatto fare dal gran Cosimo de Medici, il vecchio e poscia secondo quella si andò regolando nella edificazione del nuovo convento»⁶⁷. Il padre Della Valle interpreta questa notizia sicuramente in senso troppo largo facendo Danti anche architetto e progettista della chiesa⁶⁸. Danti è domenicano, famoso come matematico e geografo e vive a Firenze. Non è documentato come architetto, ma è amico di Vignola con cui può discutere le sue idee. Il papa deve averlo incaricato della disposizione generale della chiesa e del convento che doveva seguire

⁶² Bonardi, 1985, p. 126.

⁶³ Ieni, 1985, p. 8.

⁶⁴ *Ivi*.

⁶⁵ *Ivi*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁷ *Ivi*.

⁶⁸ V. Palmese, *Ignazio Danti*, in «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria dell'Umbria», 5, 1899, fasc. 1, n. 12.

quello di San Marco a Firenze, convento domenicano costruito da Cosimo il Vecchio. Danti torna ancora nell'aprile 1569 a Bosco, probabilmente per controllare il progresso dei lavori.

A febbraio 1567 Pio ordina da Vasari la pala dell'altare maggiore in modo definitivo⁶⁹. Secondo un avviso del 14 giugno 1567 egli fa intagliare a Roma «le porte, balursti [*sic*] et finestre de preciosissimi marmi, li quali poi si mandaranno [...], et si fa far una superbissima sepoltura, perchè là vuol esser sepolto, et ha mandato per via del mare l'altr'hieri a quella fabbrica molte colonne de serpentini et porfidi, et la sollicita, come s'havesse a morir fra un mese»⁷⁰. Il 19 luglio manda una «pietra nera lunga» a Bosco regalatagli dal cardinale Ricci da Montepulciano, grande committente di Nanni⁷¹.

Nel maggio 1568 Nanni si trova a Bosco e litiga con gli esecutori – o perché egli vuol modificare il progetto o perché questo non era stato realizzato con la dovuta precisione. In una lettera del maggio 1568 Nanni viene menzionato esplicitamente come architetto e difficilmente solo come esecutore di un progetto di Danti: «Circa quel maestro Nani, il non stabilire co' scarpellini, il non mostrar li conti dell'opera di terra con avere da tor tutto alla rovescia dove se gli è detto per onor suo, v'è in collera, saria meglio che a Roma avesse detto tutta la sua volontà. Ma il V. R. avverti che ciò non si deve dir a lui»⁷². A fine agosto Nanni è morto e negli stessi mesi muore anche Bartolommeo Mindria⁷³. A settembre quando i lavori sono arrivati alle volte, Pio V manda Martino Longhi il Vecchio come successore di Nanni. Longhi rimane fino al febbraio 1569 a Bosco e sembra aver modificato parti non ancora realizzate del progetto⁷⁴. Al maggio 1569 risale il contratto per il tetto della chiesa e in agosto quello del campanile⁷⁵. Nell'ottobre 1571 Giacomo della Porta e Martino Longhi stimano la muratura finora fatta a 32 339 ducati e nel gennaio 1572 Longhi stima i lavori di Buzzi per la tomba e di Paolo Gazza e Anselmo dei Conti per gli «Intagli di legno» sia nella chiesa che nel convento⁷⁶. Nel 1569 il convento è abitabile e la trabeazione sopra le arcate del chiostro dei morti (chiostro piccolo) è messa in opera (fig. 48)⁷⁷.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 49-62, figg. 2, 5.

⁷⁰ Von Pastor, 1894-1933, vol. 8, 1921, p. 629.

⁷¹ *Ivi*.

⁷² Ieni, 1985, p. 16.

⁷³ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁵ Bonardi, 1985, p. 132.

⁷⁶ Ieni, 1985, pp. 24 sgg.; Bonardi, 1985, p. 132.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 132.

Contemporaneamente alla chiesa viene progettata l'intelaiatura architettonica della tomba (figg. 43-46). Il 18 gennaio del 1567, diciassette giorni dopo il contratto per la chiesa, si stipula quello per tutte le opere di marmo breccia – *miscbio africano* – necessarie per la chiesa e la tomba⁷⁸. I marmi provengono dai monumenti antichi di Porto, Ostia e altrove e saranno lavorati secondo il disegno prestabilito. Dopo essere state esaminate dal papa già a metà giugno, «molte colonne de serpentini et porfidi» vengono spedite a Bosco⁷⁹. Il contratto con lo scultore delle parti figurative, Antonio Buzzi da Viggiù, risale invece solo al 5 ottobre 1568 e prevede il compimento del lavoro entro due anni e un compenso di 2700 ducati⁸⁰. Nelle settimane successive il progetto di Buzzi viene aspramente criticato e forse anche cambiato. A luglio 1569 il papa sollecita lo scultore che lavora, «nella casetta del bosco» dei giardini vaticani, probabilmente Buzzi⁸¹. Nel settembre 1571 tutte le statue e il grande rilievo con la *Risurrezione* sono finiti e Buzzi viene a Bosco per comporre la tomba. Nel 1572 anche la crociera e i bracci della croce sono compiuti e vengono pavimentati⁸². Con la morte di Pio V il 1° maggio 1572 i lavori si fermano. Solo nel 1577 la chiesa viene consacrata e solo nel 1591 la crociera coperta con una modesta cupola⁸³.

I lavori al convento procedono parallelamente a quelli della chiesa (figg. 23, 48-51)⁸⁴. Il 30 settembre 1567 Grindelli scrive: «Avertischi per il gelo coprir le volte fatte, e nel disarmare che li maestri stiano attenti, oculati, ben che sia loro mestiere, e vada a loro risigo»⁸⁵. Nell'ottobre Mindria e compagni ricevono un pagamento di 7883 ducati e vengono fatti i contratti per le catene delle volte dei due chiostri⁸⁶. Il 14 febbraio 1568 Grindelli ammonisce il priore di informare il papa più regolarmente: «Ponga provisione alle lettere perché ogni posta Nostro Signore mi domanda; così mi ha domandato due volte per le colonne [del chiostro piccolo], perché ad ogni modo non vuol la burla»; il 26 aprile 1568: «Al claustro piccolo Nostro Signore li vole anche quel banchino come all'altro claustro», dove è quindi già realizzato; il 7 maggio: «Si è inteso che oltre il Monastero, la cinta del muro del detto è di quadrelli o teste sette; per l'amor di dio non fate queste

⁷⁸ Ieni, 1985, p. 34.

⁷⁹ Von Pastor, 1894-1933, vol. 8, 1921, pp. 629 sgg.

⁸⁰ Ieni, 1985, pp. 36-42.

⁸¹ Von Pastor, 1894-1933, vol. 8, 1921, p. 629.

⁸² Ieni, 1985, pp. 26-30.

⁸³ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁴ Bonardi, 1985, pp. 112-147.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 129.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 132.

cose; avviate come la stà, nè lavorate contro la volontà di Nostro Signore perché finito il Monastero si farà a modo suo. Poi Sua Santità disse molte volte di farlo poi di sassi alto un trabucco con calcina, poi di terra all'usanza di Bosco coperto di coppì inclinati fuori e dentro»⁸⁷. Il 16 maggio 1568 Grindelli scrive: «Non resti di scrivere perché mostro le sue. Se non siete voi in casa, fate che chi sta a casa scrivi due righe acciò Nostro Signore quando viene la posta sappia che cosa è fatto l'altra settimana»⁸⁸. Ogni settimana l'impaziente pontefice vuol essere informato sui progressi dei lavori e si occupa anche dei minimi dettagli della progettazione.

Nei documenti finora conosciuti stranamente non si parla mai della facciata della chiesa (figg. 34-37). Essa è però rappresentata sull'unica medaglia coniata da Pio V per Santa Croce, che reca la data 1571, anche se la chiesa era già stata cominciata nel 1567 e sarà consacrata solo nel 1577 (fig. 2). La grande iscrizione della facciata, dove lo scalpellino scambiò D per C, doveva infatti dire: PIUS V. GHIS(lierius) BOSCH(ensis) EX ORDINE PRAEDICATO(rum) PONT(ifex) MAX(imus) A FUNDAMENTIS ERIGI FECIT MDLXVII⁸⁹. La medaglia potrebbe pertanto riferirsi solo al progetto per la facciata – e questo evidentemente risale al 1571 – sospetto che viene confermato dal rapporto poco organico della facciata con la navata e dal linguaggio fondamentalmente diverso⁹⁰.

2. Problemi di ricostruzione e attribuzione

a. La chiesa 1566-1572

Dando alla chiesa il *titulus* di Santa Croce e mandandovi perfino la reliquia di un ferro della croce di Cristo⁹¹, il papa deve aver insistito che la pianta rappresentasse la croce latina (fig. 25). Mentre questa è direttamente paragonabile al progetto di Sallustio Peruzzi per Santa Maria in Traspontina, riprodotto su una medaglia con la data 1566 (fig. 26)⁹², l'alzato dei due lati esterni segue tipologicamente e linguisticamente Sangallo, il maestro di Nanni⁹³. Nanni sceglie rapporti più tozzi di Sallustio che conferiscono all'interno un effetto alquanto cupo e pesante (figg. 27-31). Partendo da una larghezza della crociera di 50 palmi romani (11,17 metri) Nanni fa l'ordine corinzio meno alto della larghezza della

⁸⁷ *Ibidem*, pp 128 sgg.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 128 sgg.

⁸⁹ Ieni, 1985, p. 21.

⁹⁰ Cfr. Repishti, 2006, pp. 173-180, con l'attribuzione della facciata a Nanni.

⁹¹ Bonardi, 1985, p. 117.

⁹² Ieni, 1921, p. 21, fig. 12.

⁹³ S. Eiche, *GDSU 1272 A r*, in Frommel, Adams, 1994-2000, vol. 2, pp. 226 sgg.

nave e mette la volta semicilindrica direttamente sopra la trabeazione. Le paraste, con un rapporto di circa 1:8,8, anch'esse relativamente tozze, sono provviste di basi attiche e capitelli normativi e aggettano nell'architrave a due fasce, nel fregio liscio e nella cornice a dentelli. Come in tante architetture della cerchia di Bramante, Raffaello e dei Sangallo il gocciolatoio non fa parte dell'aggetto e così neutralizza gli impulsi verticali. Solo sopra le paraste binate dei pilastri della crociera anche il gocciolatoio fa aggetto e continua poi negli archi binati della volta. Finestre a segmento illuminano la volta liscia e finestre ad arcata danno luce alle oblunghe cappelle laterali. La grande finestra termale nella controfacciata non è concentrica con la volta e potrebbe aver sostituito il rosone originale durante l'esecuzione della facciata. I tre bracci della crociera quadrata sono più profondi delle campate della navata. Si allargano dietro i pilastri della crociera facendone vedere la robustezza corporea. Due porte nel suo angolo nord-occidentale collegavano il braccio sinistro con il convento e con la sagrestia e già per questa ragione la tomba del papa sin dall'inizio doveva essere collocata nel braccio destro.

Seguendo la tradizione domenicana Pio V evidentemente voleva la chiesa spoglia di materiali preziosi e decorazioni. Tutta l'attenzione dei fedeli doveva essere concentrata sulla tomba e sull'altar maggiore che stava davanti ai pilastri posteriori della crociera, «non una tavola, ma una machina grandissima quasi a guisa di arco trionfale, con due tavole grandi, una dinanzi e una di dietro, et in pezzi minori circa trenta storie piene di molte figure (fig. 28)»⁹⁴. Nel *Giudizio universale* della pala principale, a san Michele, patrono di Pio V da quando era diventato domenicano, spetta un ruolo dominante. Originariamente il quadro era incorniciato da un arco trionfale come quello che distingue la tomba del papa pochi metri più a destra. La croce dell'acroterio arrivava fino all'apice dell'abside, le doppie colonne riflettevano le doppie paraste dei pilastri della crociera e l'attico corrispondeva alla trabeazione. Due porte laterali davano accesso al coro dei monaci che non era visibile dalla navata e che era provvisto di un proprio altare appoggiato al lato posteriore dell'altare maggiore. La rientranza dei muri laterali dell'abside fu utilizzata per la prima delle due file di stalli dei domenicani realizzati negli anni 1569-1570⁹⁵. Agli stessi anni e artigiani risalgono anche il lettorino, il pulpito e i battenti della porta che immette nel convento, mentre i confessionali sono di data successiva⁹⁶.

⁹⁴ Ieni, 1985, p. 50.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 59, fig. 8, pp. 92 sgg., 105, 107.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 105.

Sul progetto per il pavimento del gennaio 1572 sono accennati due piccoli altari davanti ai muri delle testate del transetto, ma non il monumento sepolcrale del papa, benché già composto nel settembre dell'anno precedente (fig. 32)⁹⁷. Sin dall'inizio questa doveva probabilmente essere appoggiata al muro di fondo del braccio destro dove la trabeazione rientra par far posto al suo attico e dove è visibile già dalla navata e molto meglio illuminata che non in controluce sotto la finestra termale delle testate (fig. 30)⁹⁸. Forse Nanni voleva continuare le finestre a segmento anche nei muri laterali del transetto e forse queste finestre furono abbandonate quando il rosone originariamente previsto per le testate del transetto fu sostituito da una simile finestra termale come quella della facciata. In maniera più umile di Giulio II a San Pietro, di Adriano VI a Santa Maria dell'Anima e dei due papi medicei a Santa Maria sopra Minerva e come Giulio III a San Pietro in Montorio, Pio V non colloca quindi la sua tomba nello spazio dietro l'altare maggiore. Come nella maggior parte di conventi cinquecenteschi, questo è invece riservato agli stalli dei monaci⁹⁹. Anche facendo i bracci della croce più alti e più larghi della navata Nanni distingue la funzione della sua cappella funeraria.

Secondo il principio della corrispondenza tra interno ed esterno l'ordine dorico e le arcate della parete destra dell'esterno rispecchiano il sistema della navata e delle sue cappelle — sistema paragonabile a quello della navata di San Luigi dei Francesi (fig. 33)¹⁰⁰. I muri divisorii tra le cappelle continuano in contrafforti che poggiano alle imposte della volta. Sotto il tetto corre una sottile cornice di marmo che probabilmente doveva marcare l'inizio del tetto che fu però poi spostato più in alto. Agli angoli esterni del transetto fusti di larghezza raddoppiata rappresentano i lati di colonne quadrangolari che sembrano sostenere l'arco di scarico della volta a botte. Sotto questo arco il muro di riempimento rientra leggermente e neppure qui la finestra termale è concentrica (fig. 34). La cornice marmorea accompagna il triangolo del tetto della testata del transetto formando un frontone con base aperta. Con l'eccezione della finestra termale, anche questa facciata ridotta sembra aver fatto parte del progetto di Nanni. Evi-

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 27, 31 sgg.

⁹⁸ Ieni (1985, p. 31) crede invece che sia stata progettata davanti al muro di testa del braccio destro.

⁹⁹ C. L. Frommel, *Chiese sepolcrali e cori-mausolei nell'architettura del Rinascimento italiano*, in J. Guillaume (a cura di), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XVe et XVIe siècles*, atti del convegno (Tours, 1996), Paris 2005, pp. 73-98.

¹⁰⁰ C. L. Frommel, *San Luigi dei Francesi: Das Meisterwerk des Jean de Chenévères*, in *«Il se rendit en Italie». Études offertes a André Chastel*, Roma 1989, pp. 382-389.

dentamente dopo la sua morte nell'estate 1568 la parte alta del transetto non era ancora finita e Martino Longhi ne cambiava leggermente il progetto. Sul lato sud il contrafforte è solo cominciato e il cornicione interrotto. Probabilmente Nanni aveva previsto una cupola con basso tamburo e lanterna simile a quella di Sallustio Peruzzi per Santa Maria in Traspontina (fig. 26). Le due cornici di pietra bianca, i pezzi di cotto inseriti in quella superiore e il pezzo orizzontale di pietra che collega la parasta d'angolo della facciata con il fronte destro della chiesa si spiegano solo se tutto l'esterno doveva essere rivestito con uno strato di stucco che sembra parzialmente conservato. Il campanile che si alza tra l'abside e il braccio viene senz'altro cominciato da Nanni, ma finito solo nell'estate 1569. L'articolazione astratta del primo piano e dell'attico non è però compatibile con lo stile di Nanni e non è chiaro fino a che punto Martino Longhi abbia cambiato l'articolazione dei due piani superiori.

b. la facciata

Nanni aveva probabilmente progettato una facciata più umile che continuava le arcate, il più basso ordine dorico e il cornicione sotto il tetto del fianco destro della chiesa. Come poi nella facciata realizzata dopo il 1571, le sue paraste binate avrebbero trovato corrispondenza negli spessi muri della navata centrale e sarebbero state continuate nel più stretto piano superiore da un ordine ridotto e volute laterali (fig. 36). La facciata attuale sporge oltre il tetto e non corrisponde al corpo della chiesa con la stessa precisione che distingue la maggior parte delle chiese sangallesi.

Nel settembre 1568 quando Martino Longhi diventò direttore dei lavori, il papa e i suoi consulenti dovevano ritenere il progetto di Nanni per la facciata troppo modesto e il papa deve essersi fatto convincere da un nuovo progetto. Questo rassomiglia alle contemporanee facciate di Vignola e difficilmente può essere attribuito ad altri (figg. 35-40). Nel ritmo e nel raddoppiamento delle paraste egli era condizionato dal corpo della chiesa e non poteva introdurre un dinamismo paragonabile a quello delle sue altre facciate. Ciononostante l'ordine dorico con fregio a triglifi, la finestra termale accompagnata da campi ciechi nei pennacchi, gli acroteri in forma di obelischi e vasi e, non da ultimo, il collegamento orizzontale dei singoli elementi con cornici lisce ricordano direttamente il progetto per la facciata di Santa Maria in Traspontina che Vignola disegnò nel 1566 per lo stesso Pio V (fig. 39)¹⁰¹. Il rapporto del piano inferiore con quello

¹⁰¹ Ieni, 1985, p. 22, fig. 13; M. Ricci, *S. Maria in Traspontina*, in Tuttle, Adorni, Frommel, Thoenes, 2002, pp. 258-260.

superiore, l'ordine ionico e le grandi volute in forma di C che finiscono in maniera virtuosistica nelle rientranze laterali della trabeazione ionica, rassomigliano invece alla facciata di Santa Maria dell'Orto cominciata nello stesso anno su disegno di Vignola (fig. 40)¹⁰². Simili obelischi ritornano anche nella medaglia per il Gesù del 1568¹⁰³, ma raramente in progetti di altri architetti di questi anni e nessuno di questi seguì negli ordini in maniera ugualmente esatta la *Regola* di Vignola¹⁰⁴. Gli unici elementi non vignoleschi sono le nicchie nelle campate laterali che differiscono dalle nicchie sulla medaglia: le sue mensole triglifate ricordano quelle della porta della biblioteca del convento attribuita convincentemente a Longhi e i suoi triglifi binati sembrano influenzati da Vasari e non sono compatibili con il pensiero normativo di Vignola¹⁰⁵.

L'altezza irregolare delle cornici che collegano le basi e i capitelli dell'ordine dorico si spiegano solo se anche il mattone della facciata doveva essere stuccato. Così tutta la chiesa avrebbe formato un corpo omogeneo di color chiaro e la cesura tra i sistemi di Nanni e di Vignola sarebbe stata meno visibile. In contrasto al tono chiaro della facciata le colonne di verde antico del portale corinzio avrebbero avuto un effetto ancor più splendido. Lo stesso senso per la policromia di materiali preziosi distingue anche il monumento funerario del papa e i camini e il tavolo che Vignola disegnò dopo 1565 per palazzo Farnese (figg. 41-44, 46, 47). Sembra quindi che nel 1571 quando la chiesa, con l'eccezione della cupola, era finita, il papa abbia incaricato Vignola, allora unico architetto sia di San Pietro sia del palazzo, di un nuovo progetto per la facciata e che solo in questa occasione abbia fatto coniare la medaglia¹⁰⁶.

c. Il monumento sepolcrale

L'intelaiatura architettonica della tomba viene progettata insieme alla chiesa e la sua realizzazione comincia addirittura qualche settimana prima, nel gennaio 1567 (figg. 30, 41-44). Già nell'estate dello stesso anno le prime pietre arrivano a Bosco. La decisione di affidare le parti figurative a Buzzi, un allievo di Guglielmo della Porta, risale però solo all'ottobre 1568. Inizialmente il papa deve aver pensato allo stesso Guglielmo della Porta (1515-1577) che già a palazzo Farnese

¹⁰² P. Zampa, *Facciata di Santa Maria dell'Orto*, *ibidem*, pp. 261-267.

¹⁰³ K. Schwager, H. Schlimme, *La chiesa del Gesù di Roma*, *ibidem*, pp. 286-287.

¹⁰⁴ C. Thoenes, *La pubblicazione della «Regola»*, *ibidem*, pp. 333-361.

¹⁰⁵ Ieni, 1985, p. 24, fig. 14.

¹⁰⁶ Un contributo di Vignola per la facciata propone già W. Lotz in L. W. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974, p. 285; Zampa, 2002, p. 263, n. 23.

aveva strettamente collaborato con Vignola e che nella garanzia per i muratori del gennaio 1567 compare come testimone. L'invenzione delle figure è, infatti, vicina alla sua maniera e non è escluso che ne sia stato corresponsabile.

Le dimensioni del monumento e la sequenza di uno zoccolo bipartito, un piano principale con un ordine di colonne e un attico si accordano sia con l'altare maggiore sia con l'architettura della chiesa. La composizione del monumento rassomiglia, infatti, tanto ad un altare che nel 1672, dopo la beatificazione di Pio V, la pietra nera poteva essere sostituita con una mensa¹⁰⁷. Da allora la pietra nera – probabilmente quella regalata al papa nell'estate 1567 – e il sarcofago sono collocati davanti alla parete opposta. Originariamente la pietra nera serviva come base del sarcofago michelangiolesco e ambedue sporgevano dalla parte bassa dello zoccolo del monumento. Lo splendido africano rosso-grigio della tomba contrastava con il rivestimento di marmo verde della parte superiore dello zoccolo dove viene ripreso nei campi ciechi delle campate laterali.

Nel piano delle colonne il contrasto tra il fondo verde scuro e il rosso dell'africano viene arricchito dalle tre diverse qualità di marmo delle colonne e dal bianco dei loro capitelli e basi e delle parti figurative. Come in un altare tutto il monumento è centrato sul rilievo della *Resurrezione*. Elevato sopra la sua tomba Cristo benedice il papa che è inginocchiato in appassionata preghiera sullo stesso livello del san Michele dell'altar maggiore e vestito con mantello rosso – l'unico benedetto tra i corpi dei soldati accecati dalla luce divina. La speranza che la sua anima sia salvata si appoggia sulla *Fede* e sulla *Religione* rappresentate dalle allegorie nelle campate laterali e sul *San Michele* nell'attico, patrono del papa, che vince con la sua lancia il diavolo scolpito in pietra verde scura e che appare qui per la seconda volta, ma ora in scala sovrumana e sullo stesso livello del Cristo giudice della pala vasariana.

Come all'altare maggiore il piano principale è nobilitato da un ordine di colonne tonde che è però corinzio e il cui materiale e colore cambiano in senso gerarchico. Le colonne che fiancheggiano la *Resurrezione* e il fregio sono di verde antico, mentre le due colonne a sinistra, le paraste dietro le colonne, l'architrave e la cornice sono di marmo rosa e le colonne di destra di cipollino. Gerarchico è anche il rapporto della campata centrale con quelle più strette e rientranti dei lati. Gli angoli in verde scuro che mediano tra la campata centrale e quelle laterali, aggettano nella trabeazione e rappresentano quindi lo stesso ordine astratto che riappare dietro le allegorie e negli angoli esterni del monumento. Come nella facciata della chiesa questo piano viene collegato da volute a C all'attico che è

¹⁰⁷ Ieni, 1985, p. 31.

ridotto alla campata centrale e sporge corposamente dalla trabeazione rientrante della chiesa. Già il marmo verde scuro segnala che gerarchicamente è inferiore alle colonne e paraste del piano principale, ma corrisponde al fondo di quest'ultimo. Come la facciata e l'altare maggiore anche il monumento è incoronato da acroteri in forma di croce al centro e di candelabri con fiamme ai lati. La nuova facciata della chiesa prepara quindi il visitatore all'altare e alla tomba.

Il monumento di Pio V è senza pari in questi anni e il suo autore non può essere altro che Vignola. Come nella facciata ogni forma trova riscontro nella sue opere documentate, dalla composizione gerarchica e dinamica in senso orizzontale e verticale e dai rapporti impeccabili fino agli acroteri, all'ordine ridotto del attico e all'uso magistrale di marmi policromi. A Vignola che nei camini e nella tavola per il cardinale Ranuccio Farnese si era dimostrato maestro impareggiabile del gioco con marmi policromi spetta, infatti, un ruolo chiave in questa tecnica (fig. 47)¹⁰⁸. In scala minore già Alberti, Giuliano da Sangallo, Raffaello e Lorenzetti avevano fatto rivivere la policromia classicheggiante, ma nei decenni dopo la morte di Raffaello è relativamente rara e non si trova nelle tombe e cappelle funerarie di Michelangelo, Giulio Romano, Sangallo e Peruzzi o nella cappella Del Monte a San Pietro in Montorio. Nel 1555 Bartolomeo Ammannati elogia i marmi mischi della loggia sopra il ninfeo di villa Giulia che era stata cominciata da Vignola verso 1551¹⁰⁹ e negli anni sessanta la moda della policromia comincia espandersi oltre le frontiere dell'Italia. Nel 1563 viene Francesco Primaticcio in Italia e concepisce verso 1564 la Rotonda dei Valois presso Saint-Denis con un interno articolato da membrature in marmi rossi, neri, grigi e bianchi¹¹⁰.

La bellezza del monumento funebre di Pio V è ancora più evidente se confrontato con la tomba di Paolo IV a Santa Maria Minerva (fig. 45)¹¹¹. Pio V ne aveva incaricato contemporaneamente Pirro Ligorio che già nel 1560 sembra aver realizzato un monumento con colori mischi. A Santa Maria sopra Minerva egli non disponeva né dello spazio né dei mezzi a disposizione per la tomba di Pio V e benché antiquario e classicista cercava forme più capricciose. I piedistalli delle colonne sono composti da mensole e cuscini scaglionati; le basi ioniche

¹⁰⁸ R. Tuttle, *Jacopo Barozzi da Vignola, a. Palazzo Farnese, camino della Sala Grande, ibidem*, pp. 200-201.; Id., *Jacopo Barozzi da Vignola, a. Camino del cardinale Ranuccio Farnese, ibidem*, pp. 201-202.; Id., *Tavolo Farnese, della Sala Grande di Palazzo Farnese, ibidem*, pp. 202-204.

¹⁰⁹ G. Schelbert, *Bartolommeo Ammannati, Lettera di Bartolommeo Ammannati a Marco Mantova Benavides*, in Tuttle, Adorni, Frommel, Thoenes, 2002, pp. 168-170.

¹¹⁰ C.L. Frommel, *La Rotonda dei Valois e le sue radici*, in S. Frommel (a cura di), *Francesco Primaticcio architetto*, Milano 2003, pp. 214-227.

¹¹¹ Coffin, 2004, p. 67; Repishti, 2006, p. 179.

continuano in forma di cornice intorno a tutto il monumento; il sarcofago, l'edicola, i piedistalli, le basi, i capitelli e il fregio sono sovraccarichi di ornamenti minuti e il frontone dell'edicola centrale è sostenuto da snellissime erme femminili. Questa superficie inquieta e ricercata contrasta con i tre forti accenti verticali dell'edicola e delle colonne fiancheggianti – impulsi verticalizzanti ancora più intensi quando le allegorie erano ancora sdraiate sopra la trabeazione. Diversamente da Vignola, che lentamente accelera il ritmo delle sue composizioni verso il centro, Ligorio fa contrastare in maniera più brusca il blocco centrale da quelli più stretti ai lati – sistema compositivo che adotta anche nelle sue architetture monumentali¹¹². In maniera similmente brusca contrastano i colori dei diversi marmi della tomba di Paolo IV: verde antico nelle colonne, portasanta nel sarcofago e bianco nell'edicola. Vasari elogia il «manto di mischio brocatello» della statua di Paolo IV e «i mischi di diversi colori, che la [tomba] rendono meravigliosa» senza fare il nome dell'odiato Ligorio, e come partigiano della pittura nel famoso paragone tra le due arti aggiunge con certa soddisfazione: «[...] così vegliamo [...] che i scultori con i colori vanno nella scultura imitando la pittura»¹¹³. Stranamente non menziona però il monumento di Bosco Marengo di cui deve aver saputo.

Linguisticamente anche il classicheggiante fonte battesimale di Santa Croce tradisce l'autografia di Vignola (fig. 46). Ai lati lunghi i pilastri triglifati che lo sostengono finiscono sopra in volute e sotto in zampe di leoni, i pilastri dei lati corti invece in maschere sopra e in basi tuscaniche sotto – tutti motivi che ricordano il tavolo e i camini di palazzo Farnese (fig. 47)¹¹⁴. Meno vignolesca è invece la porta che collega il braccio sinistro del transetto con il convento (fig. 48)¹¹⁵. I capitelli con foglie d'acanto, il collo scanalato e gli aggetti della trabeazione potrebbero essere disegnati anche da Nanni. Neanche la combinazione coloristica dei marmi può misurarsi con la porta della facciata, con la tomba e con l'acquasantiera. Si tratterebbe quindi di una delle porte menzionate tra i pezzi mandati nel luglio 1567 da Roma. Più vicina a Nanni che non a Vignola sembra anche l'edicola dorica che incornicia la porta d'ingresso del convento dal piazzale antistante la chiesa¹¹⁶.

¹¹² Coffin, 2004, figg. 12, 21, 25, 27, 40, 47, 51, 67, 68, 97, 125.

¹¹³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1881, vol. 7, p. 551.

¹¹⁴ Vedi nota 109.

¹¹⁵ Ieni, 1985, p. 34, fig. 3.

¹¹⁶ L. Moro, *L'ex complesso domenicano di Bosco Marengo: problemi del suo recupero culturale attraverso le fonti degli ultimi due secoli*, in Spantigati, Ieni, 1985, p. 375, fig. 2.

d. Il convento

Il convento, costruito contemporaneamente alla chiesa, era parzialmente abitabile nel 1569 e anche lì i lavori furono interrotti nel 1572 dalla morte del papa (fig. 49)¹¹⁷. Le tante differenze linguistiche tra i piani principali dei due chiostri dimostrano che il compimento richiedeva ancora alcuni decenni. Obbedendo al desiderio del papa, Ignazio Danti seguì la disposizione del convento di San Marco a Firenze (fig. 50). Al lato sinistro della chiesa si trova il piccolo chiostro con cinque arcate per lato, dal quale si raggiunge la sala capitolare e il refettorio (fig. 51). Dietro l'abside della chiesa segue il grande chiostro con sette arcate per lato e cisterna, al quale sono annessi l'infermeria, i locali dei novizi e i granai nel pianterreno, mentre i dormitori e la biblioteca si trovavano nel piano superiore (fig. 53). Anche i mattoni dei due chiostri devono essere stati assimilati con stucco alla materialità della pietra. L'articolazione architettonica dei loro pianterreni risale con grande probabilità ancora a Nanni che, a differenza del suo maestro Sangallo e di Vignola, usa arcate su colonne anche a palazzo Mattei Paganica¹¹⁸. A Nanni sono attribuibili anche alcune delle porte e volte del chiostro piccolo. Il linguaggio del pianterreno del chiostro grande ricorda quello del lato destro della chiesa e la discendenza sangallescica dell'architetto (figg. 33, 34). Le volte a botte schiacciata del grande chiostro rassomigliano invece piuttosto a quelle vignolesche nel piano nobile dell'ala posteriore di palazzo Farnese¹¹⁹. Queste volte, i piani superiori dei due chiostri e parti del campanile sembrano risalire agli anni dopo la morte di Nanni e quindi a Martino Longhi il Vecchio. Le arcate su colonne binate del piano superiore del chiostro grande sono evidentemente ispirate alla parte vignolesca del cortile di palazzo Borghese¹²⁰. Longhi potrebbe anche aver finito la biblioteca nel piano superiore che in maniera quasi anacronistica segue la tipologia michelozziana della biblioteca di San Marco.

Come nella maggior parte dei chiostri si entrava originariamente dal lato, a Bosco Marengo dal lato sinistro del chiostro piccolo, che sotto Pio V doveva essere contraddistinto dalla porta dorica poi spostata a destra. Essendo connesso con

¹¹⁷ Bonardi, 1985, p. 120, fig. 8.

¹¹⁸ S. Finocchi Vitale, R. Samperi, *Nuovi contributi sull'insediamento dei Mattei nel rione Sant'Angelo e sulla costruzione del Palazzo Mattei Paganica*, in «Storia Architettura», 8, 1985, pp. 19-36.

¹¹⁹ W. Lotz, *Vignole et Giacomo della Porta (1550-89)*, in A. Chastel (a cura di), *Le palais Farnèse*, Roma 1981, pp. 225-241.

¹²⁰ C. L. Frommel, *Palazzo Borghese capolavoro di Vignole*, in *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di A. M. Affanni e P. Portoghesi, Roma 2011, pp. 191-214.

il refettorio a sinistra e la sala capitolare in fondo, il chiostro piccolo è quello più nobile e quindi distinto da colonne e da una trabeazione dorica. L'asse di entrata continuava fino a un corridoio trasversale che verso destra porta al chiostro grande. Con le sue arcate su pilastri e con l'ordine dorico senza triglifi questo è meno elegante e gerarchicamente inferiore. Nonostante questa chiara gerarchia funzionale si sente una certa discrepanza tra il linguaggio sangallescò e la tipologia quattrocentesca. La disposizione non è organizzata da grandi assi continui come nei conventi progettati da Bramante, Sangallo, Peruzzi o Palladio – un arcaismo che si spiega forse con le istanze tradizionaliste del pontefice e di Ignazio Danti che volevano seguire il prototipo di San Marco.

V. Conclusioni

Nonostante il suo zelo religioso Pio V quindi non fu fondatore di un arte controriformista. Non era capace di scoprire artisti congeniali ma si servì piuttosto di quelli già presenti come Ligorio, Sallustio, Nanni e Vignola e di questi Nanni di Baccio Bigio era forse quello meno spirituale. Neanche Guglielmo Della Porta e il suo allievo Buzzi rappresentavano un'arte particolarmente religiosa e solo un intellettuale come Vasari era in grado di trasmettere le idee del papa in maniera adeguata. Nella navata di Santa Croce Pio V si accontentò della tipologia economica ad aula unica e pensò prima di tutto alla solennità del rito, alla sua cappella funeraria e alla stabilità statica. La magnificenza monumentale e la protezione da incendi gli importavano più dell'acustica delle prediche, se la fece coprire con una volta a botte e culminare in una crociera con cupola. Rispetto ai precedenti progetti di Sallustio per Santa Maria in Traspontina quello di Nanni per Santa Croce è però più tozzo e buio e non ugualmente adatto ad evocare sentimenti religiosi.

Pio V aveva senz'altro seguito da vicino la lunga discussione sulla tipologia della chiesa del Gesù che nel 1566 non era ancora conclusa¹²¹. Quasi tutti i progettisti – tra i quali accanto a Jacopo Melegghino, Bartolomeo dei Rocchi, Michelangelo e il gesuita Tristano si trovavano anche i quattro architetti di Pio V – seguirono la tipologia della croce latina con cappelle laterali e abside semicircolare e, per quanto si sa, solo Vignola propose anche un ovato longitudinale. La maggior parte di queste tipologie era stata elaborata prima del Sacco di Roma da Bramante e la sua cerchia e fu solo leggermente variata e adattata alle funzioni di

¹²¹ K. Schwager, H. Schlimme, *La chiesa del Gesù di Roma*, in Tuttle, Adorni, Frommel, Thoenes, 2002, pp. 272-287.

una chiesa di predicatori che aveva bisogno di buona acustica e perciò preferibilmente di un soffitto ligneo. Le soluzioni generose di Nanni del 1550-1551 e di Vignola del 1563 circa prevedevano uno schema basilicale, mentre quelle più economiche di Bartolomeo dei Rocchi e di Sallustio una navata sola. Soltanto per i progetti di Vignola e Sallustio è documentata una crociera con cupola, ma probabilmente l'aveva prevista anche Nanni. Forse il cardinale Alessandro Farnese era influenzato dal progetto del severo papa, quando nell'agosto 1568 ordinò a Vignola che «sia la chiesa non di tre navate, ma di una sola, con capelle da una banda e dall'altra [...] et che si habbia da coprir di volta, et non altramente»¹²². Il forte influsso di Pio V sulla committenza del cardinale si nota anche nella iconografia degli affreschi a Caprarola che nel 1566 ad un tratto diventa più religiosa¹²³. Ma mentre la crociera di Santa Croce è riservata al coro e la cupola distingue l'altare maggiore, il cardinale fa collocare l'altare maggiore del Gesù nell'abside e la sua lastra tombale immediatamente davanti. Anche a Sant'Andrea della Valle, a Sant'Ignazio e in tante altre chiese della stessa tipologia man mano la cupola sta perdendo il suo significato originario e non distingue più l'altare maggiore. Pio V invece segue la tradizione del nuovo San Pietro e del Rinascimento romano e lo farà anche Palladio nel Redentore dei padri cappuccini veneziani¹²⁴.

Santa Croce non è chiesa pauperista e non corrisponde neanche alle *Instructiones* di Carlo Borromeo¹²⁵. Mancano elementi essenziali come il vestibolo che Pellegrino Tibaldi, l'architetto di Borromeo, aggiunge nel progetto per il santuario di Caravaggio del 1570-1571, progetto che del resto sembra direttamente influenzato da Santa Croce¹²⁶. E mentre il fasto della facciata, dell'altar maggiore e dell'arredo di Santa Croce non era in contrasto con la tendenza delle *Instructiones* di impressionare i fedeli con lo splendore della casa di Dio, Borromeo difficilmente poteva approvare il lusso materiale della tomba.

È caratteristico dell'atteggiamento tradizionalista di Pio V che nello stesso 1571 dia l'incarico della facciata di Bosco al vecchio Vignola, quando il cardinale Farnese, committente meno religioso ma più raffinato, lo sostituisce con Gia-

¹²² R. J. Tuttle, *Le chiese, ibidem*, p. 64.

¹²³ J. Kliemann, M. Rohlmann, *Wandmalerei in Italien: die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus*, München 2004, pp. 432-436.

¹²⁴ D. Battilotti, *Le chiese di Palladio*, in Conforti, Tuttle, 2001, pp. 436-453.

¹²⁵ F. Repishti, R. Schofield, *Architettura e Controriforma. I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*, Milano 2004, pp. 125-250.

¹²⁶ T. Barton Thurber, *L'arcidiocesi di Carlo Borromeo*, in Conforti, Tuttle, 2001, pp. 402 sgg.; vedi anche l'influsso di Santa Croce sulla progettazione di San Vittore a Milano (Repishti, 2006, p. 176).

come Della Porta per fare l'interno del Gesù più alto e luminoso e per dare alla sua facciata un respiro più dinamico, verticalizzante e michelangiolesco. Ed è caratteristico del suo atteggiamento più umile che nella facciata e nella tomba di Santa Croce non fa saltare all'occhio i suoi stemmi e iscrizioni come il cardinale Farnese al Gesù. Ciononostante non solo l'originale altare maggiore di Santa Croce, ma anche la facciata e il monumento sepolcrale hanno un carattere decisamente trionfale. Nel fasto dei suoi materiali e delle colonne la tomba supera di gran lunga tutte quelle dei papi precedenti. Giulio II, Paolo III e forse anche Pio IV avevano sognato tombe ancora più monumentali, ma non le avevano potuti realizzare; perfino Giulio II aveva interrotto i lavori alla propria tomba per concentrare tutti i mezzi sul nuovo San Pietro. Pio V invece mette già nelle prime settimane del suo pontificato duecentomila ducati a disposizione della propria chiesa funeraria e della tomba, forse addirittura più di quanto non spenderà per la fabbrica di San Pietro. E benché la tomba si distingua da quelle dei papi precedenti per il programma appassionatamente religioso, è in fondo anch'esso trionfale. Il monumento non culmina nella Vergine Intercessatrice come ancora la tomba di Giulio II a San Pietro in Vincoli, ma nel suo patrono trionfante (fig. 41), esempio del papa inquisitore come strumento impietoso di Dio nella battaglia contro il diavolo. Distinto dal rosso delle sue insegne papali, Pio V dialoga nella *Risurrezione* direttamente con Cristo – un trionfalismo religioso ma non meno personalizzato di quello rinascimentale che il papa domenicano non esita a finanziare in maniera più generosa che mai.

Anche i suoi due successori, benché ugualmente protagonisti della Controriforma, continuano questa linea. Poco dopo la sua elezione Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585) fa cominciare la cappella Gregoriana nell'angolo nord-orientale del *quincunx* di San Pietro e quindi corrispondente alla cappella di san Michele di Pio V nell'angolo nord-occidentale. Nel linguaggio ancora relativamente semplice di Vignola¹²⁷, ma forse già stimolato dalla ricchezza dell'interno della Rotonda dei Valois, egli la fa rivestire di marmi preziosi e sull'altare fa depositare le ossa di san Gregorio Nazianzeno¹²⁸. Secondo un avviso del 18 giu-

¹²⁷ Il sistema decorativo e l'ornamento ricorda il tavolo Farnese e la sala di Giove a Caprarola decorata verso il 1562-1563 secondo le indicazioni di Vignola; P. Portoghesi (a cura di), *Caprarola*, Roma 1996, tav. 40 sgg.

¹²⁸ Von Pastor, 1894-1933, vol. 8, 1921, pp. 794-800; C. Conforti, *Roma*, in Conforti, Tuttle, 2001, pp. 44 sgg.; F. Bellini, *La costruzione della cappella Gregoriana in San Pietro di Giacomo della Porta: cronologia, protagonisti, significato iconologico e trasformazione*, in M. Caperna, G. Spagnesi (a cura di), *Architettura, processualità e trasformazione*, atti del convegno (Roma, 1999), Roma 2002, pp. 333-346.

gno 1580 li vuol essere sepolto assieme ai suoi due nipoti e li viene esposto il suo cadavere per tre giorni¹²⁹. Già il suo monumento originario, che nel 1723 fu sostituito da quello più ricco di Rusconi, era collocato nel passaggio tra la cappella e lo spazio davanti alla futura cappella del Sacramento¹³⁰. Anch'egli spende, invece di voltare la cupola di San Pietro, un'enorme somma per la decorazione della propria cappella e sceglie un omonimo santo titolare che giustifica l'enorme fasto. In seguito Clemente VIII lo imita facendo costruire dallo stesso architetto Giacomo Della Porta e in forme simili la corrispondente cappella all'angolo sud-est della basilica dove egli viene sepolto in un sito analogo¹³¹. Clemente non riesce però a depositarvi le ossa di san Clemente e quindi a dedicare un altare al santo omonimo che giustifica il nome della cappella.

Il suo successore di Gregorio XIII, Sisto V (1585-1590), pensa già prima di essere eletto alla sua cappella funeraria in Santa Maria Maggiore e legittima il straordinario fasto con l'altare del Presepe¹³². Non solo la croce greca con angoli smussati, ma anche il rivestimento marmoreo ricordano la cappella Gregoriana. Il carattere altamente egocentrico di questa cappella risulta già dalla sua posizione accanto alla villa che aveva costruito quando era ancora cardinale¹³³. Egli non obbedisce all'ultima volontà di Pio V di farsi seppellire a Bosco, ma come Clemente VII a Santa Maria sopra Minerva si appropria delle ossa del suo grande fautore. Per la somma enorme di venticinquemila ducati erige a Pio V un monumento sepolcrale di fronte e analogo al proprio. La cappella forma una specie di braccio della croce della basilica e come a Bosco le due tombe sono tagliate in marmi verdi, rossi e bianchi; quella di Pio V è addirittura collocata in posizione simile.

Tre settimane dopo la sua elezione Paolo V Borghese (1605-1621) decide di costruire un'analogo cappella funeraria sul lato sinistro di Santa Maria Maggiore, completando la struttura di un transetto¹³⁴. Anch'egli erige di fronte al suo monumento quello del suo fautore e predecessore Clemente VIII, benché anche

¹²⁹ Von Pastor, 1894-1933, vol. 8, 1921, pp. 800, 846 sgg. Secondo un avviso del 1575 originariamente egli aveva l'ambizione di erigere il suo monumento in analogia alla tomba di Paolo III e quindi in una nicchia dei piloni della grande cupola (M. Ferabosco, *Libro de l'architettura di San Pietro nel Vaticano*, Roma 1620, tav. VII, n. 64).

¹³⁰ *Ibidem*, n. 24.

¹³¹ *Ibidem*, n. 55, 56; von Pastor, 1894-1933, vol. 11, 1927, p. 652.

¹³² Von Pastor, 1894-1933, vol. 10, 1926, pp. 479-484.

¹³³ M. Quast, *Die Villa Montalto in Rom Entstehung und Gestaltung im Cinquecento*, München 1991.

¹³⁴ Von Pastor, 1894-1933, vol. 12, 1927, pp. 602-608.

questi avesse avuto altre intenzioni. I costi di circa trecentomila ducati superano ancora quelli di Bosco Marengo e della cappella Sistina e per legittimarli egli colloca sull'altare la miracolosa *Madonna* attribuita a san Luca.

Non è sempre facile distinguere la religiosità di questi papi dal loro crescente bisogno di autoglorificazione, dalla volontà di legare i propri nomi a quelli dei protagonisti del cristianesimo e dei loro predecessori esemplari e di decorare le proprie cappelle con un fasto sempre più costoso, tendenza che raggiunge il culmine a Sant'Agnese in piazza Navona, la chiesa sepolcrale di Innocenzo X.

Benché molto più modesta, la chiesa funeraria di Pio V inaugura questa evoluzione. Evidentemente la controriforma non induce i papi ad un ritorno all'umiltà e alla povertà della Chiesa primitiva. Abiurano ad ogni accenno al paganesimo, ma sono più consapevoli che a loro spetta il primo posto nella piramide gerarchica della cristianità e di essere i veri eredi della grande tradizione romana.



Fig. 1 – Roma, San Pietro, attico, particolare.

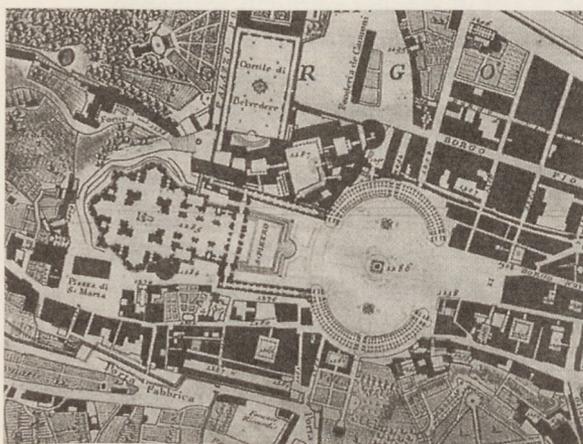


Fig. 2 – G.B. Nolli, pianta di Roma del 1748, particolare.

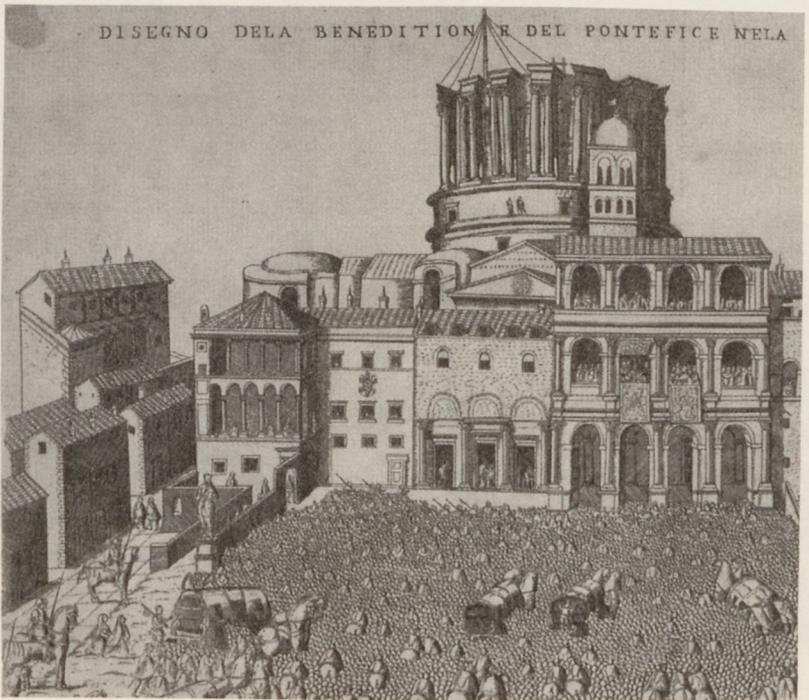


Fig. 3 – E. Dupérac, pianta di Roma del 1577, particolare.



Fig. 4 – A. Tempesta, pianta di Roma del 1591, particolare.

Fig. 5 – Ambrogio Brambilla, veduta di piazza San Pietro, circa 1566, particolare.



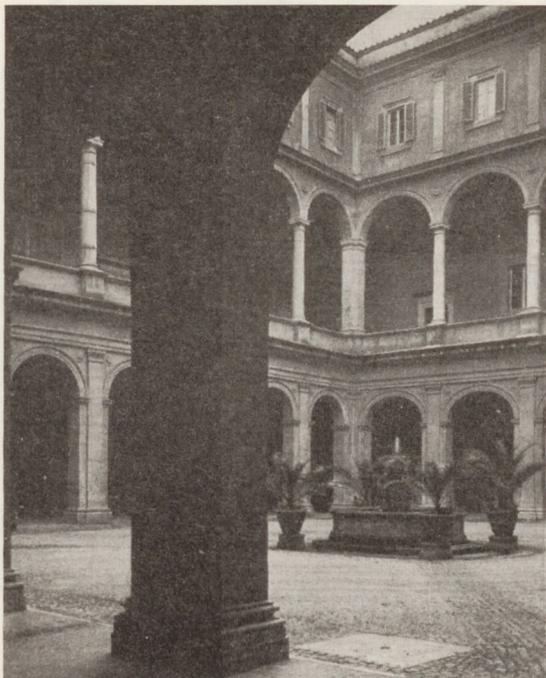


Fig. 6 – Roma, palazzo del Sant'Uffizio, cortile.



Fig. 7 – Roma, palazzo del Sant'Uffizio, cortile.

Fig. 8 – Roma, palazzo del Sant'Uffizio, facciata settentrionale, XVII sec. Vienna, Albertina.

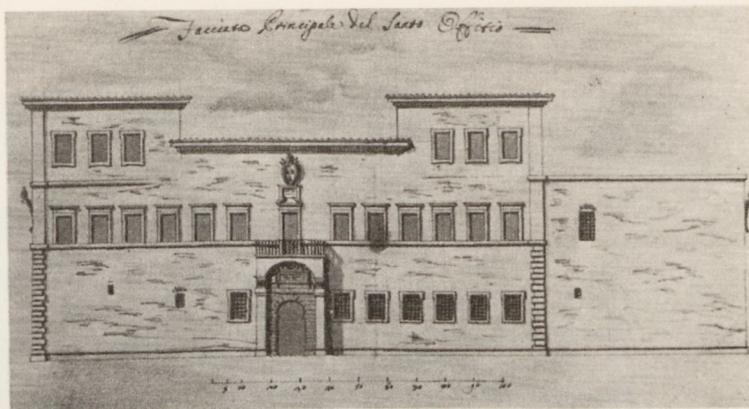


Fig. 9 – Roma, palazzo del Sant'Uffizio, facciata settentrionale. Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Bertarelli.



Fig. 10 – G.B. Falda, pianta di Roma del 1676, particolare.

Fig. 11 – Incisore francese del primo Ottocento, pianta del pianterreno del palazzo del Sant’Uffizio, 1869. Città del Vaticano, Governatorato, Ufficio Tecnico.

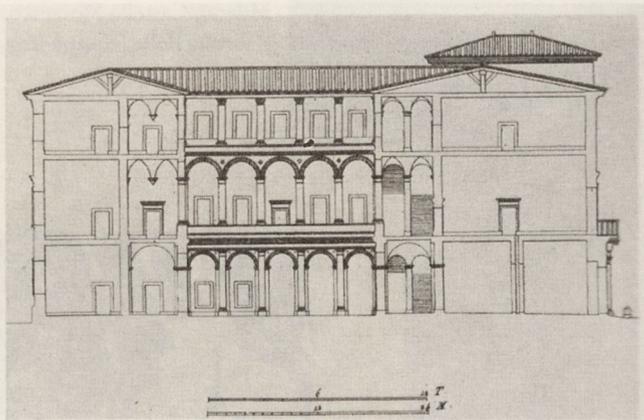
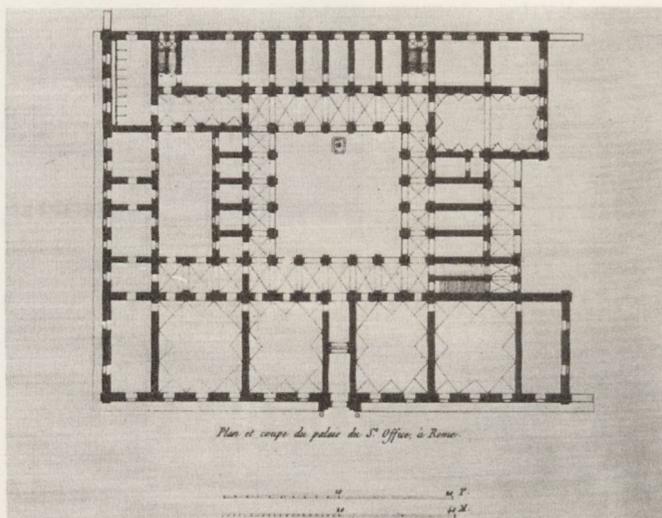


Fig. 12 – Incisore francese del primo Ottocento, sezione del cortile del palazzo del Sant’Uffizio, 1869. Città del Vaticano, Governatorato, Ufficio Tecnico.

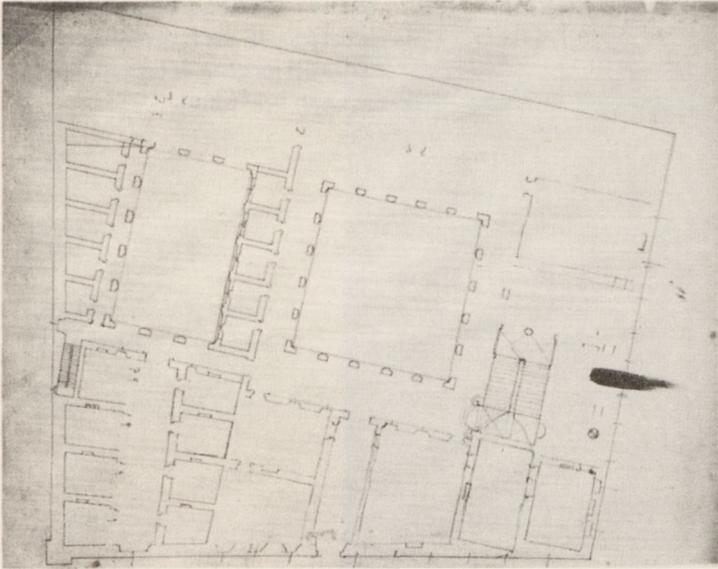


Fig. 13 - Pirro Ligorio, rilievo del palazzo del Sant'Uffizio. GDSU 1896 A.

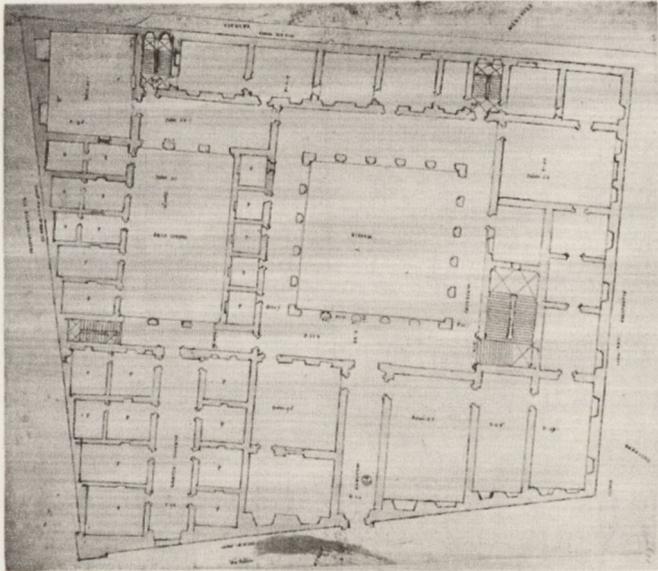


Fig. 14 - Pirro Ligorio, progetto per il palazzo del Sant'Uffizio. GDSU 1897 A.

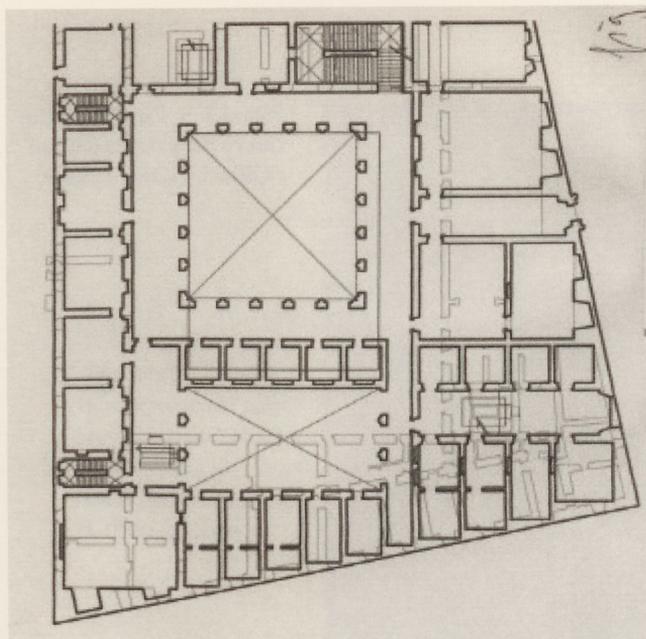


Fig. 15 – Confronto della pianta attuale del palazzo con la ricostruzione ipotetica del progetto di Ligorio (disegno di Carlo Benveduti).



Fig. 16 – Roma, palazzo del Sant'Uffizio, facciata settentrionale, angolo nord-orientale con stemma di Pio V.

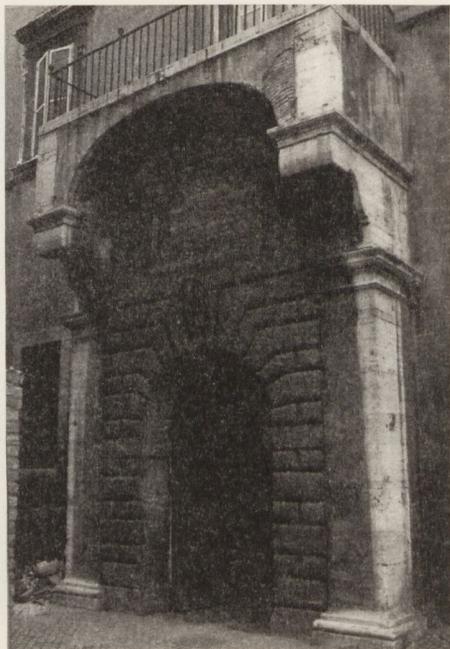
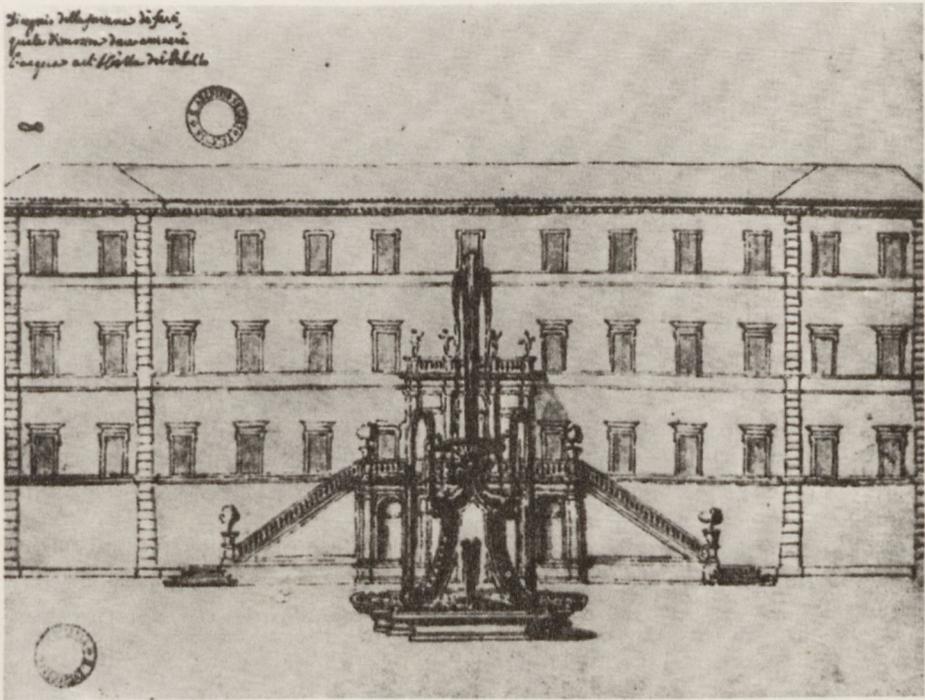


Fig. 17 – Roma, palazzo del Sant'Uffizio, portale settentrionale

Fig. 18 - Roma, casale di Pio V, facciata verso valle.



Fig. 19 - Tivoli, villa d'Este, facciata.



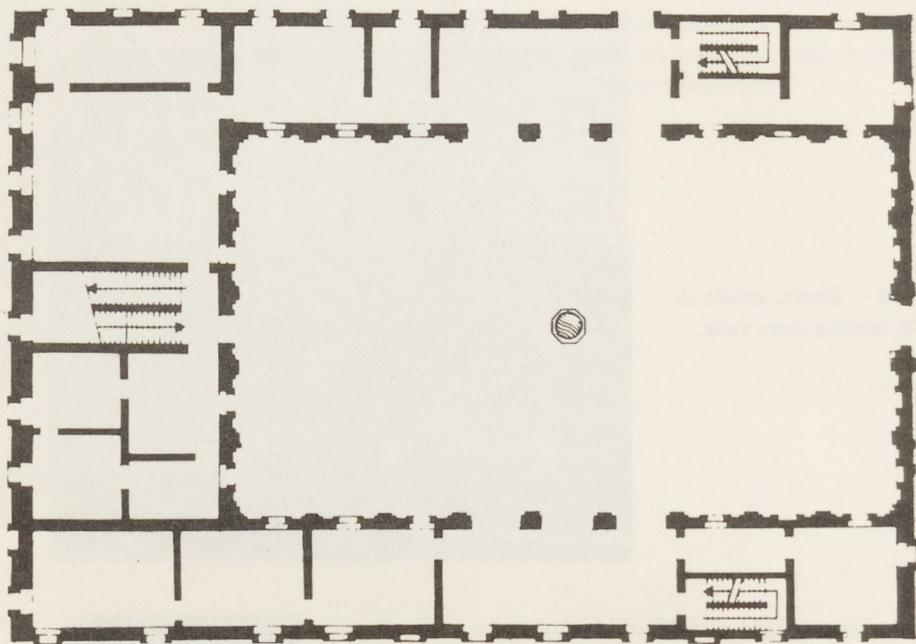
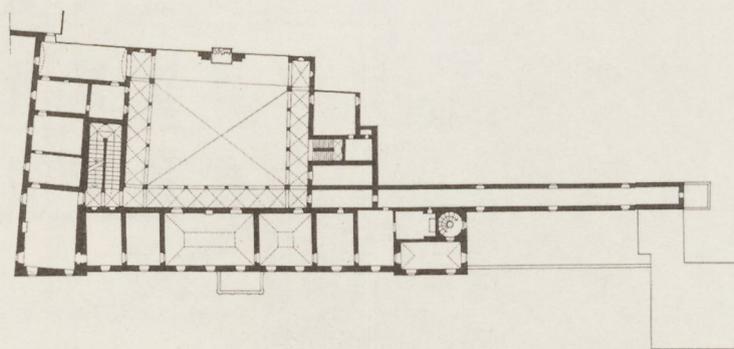


Fig. 20 – Roma, casaleto di Pio V, pianta (da Coffin 1988).

Fig. 21 – Tivoli, villa d'Este, pianta del piano nobile.



Scala 1 : 1000

Pianta del piano nobile



Fig. 22 – Roma, casale di Pio V, cortile.

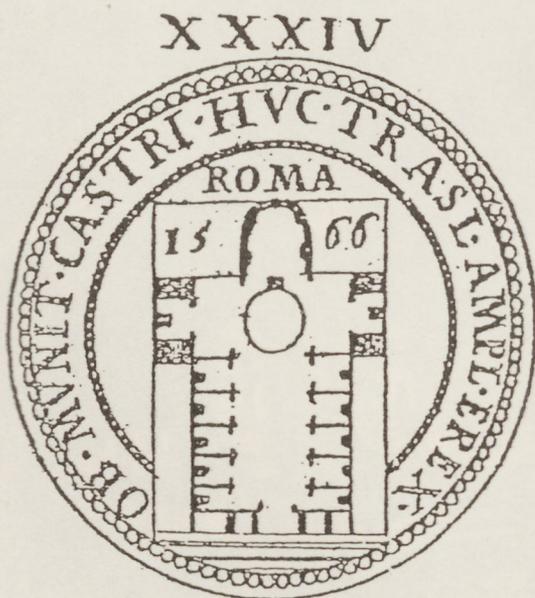
Fig. 23 – Bosco Marengo, veduta della chiesa e del convento.



Fig. 24 – Medaglia di fondazione della facciata di Santa Croce a Bosco Marengo.



Fig. 26 – Medaglia di fondazione della chiesa di Santa Maria in Traspontina.



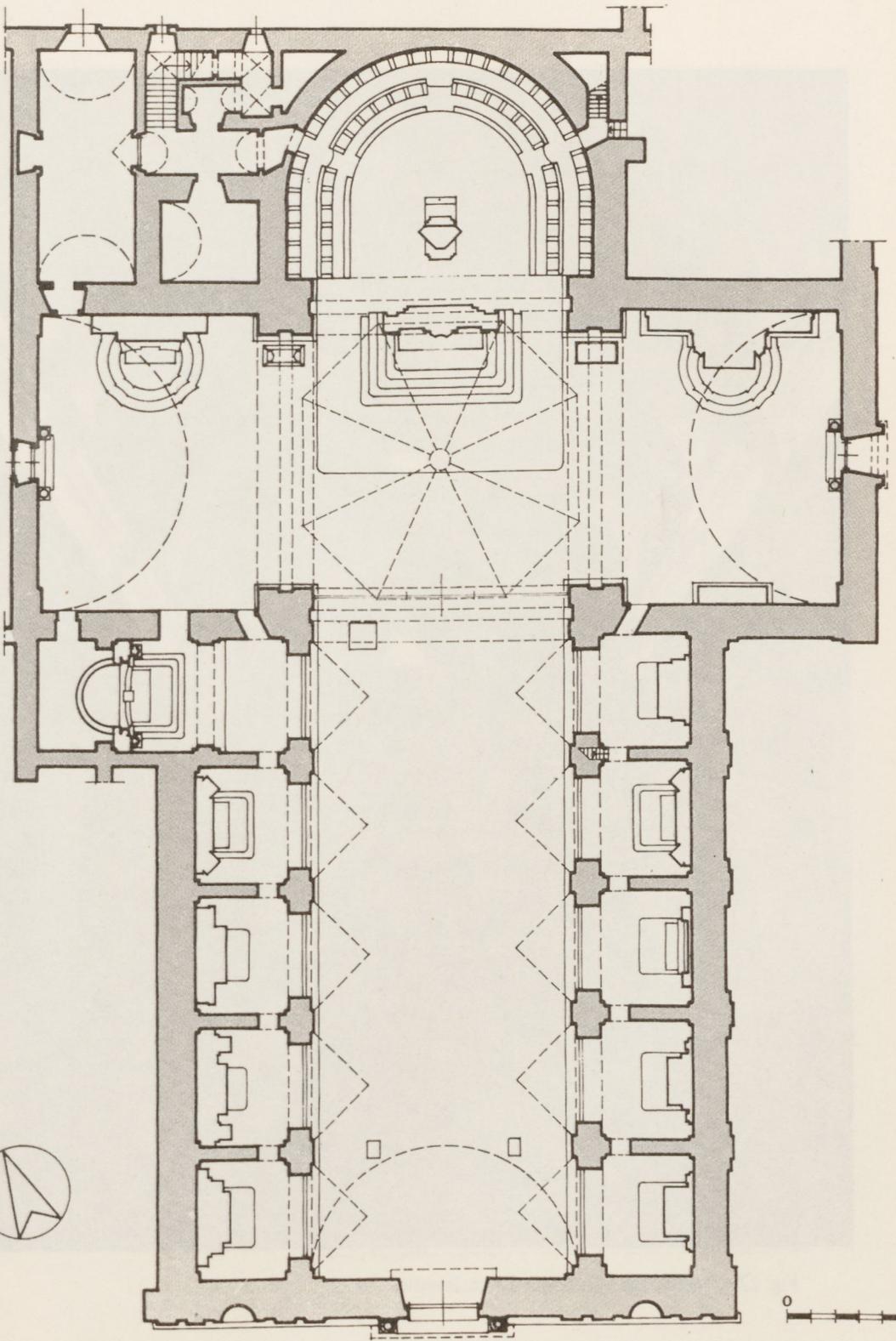




Fig. 27 – Bosco Marengo, Santa Croce, interno.

Fig. 28 – Bosco Marengo, Santa Croce, sezione trasversale con ricostruzione dell'altare maggiore (da Ieni, 1985).

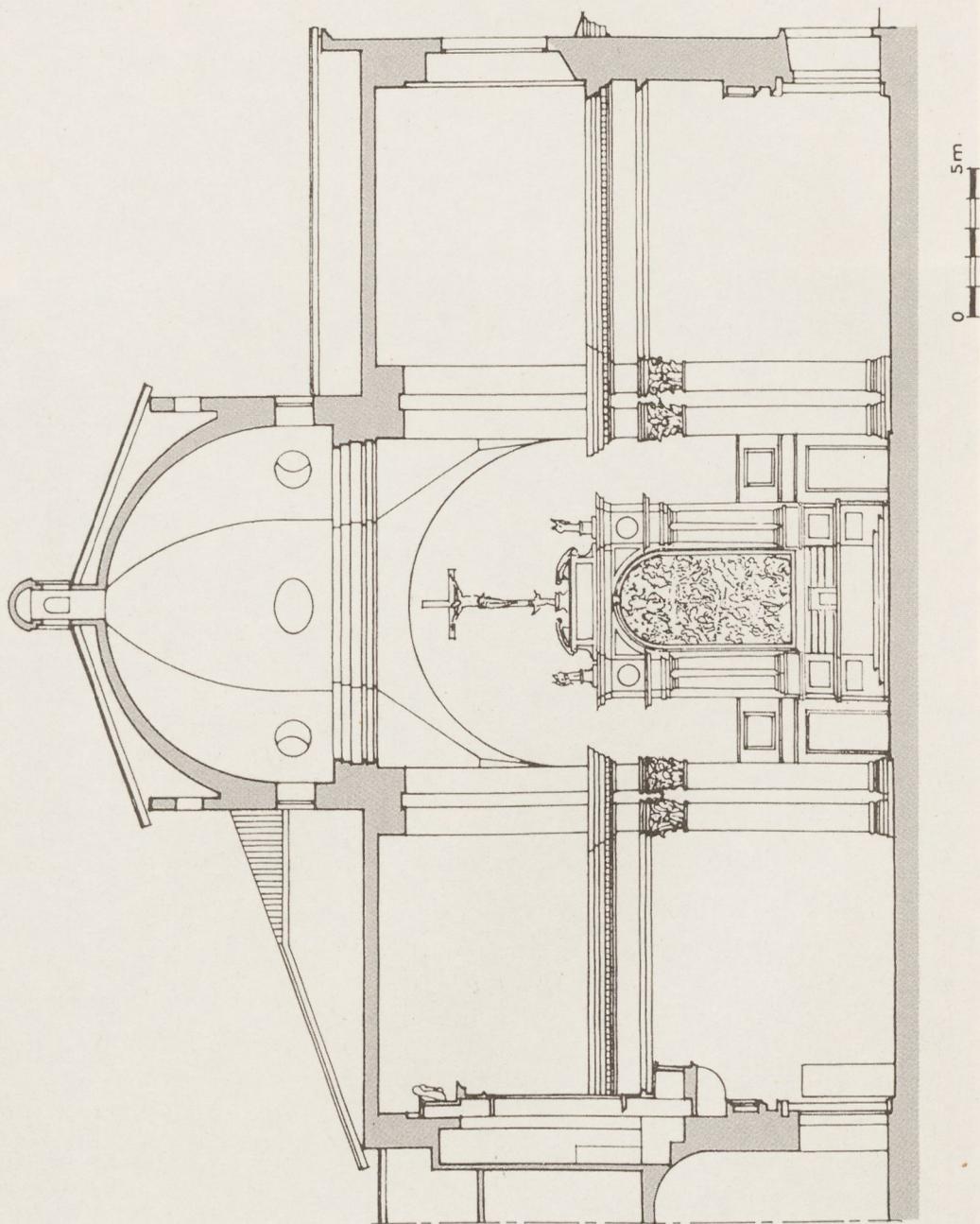




Fig. 29 – Bosco Marengo, Santa Croce, particolare dell'ordine della navata.



Fig. 30 – Bosco Marengo,
Santa Croce, crociera e
transetto.

Fig. 31 – Bosco Marengo,
Santa Croce, controfacciata
con finestra termale.

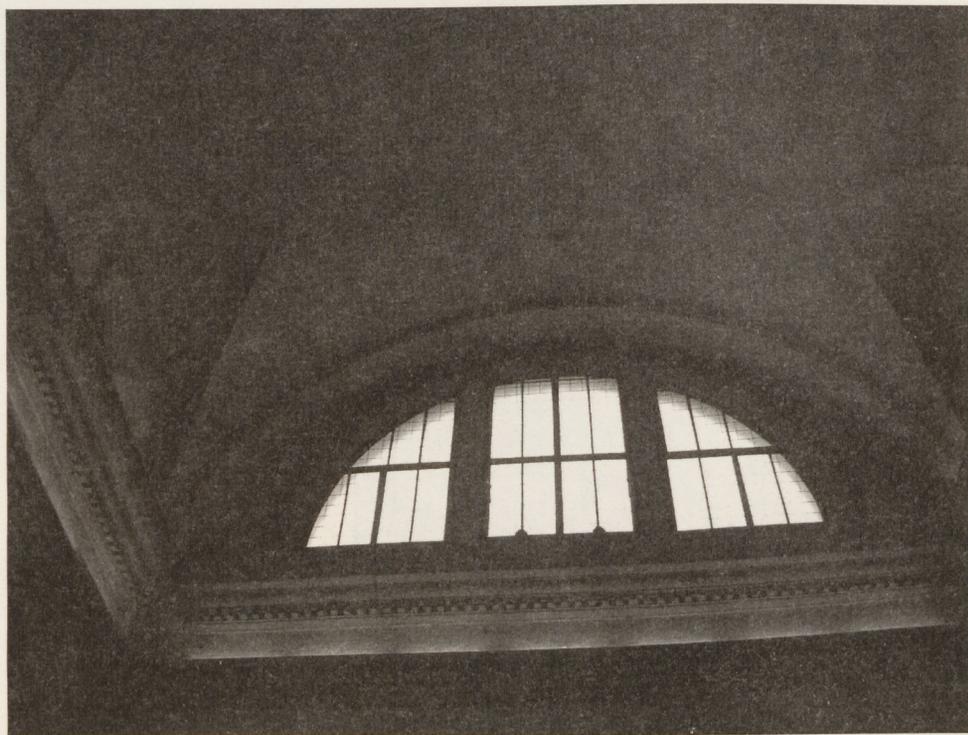


Fig. 32 – M. Bartolini da Castello, progetto per il pavimento del coro (Ieni, 1985).

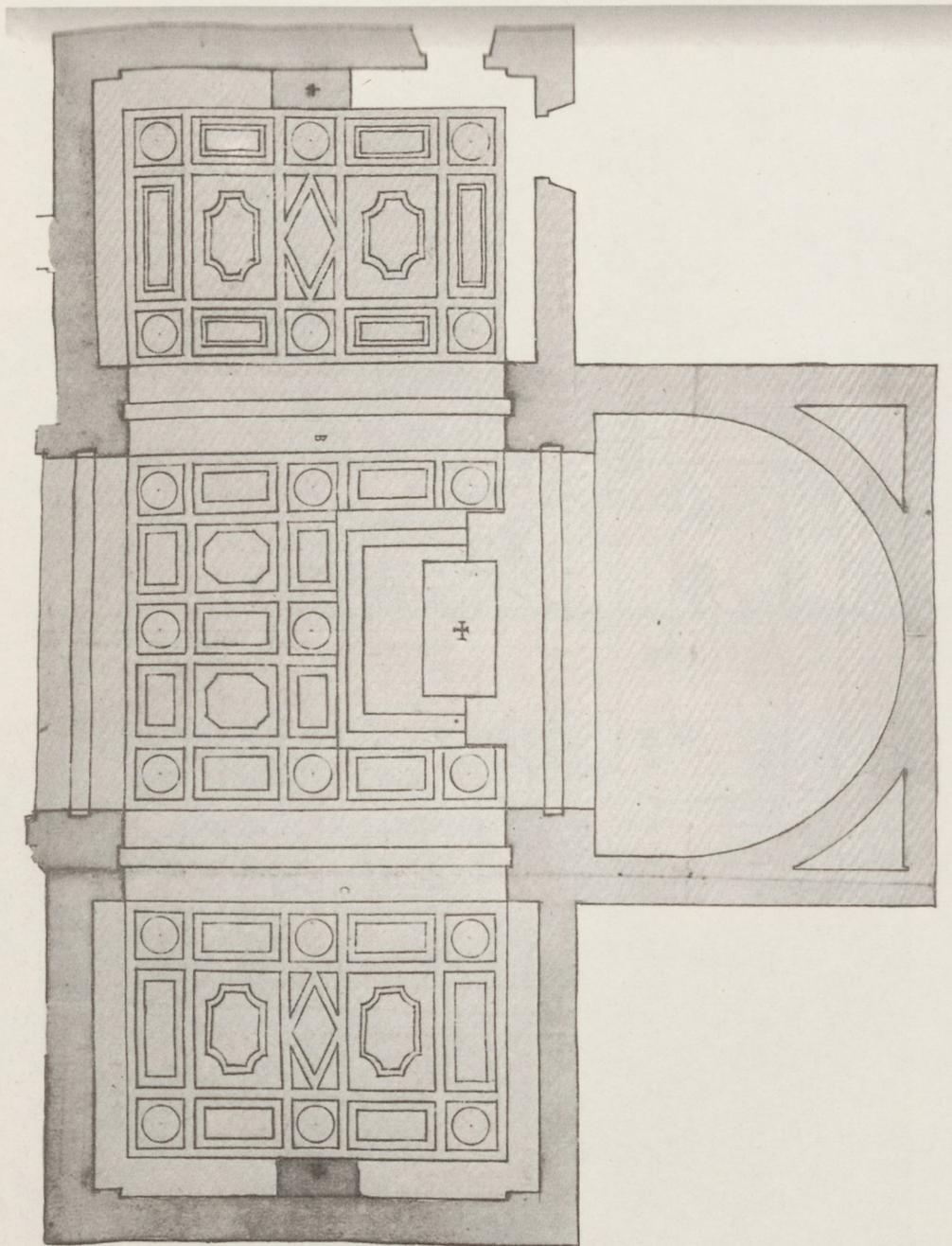




Fig. 33 – Bosco Marengo,
Santa Croce, parete destra
dell'esterno.



Fig. 34 – Bosco Marengo,
Santa Croce, testata ester-
na del transetto destro.



Fig. 35 – Bosco Marengo, Santa Croce, facciata.



Fig. 36 – Bosco Marengo, Santa Croce, angolo destro della facciata.



Fig. 37 – Bosco Marengo, Santa Croce, facciata, particolare.



Fig. 38 – Bosco Marengo, Santa Croce, facciata, particolare.

Fig. 39 – G. Barozzi da Vignola, progetto per la facciata di Santa Maria in Traspontina. Firenze, Biblioteca Marucelliana.

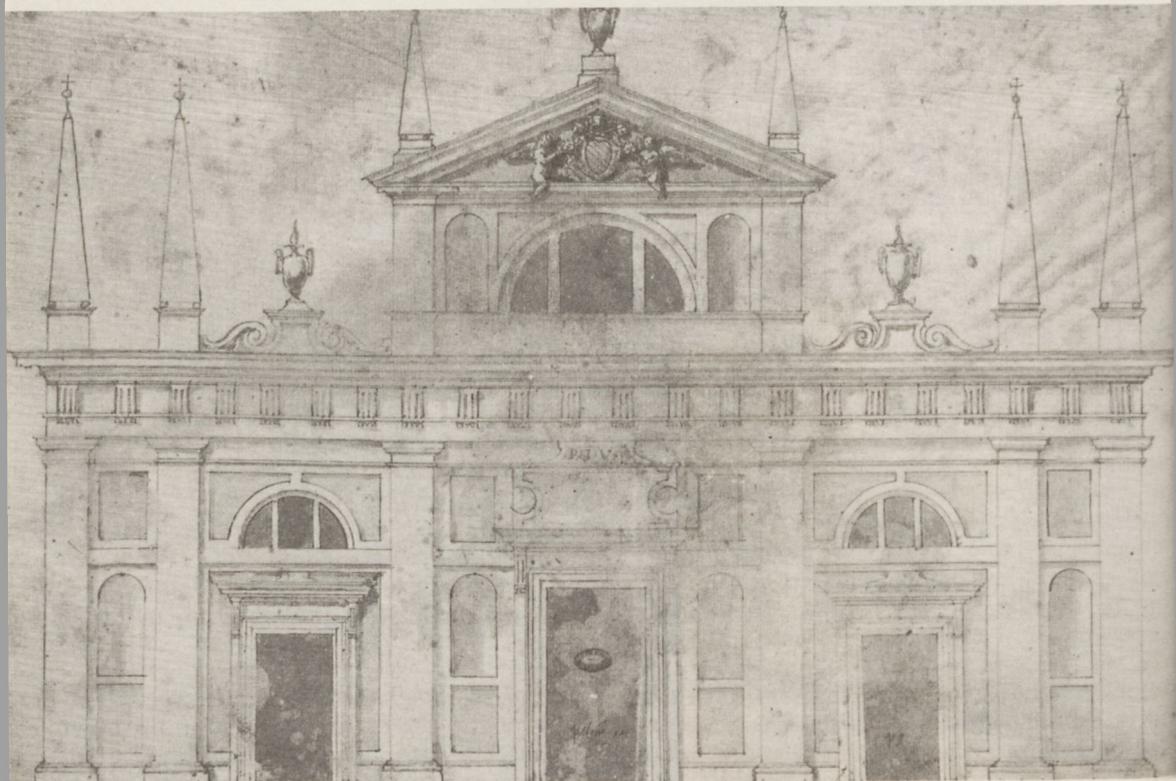




Fig. 40 – Roma, Santa Maria dell’Orto, facciata.

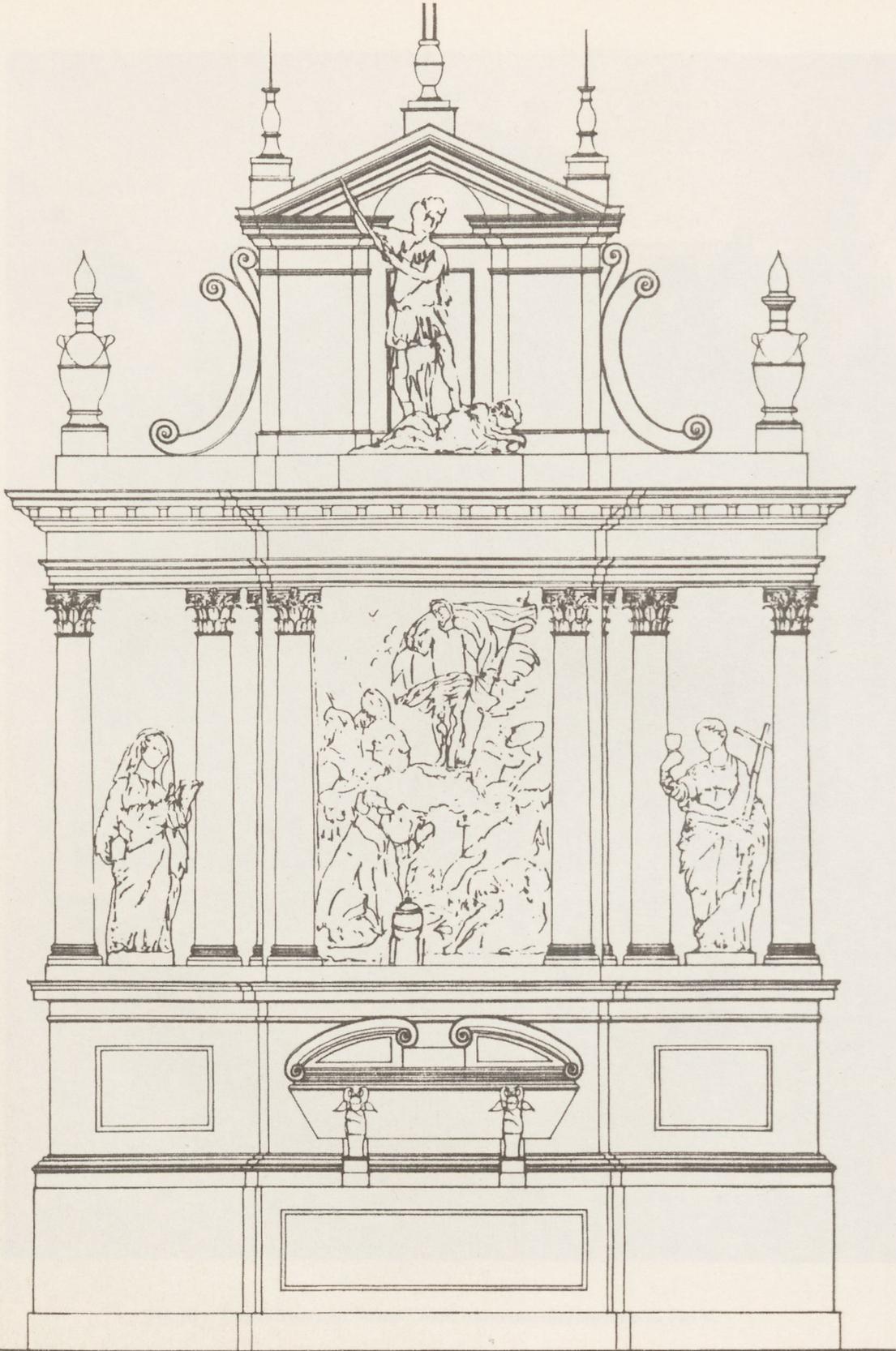


Fig. 41 – Bosco Marengo, Santa Croce, monumento funerario di Pio V.



Fig. 42 – Bosco Marengo, Santa Croce, dettaglio.

Pagina
seguente:
Fig. 43 – Bosco Marengo,
Santa Croce, ricostruzione
(da Ieni, 1985).



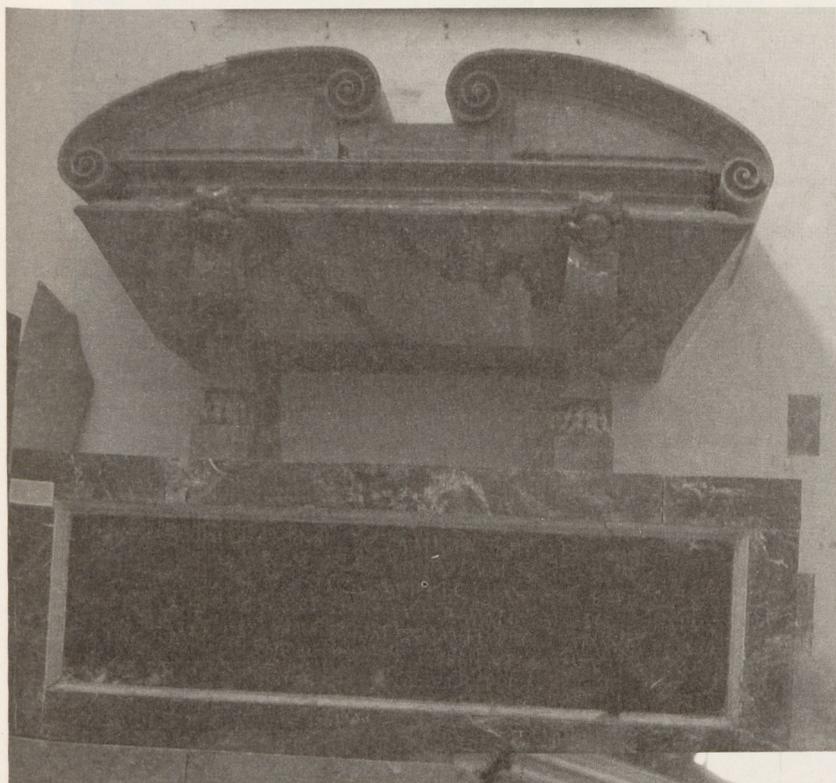


Fig. 44 – Bosco Marengo,
Santa Croce, sarcofago.

Fig. 45 – Roma, Santa
Maria sopra Minerva,
tomba di Paolo IV.

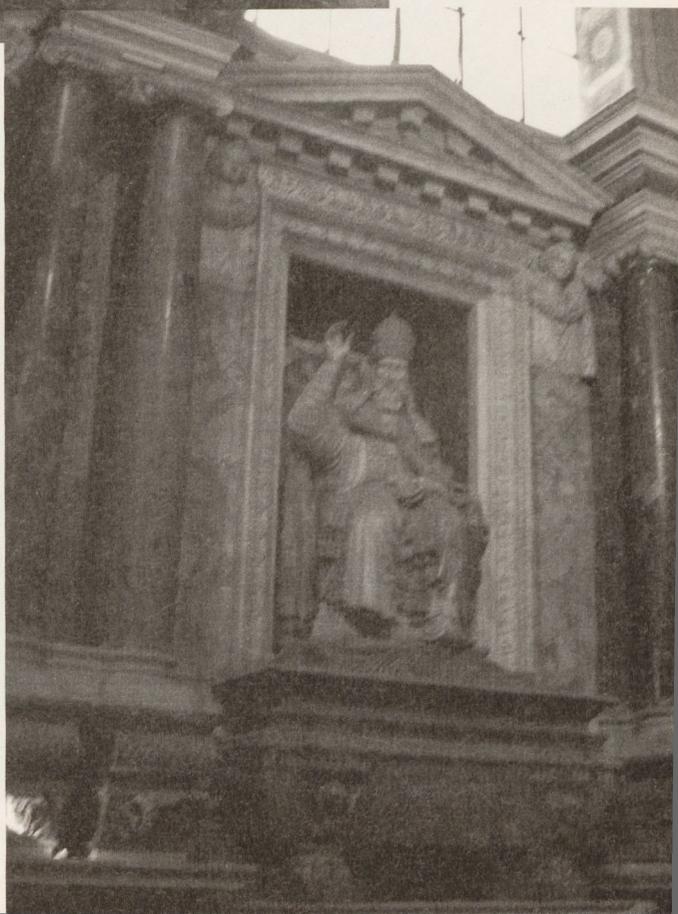




Fig. 46 – Bosco Marengo, Santa Croce, vasca.



Fig. 47 – Tavolo Farnese. New York, Metropolitan Museum.



Fig. 48 – Bosco Marengo, Santa Croce, porta del transetto sinistro.

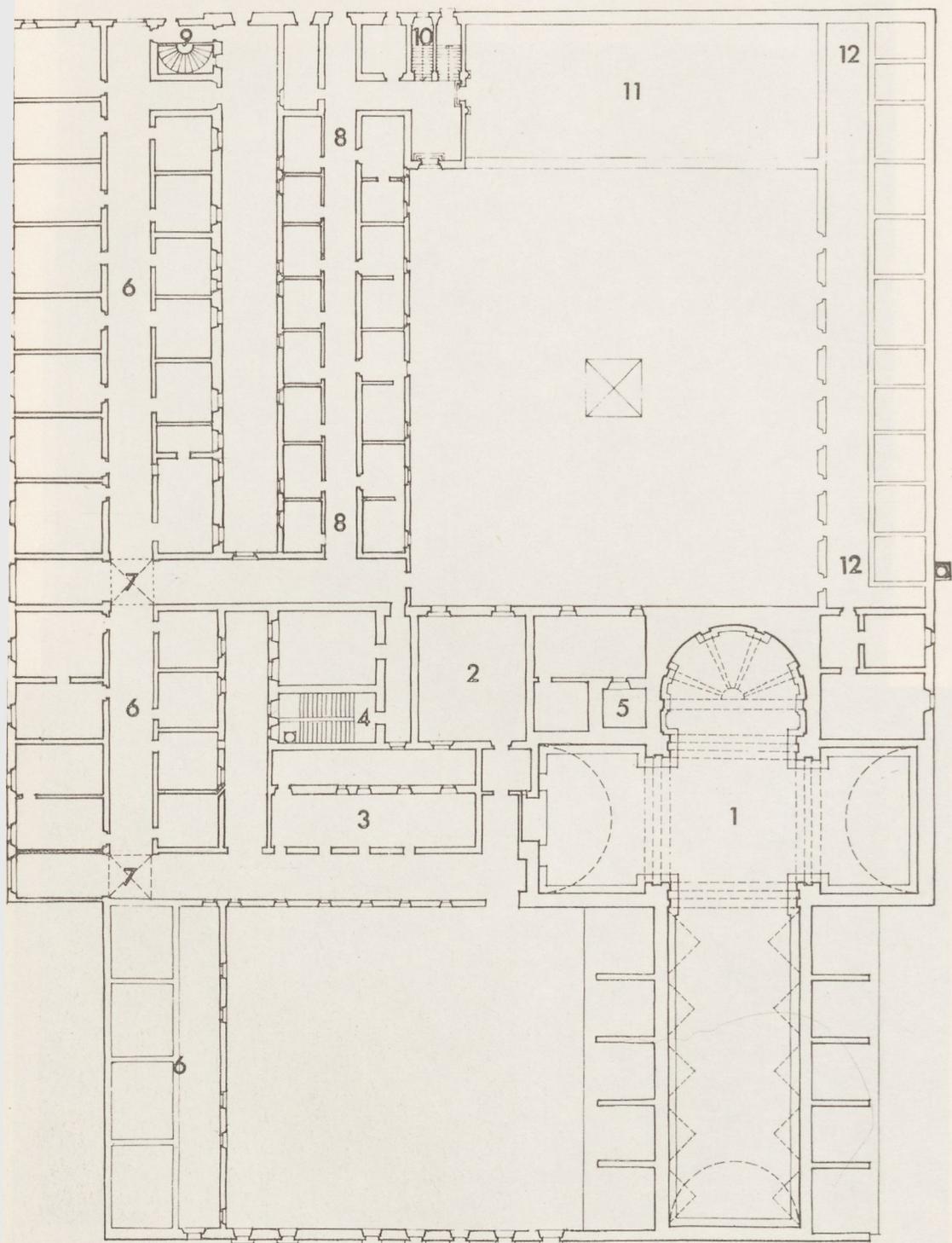


Fig. 49 – Bosco Marengo, Santa Croce, pianta schematica dello stato della chiesa e del convento nel 1572 (da Bonardi, 1985).

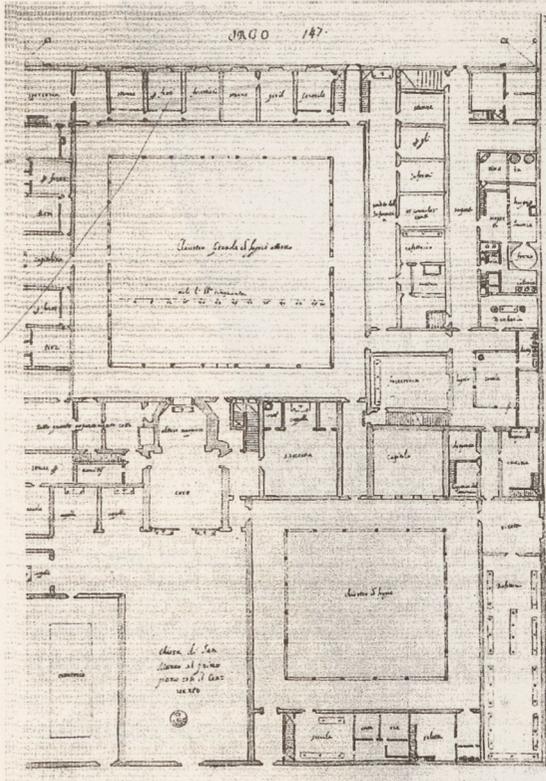


Fig. 50 – Firenze, San Marco, pianta di chiesa e convento. GDSU, 4861A.

Fig. 51 – Bosco Marengo, convento, chiostro piccolo.

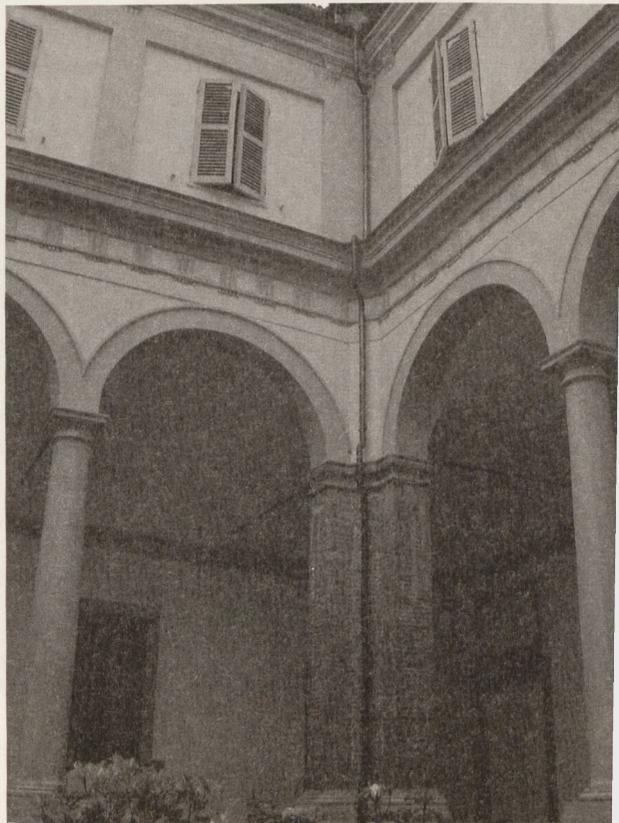




Fig. 52 – Bosco Marengo, Santa Croce, chiostro grande.