



# La storia

*di Christoph Luitpold Frommel*





Fig. 1. Roma, veduta aerea del quartiere dei Banchi.

Fig. 2. A pagina 4. G. B. Nolli, *pianta di Roma del 1748*, dettaglio con indicazione dei monumenti e delle strade più importanti della Roma rinascimentale (da Günther).

Fig. 3. A pagina 5 in alto. R. Lanciani, *la zona dei Banchi con i tracciati delle strade antiche* (da Forma Urbis, tav. 14).

Fig. 4. A pagina 5 in basso. G. Simoncini, *ipotesi di abitato al tempo di Eugenio IV*, dettaglio con la zona dei Banchi (da Simoncini 2004).

## 1.1. L'antefatto

### 1.1.1. Il quartiere dei Banchi e l'urbanistica da Eugenio IV a Pio II (1443-1464)

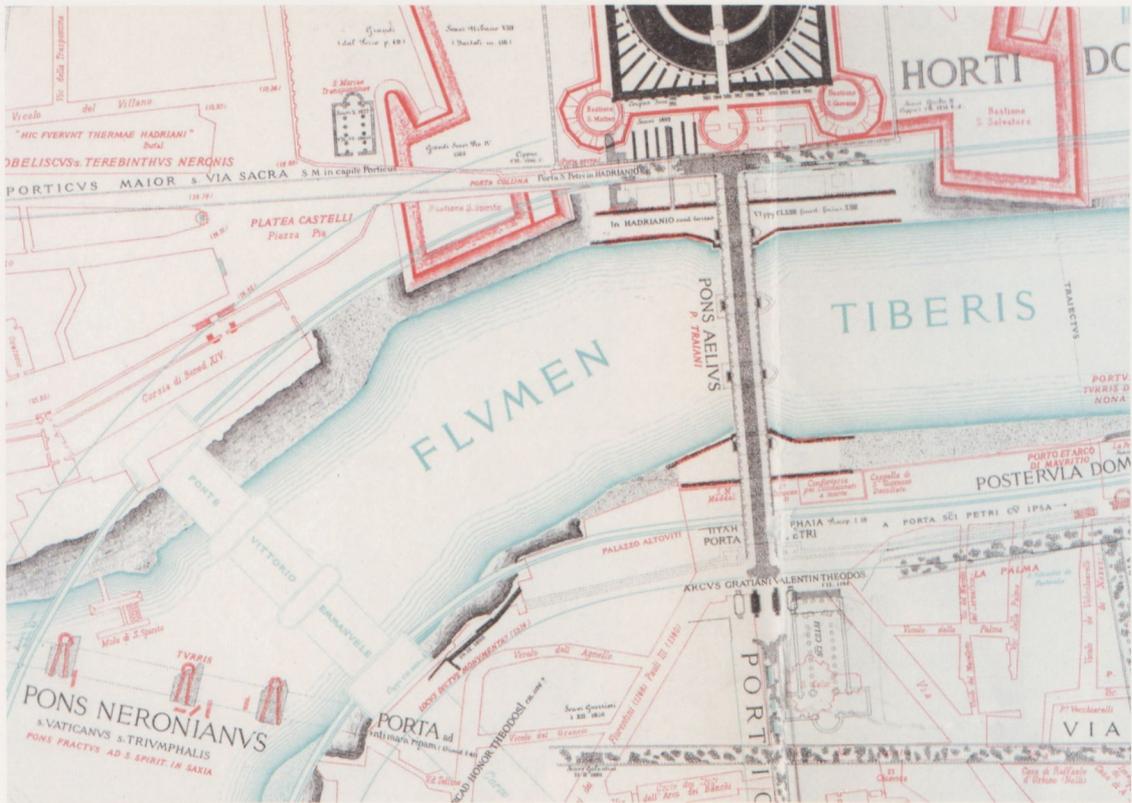
Palazzo Alberini si erge nei Banchi, quartiere che ha le sue radici nella Roma antica. Dopo aver attraversato una fase di decadenza nel corso del Medioevo, acquistò nuovo splendore a partire dalla metà del Quattrocento grazie a un piccolo gruppo di uomini straordinari tra cui, nel primo Cinquecento, Giulio Alberini e Raffaello Sanzio, i quali furono consapevoli della sua tradizione e tentarono di esserne degni (Figg. 1-3).<sup>1</sup> Vicolo del Curato, su cui si affaccia il fronte settentrionale di Palazzo Alberini, Via dei Coronari e Via delle Coppelle erano originariamente segmenti dell'antica *Via Recta*, la quale continuava un tempo verso ovest nel Ponte Neroniano e confluiva in Via Flaminia, detta successivamente Via del Corso. La *Via Recta* si incrociava con la *Porticus Maximae*, odierna Via del Banco di Santo Spirito, su cui si affaccia l'ala principale del palazzo. In occasione del suo completamento, gli imperatori Graziano, Valentiniano e Teodosio eressero un arco trionfale, successivamente distrutto per ampliare Piazza del Ponte. Nel tardo Medioevo la *Porticus Maximae*, allora chiamata *Canale di Ponte* (così definito perché durante le inondazioni si riempiva d'acqua come un canale), fu prolungata verso sud in Via dei Banchi Nuovi, Via dei Banchi Vecchi (dette anche *Via Mercatoria* per le numerose botteghe) e Via del Pellegrino – tratti importanti della *Via Papalis*, percorsa dai pontefici per recarsi dal Vaticano al Laterano, loro sede vescovile (Fig. 2). Su Piazza di Ponte si affacciava il portico della chiesa medievale di San Celso, la cui navata basilicale era orientata verso sud e si estendeva lungo il Canale di Ponte.<sup>2</sup> Il quartiere, densamente popolato nell'Antichità, continuò ad esserlo anche nel Medioevo, benché i tracciati delle sue strade principali divennero sempre meno regolari.<sup>3</sup>

Il rinnovamento della città e del quartiere dei Banchi in particolare ebbe inizio nel 1443, quando il veneto Eugenio IV (1431-1447) pose fine al secolo buio dell'esilio avignonese tornando a Roma e trasferendo definitivamente lì il papato (Fig. 4). Già intorno al 1440 egli aveva nominato Lodovico Trevisan Scarampi Mezzarota, veneto come il papa e suo intimo confidente, capo della Camera Apostolica e quindi anche responsabile della pianificazione e della difesa della città.<sup>4</sup> Trevisan, nato nel 1401, aveva studiato a Padova come Leon Battista Alberti, di tre anni più giovane, ed aveva in seguito intrapreso la carriera ecclesiastica. Era stato scelto da Eugenio come suo medico personale già prima dell'elezione al soglio pontificio e durante gli anni '30 era stato nominato patriarca d'Aquileia, arcivescovo di Firenze e cardinale di San Lorenzo in Damaso. Trevisan era un camerlengo attento e professionale, ma anche un condottiero di successo, un collezionista d'antichità e un committente appassionato. Intrattenne rapporti d'amicizia non solo con Ciriaco d'Ancona, Ermolao Barbaro, re Alfonso di Napoli e Flavio Biondo,<sup>5</sup> ma probabilmente anche con Leon Battista Alberti e già in quegli anni dovette nutrire un interesse per la conservazione e la ricostruzione della Roma antica. Nella sua *Roma restaurata* Biondo riferisce che papa Eugenio, poco dopo il suo ritorno, iniziò il restauro degli edifici e la regolazione della rete stradale e che Trevisan fece lastricare Campo de' Fiori, adiacente alla sua residenza di San Lorenzo in Damaso, come una delle prime piazze romane.<sup>6</sup>



55. Rom, Straßenplan (G. B. Nolli): 1. Castell S. Angelo, 2. Via Borgo S. Angelo, 3. Via Alessandrina, 4. Ospedale S. Spirito, 5. Via della Lungara, 6. Ponte S. Angelo, 7. Pons Triumphalis, 8. Ponte Sisto, 9. Ponte S. Maria, 10. Piazza di Ponte, 11. Via Paola, 12. Via Giulia, 13. S. Giovanni dei Fiorentini, 14. Palazzo dei Tribunali, 15. Via dei Banchi, 16. Via Pellegrinorum (del Governo Vecchio), 17. Via di Monserrato, 18. Palazzo Farnese, 19. Piazza Farnese, 20. Via dei Baullari, 21. Campo de' Fiori, 22. Via Papalis (bei Banchi Nuovi), 23. Palazzo Massimo, 24. Piazza Altieri, 25. Via Capitolina

(d'Aracoeli), 26. Palazzo Venezia, 27. Kapitol, 28. Via di Panico, 29. Monte Giordano, 30. Via dei Coronari (Recta), 31. Piazza Navona, 32. Via Agonale, 33. Piazza Madama, 34. Piazza S. Apollinare, 35. S. Agostino, 36. Via della Scrofa, 37. Palazzo Capranica, 38. Via Tor di Nona, 39. Piazza Nicosia, 40. Via dei Condotti, 41. Piazza del Popolo, 42. Via Ripetta (Leonina), 43. Via del Corso (Lata), 44. Ospedale S. Giacomo degli Incurabili, 45. Piazza Sciarra, 46. Piazza SS. Apostoli, 47. Via del Babuino, 48. SS. Trinità ai Monti.



CAMPIDOLIO DI EUGENIO IV\*

Nonostante tutto ciò, ancora nell'Anno Santo 1450, sotto il pontificato di Niccolò V (1447-1455), la città versava in condizioni talmente preoccupanti che un fiorentino poteva parlarne a Giovanni de' Medici (figlio del leggendario Cosimo e luogotenente dei Medici a Roma) in questi termini: ... *Questa terra è una spiluncha de ladri: ogni dì se rubba et occidesi, chome li huomeni fussero castroni, non basta la moria che v'è [la pestilenza del 1450], ché anchora se tagliano a pezi come rape. Tu sai che nella via che va a Sancto Pietro, li presso alle mura, erano fatte molte casette da quelli poveri che stavano achactare; ove già s'era fatta grandissima congregatione di gaglioiffi, et facevavesi di molto male. Il papa fecie mettere fuoco in quelle case, tutte furono arse ... Credo pure alla fine che el Papa se partirà perché ogni huomo ci sta mal volentieri.*<sup>7</sup>

In questo periodo, grazie anche alle cospicue somme di denaro che affluivano nelle casse della Camera Apostolica durante l'Anno Santo, Niccolò V poté iniziare un'ampia opera di recupero della città: obiettivo ambizioso che prevedeva la ristrutturazione delle mura cittadine e delle quaranta chiese più importanti, nonché il rinnovamento della basilica di San Pietro e del palazzo del Vaticano (Fig. 5).<sup>8</sup> Dalla descrizione lasciataci da Giannozzo Manetti si può supporre che il progetto per il Borgo corrispondesse già in parte ai parametri progressisti del pontificato di Giulio II (1503-1513): tre vie rettilinee dovevano partire da una larga piazza accanto a Castel Sant'Angelo per giungere a Piazza San Pietro, esibendo tutto il lusso delle moderne città che Niccolò V e Trevisan avevano conosciuto nell'Italia centrale e settentrionale. Le strade dovevano presentare una larghezza di circa 12 m e, come la vecchia *portica* di San Pietro, dovevano essere provviste di portici ombrosi con botteghe su ambo i lati. Almeno per le case affacciate sulla strada centrale erano certamente previsti piani superiori riservati ai membri di alto rango della curia, cosicché sarebbero stati eretti palazzi a due o tre piani, come a Bologna. Il vasto programma di Niccolò andò poco oltre la sua fase iniziale di realizzazione e non fu neppure iniziata la ricostruzione del Borgo.

Inizialmente Niccolò affidò l'esecuzione del suo ambizioso programma ad Antonio da Firenze, un ingegnere capace di soddisfare le esigenze strutturali e funzionali di un palazzo moderno, ma dotato di un linguaggio piuttosto tradizionale e disadorno. Diversamente da Brunelleschi, Michelozzo e Alberti, egli non seguì ancora i principi di simmetria e assialità e articolò, sicuramente in accordo con il papa, l'esterno della nuova ala settentrionale del Vaticano con scarpe, merli ed una torre. Mentre il piano

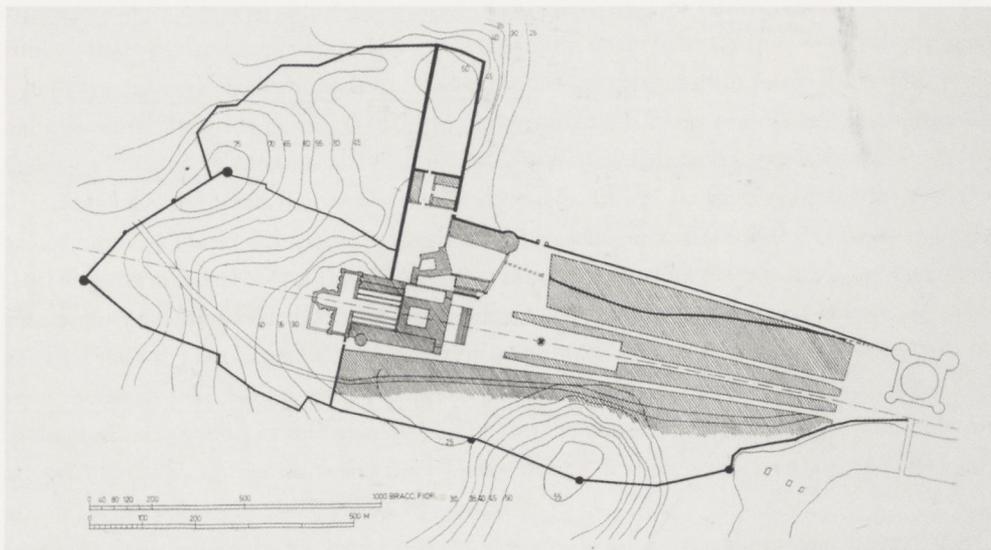


Fig. 5. Ricostruzione ipotetica del progetto di Niccolò V per il Borgo (da Frommel, Roma).



inferiore di tale ala fu riservato alla nuova biblioteca vaticana, gli appartamenti dei tre piani superiori affacciati sull'ampio giardino settentrionale furono destinati alla permanenza durante le varie stagioni. Essi erano collegati tra loro attraverso una ripida scala a chiocciola posta nella torre angolare e comprendevano grandi saloni, salotti e camere a volta. Davanti al fronte orientale del palazzo, Antonio costruì ben tre piani di logge che guardavano sul giardino segreto, futuro cortile di San Damaso: un lusso che non troviamo in nessun palazzo cardinalizio di questi anni.

Leon Battista Alberti aveva già seguito la corte di Eugenio IV e viveva dal 1444 a Roma.<sup>9</sup> Egli studiò i monumenti dell'antica Roma fino alla sua morte, avvenuta nel 1472, e consegnò nel '52 a Niccolò V la sua monumentale *De re aedificatoria*. Questa utopia di una Roma rinnovata impressionò profondamente ancora le successive generazioni di architetti, primi fra tutti Bramante e Raffaello. Probabilmente su consiglio dell'Alberti Niccolò già nell'estate 1451 chiamò Bernardo Rossellino, che aveva diretto i lavori dell'albertiano Palazzo Rucellai a Firenze. Rossellino doveva ricostruire il presbiterio della basilica di San Pietro e sembra che poco dopo Alberti stesso sia intervenuto nella progettazione. Il 1452 fu anche l'anno in cui il papa ordinò a Trevisan di ispezionare le chiese romane da ristrutturare<sup>10</sup> e introdusse, certamente in stretto accordo con Trevisan, una serie di misure volte a migliorare la viabilità, la sicurezza e l'igiene della città.<sup>11</sup> Egli rinnovò la carica biennale dei maestri di strada, i quali dovevano essere due esponenti del patriziato romano, a cui veniva affidata la responsabilità dell'esecuzione delle misure urbanistiche.<sup>12</sup> Nel loro statuto leggiamo che *le strade di Roma sonno strette et li portichi sonno per le banche mezzi occupati, per modo che non vi si puose passare*.<sup>13</sup> Ciò significa che a Roma, come a Bologna e in altre città dell'epoca, nelle strade principali una buona parte delle case erano aperte in portici che avevano principalmente la funzione di proteggere i passanti dalle intemperie, ma che risultavano ingombrati dai banchi dei commercianti. Lo statuto continua affermando che, nel caso in cui non fosse stato possibile sgombrare tutte le strade, sarebbe stato necessario liberare almeno le tre arterie principali: *Et quando*

Fig. 6. H. Schedel, *Roma al tempo di Alessandro VI*, dettaglio con la zona dei Banchi (da Schedel, *Weltchronik*, 1495).



*non si potesse fare per tutta la terra almeno si faccia per queste tre strade principali: cioè dallo Canale di Ponte insino ad Sancto Angilo Pescivendolo [Via dei Pellegrini], dallo Canale di Ponte per via Papale insino ad Campidoglio [Via del Governo Vecchio], dallo Canale di Ponte per via ritta fino alla Magdalena [Via Recta]. La città stava lentamente ma decisamente uscendo dall'anarchia che aveva regnato fino a quel momento, tanto che durante il papato di Niccolò V, l'umanista Vespasiano da Bisticci (1421-1498) poteva elogiare gli effetti benefici di questa grandiosa opera di risanamento: Era tornata Roma per l'assenza del Papa come una terra di Vaccai, perché si tenevano le pecore e le vacche dove oggi sono i banchi dei mercanti, e tutti erano in caperone e stivagli, per essere stati tant'anni senza la Corte, e per le guerre avute. Ritornando poi il Pontefice con una bella corte, si rivestirono e rassetarono la maggior parte, e ebbono più reverentia alla Sua Santità che non avevano avuto per lo passato.<sup>14</sup>*

La rete stradale venne organizzata principalmente in funzione delle residenze pontificie presso il Vaticano, il Laterano, Santa Maria Maggiore, Castel Sant'Angelo (la più importante fortificazione dei papi) e il Campidoglio, in quanto centro dell'am-

Fig. 7. Ricostruzione ipotetica della zona dei Banchi al tempo di Giulio II (da Günther).

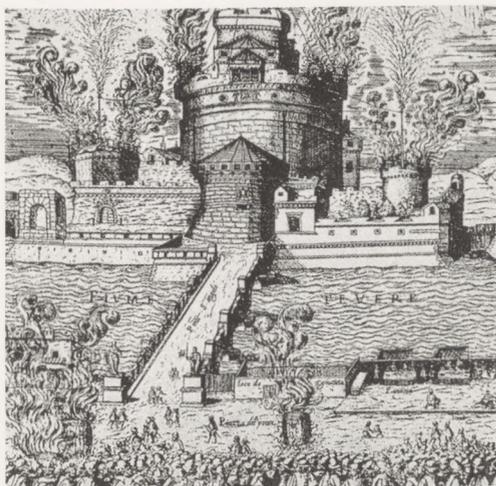


Fig. 8. G. Orlandi, *la Girandola di Castel Sant'Angelo del 1602, dettaglio con Piazza del Ponte.*

Fig. 9. Roma, *Casa Bonadies (da Giovannoni).*

ministrazione comunale. Altri punti chiave della viabilità cittadina erano rappresentati dai porti di Ripa Grande e Ripetta, dalle tante porte della città e dai due ponti. Ponte Sant'Angelo, che prima del terrazzamento del Tevere risultava più curvo e ripido, sboccava sulla sponda meridionale del fiume a Piazza del Ponte (Figg. 6, 27). Il papa liberò tale ponte dalle abitazioni che vi erano state costruite e fece erigere due cappelle ottagonali sul lato meridionale del ponte stesso, in ricordo dei numerosi passanti morti nella calca affollatasi su Ponte Sant'Angelo durante l'Anno Santo: *In nello anno 1451 papa Nicola se deo allo edifitio et ad acconciare Roma ... et fece doi cappelle tonde in nello ponte di Santo Pietro, et dotolle per l'anima di quelli che morsero lì l'anno passato; et fece la piazza di Santo Celso con gettare molte case in terra et quelle che stavano nello ponte.*<sup>15</sup> Sembra che Niccolò avesse esteso Piazza del Ponte, detta anche di San Celso, fino alla facciata di Casa Bonadies, unico edificio della piazza ad essersi conservato almeno in parte (Fig. 9).<sup>16</sup> Alla costruzione di Casa Bonadies fu sacrificato il pilastro occidentale dell'antico arco trionfale, mentre quello orientale era già sepolto sotto il campanile della chiesa medievale di San Celso; soltanto i resti di uno dei due pilastri centrali sopravvissero fino al primo Cinquecento, quando Bramante vi eresse su incarico di Agostino Chigi un arco effimero per il *Possesso* di Giulio II.<sup>17</sup>

Benché alterata da tanti restauri, Casa Bonadies può ancora esemplificare il livello architettonico della sede di un ricco borghese intorno alla metà del Quattrocento. Essa presentava originariamente una larghezza pari a quasi 19 m e l'unico ambiente del pianterreno, largo circa  $3 \times 9$  m, si apriva in un portico costituito da fusti di colonne antiche, analogamente a molte altre case dell'epoca: una struttura quindi non molto diversa da tanti ambienti costruiti nel Medioevo.<sup>18</sup> La scala relativamente piccola era collocata nell'angolo dell'ambiente inferiore, utilizzata non solo dai vari bottegai, ma anche dai membri della famiglia Bonadies. Sotto Sisto IV, il Canale del Ponte fu allargato e regolato, mentre il portico fu chiuso e diviso in sei botteghe.<sup>19</sup> Probabilmente solo allora furono aggiunti i due piani superiori e l'attico aperto in arcate.

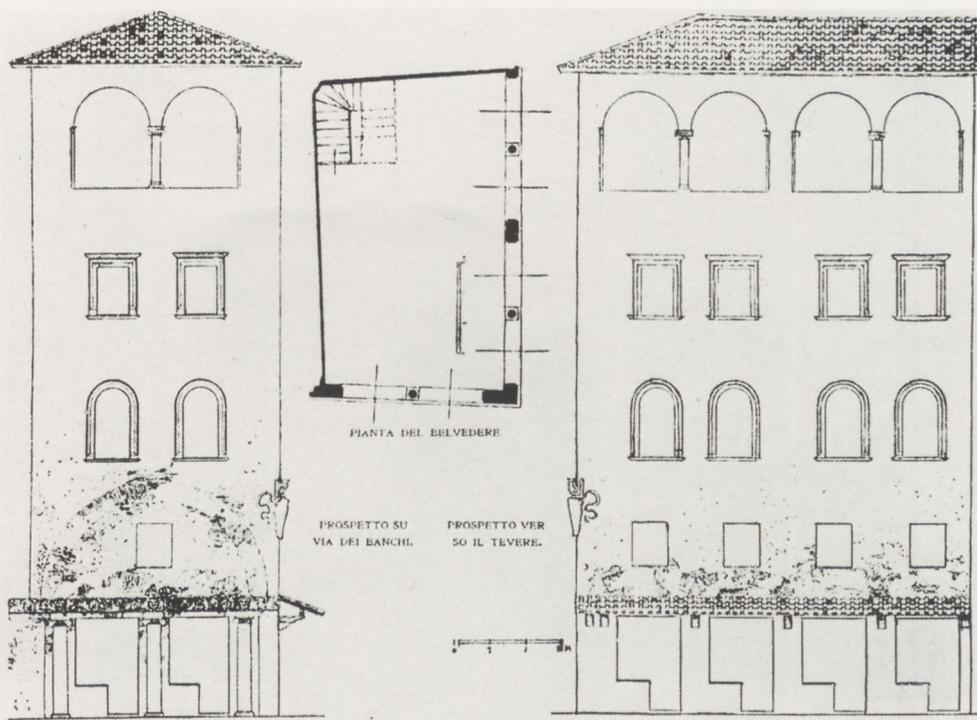




Fig. 10. Firenze, Palazzo Rucellai, facciata (con parziale vista dell'attico originario).

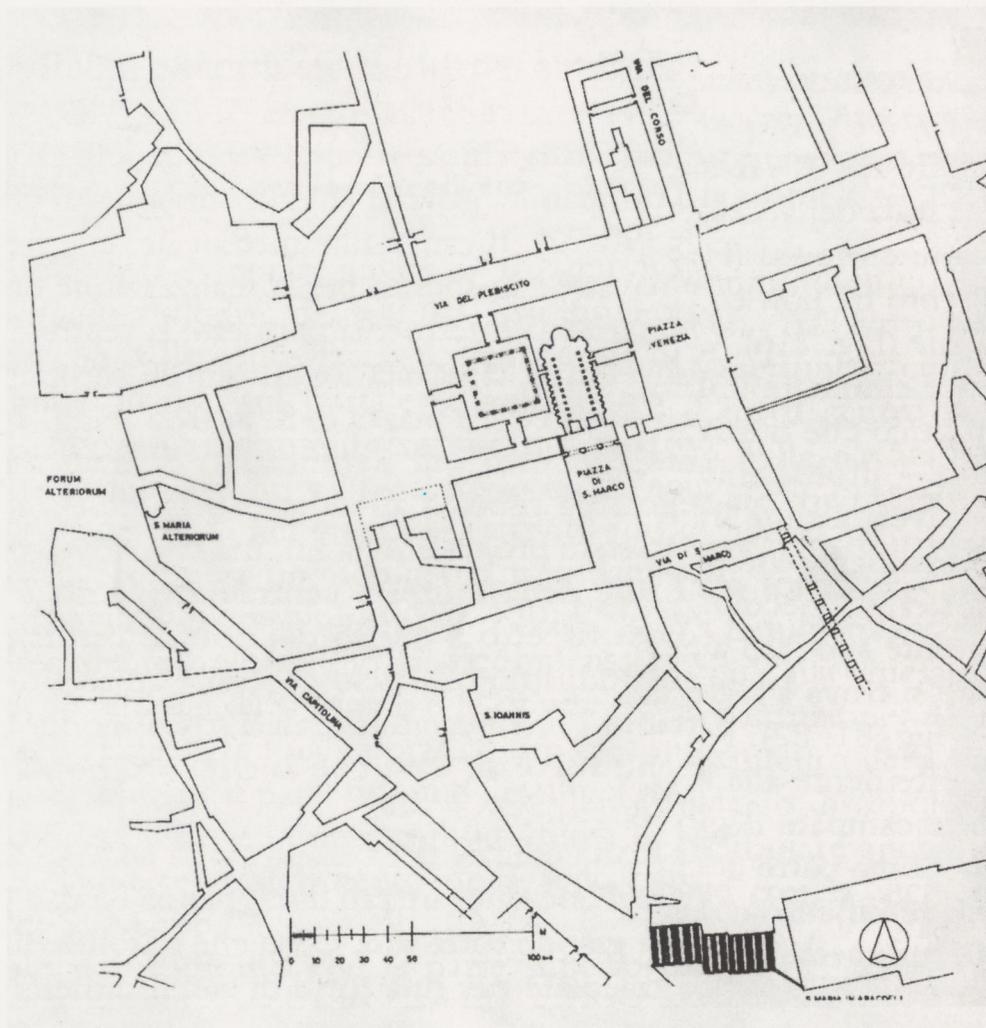
Presto i crescenti proventi della Curia attrassero i più importanti banchieri, cosicché il quartiere divenne la loro sede – ancora oggi è infatti chiamato Banchi – e Piazza del Ponte iniziò a rappresentare il fulcro della vita cittadina. La piazza costituì non solo la sede delle agenzie di cambio e del mercato del pesce e della carne, ma anche il sito delle esecuzioni capitali fino all'Ottocento; esecuzioni che i condannati, preparati alla morte nella vicina Cappella di San Giovanni, potevano subire pubblicamente, oppure dietro le mura del “luogo di giustizia” (Fig. 8).

Callisto III (1455-1458) e Pio II (1458-1464), successori di Niccolò V, confermarono l'incarico a Trevisan e ai suoi collaboratori, ma si dedicarono più a singoli monumenti che al rinnovamento e funzionamento generale della città. I principali monumenti costruiti nel breve pontificato di Callisto sono rappresentati dal palazzo di suo nipote e vicescandoli Rodrigo Borgia, ovvero il futuro Palazzo Sforza-Cesariani – architettura arcaizzante, forse attribuibile ad Antonio da Firenze – e dalla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, forse la prima opera dell'erudito Francesco del Borgo, probabile allievo di Alberti e responsabile dal 1447 della contabilità edilizia della Camera Apostolica.<sup>20</sup> Inizialmente neanche Pio II si occupò del rinnovamento di Roma, ma incaricò nel 1459 Rossellino di trasformare il suo luogo di nascita in una città rinascimentale: ed infatti a Pienza, non a Roma, Rossellino eresse un palazzo in stile albertiano. La facciata è derivata direttamente da Palazzo Rucellai (uno dei tanti modelli di Palazzo Alberini) e il cortile e l'organizzazione interna da Palazzo Medici, mentre le Logge Vaticane di Niccolò V rappresentarono il prototipo del fronte posteriore del palazzo, aperto in tre portici su un giardino pensile e sul vasto panorama (Fig. 10). Trascorsero trent'anni prima che a Roma nascesse con la Cancelleria un palazzo altrettanto classicheggiante e funzionale.<sup>21</sup> Solo nel 1461 Pio II commissionò la Loggia delle Benedizioni di San Pietro e ne incaricò Francesco del Borgo, che la articolò in un linguaggio direttamente influenzato dal *Tabularium* e dal Colosseo.<sup>22</sup>

### 1.1.2. Palazzo Venezia e l'architettura di Sisto IV (1465-1484)

Già da cardinale Pietro Barbo, futuro papa Paolo II (1464-1471), nutriva una forte ostilità nei confronti di Trevisan, tanto che dopo la sua elezione al soglio pontificio destituì l'autorità di Trevisan stesso ed inizialmente anche quella di Francesco del Borgo. Subito dopo la scomparsa di Trevisan, nel marzo del 1465, il pontefice nominò camerlengo suo nipote, Marco Barbo, e solo nell'autunno dello stesso anno confermò Francesco del Borgo come architetto papale.<sup>23</sup> Questi progettò una nuova residenza pontificia presso San Marco, dove era situato il palazzo cardinalizio di Paolo II, dunque ai piedi del Campidoglio e nel cuore dell'antica Roma. Nell'area prospiciente la facciata orientale di Palazzo Venezia, come fu chiamato da quando proprietà dei Veneziani, venne realizzata una piazza (Fig. 11). In questa confluiva l'antica Via Flaminia che prese il nome di Via del Corso dalle annuali corse di carnevale che da allora vi si svolsero. Furono inoltre progettate piazze rettangolari davanti alla facciata settentrionale e all'atrio di San Marco. Il papa e il suo architetto si ispirarono a modelli quali Piazza San Marco a Venezia (città natale dei Barbo), il progetto di papa Niccolò V, le architetture fiorentine e la Pienza di Pio II, ma il rinnovamento di un intero quartiere di Roma con tre piazze, vari palazzi e una chiesa trasformata in cappella domestica rappresentò un'impresa ancora molto superiore. Mentre Via del Governo Vecchio, ovvero la parte della Via Papale che collegava Palazzo Venezia con Ponte Sant'Angelo e il Vaticano, rimase tortuosa, alcune strade di accesso furono allargate e raddrizzate (Figg. 2, 4).

Francesco del Borgo fu costretto ad aggiungere grandi sale di rappresentanza e un cortile al preesistente palazzo cardinalizio e questo vincolo gli impedì di rispettare i



principi di simmetria e assialità dei suoi maestri fiorentini. Egli riuscì però a rendere le scale più ampie e confortevoli rispetto a quelle di Niccolò V in Vaticano e riuscì altresì a seguire prototipi antichi come il Colosseo nell'atrio di San Marco e nel cortile del palazzo (concepito da lui probabilmente già in forme simili), e il pronao del Pantheon nella volta a botte cassettonata del vestibolo orientale. Come Niccolò V, anche Paolo II insistette evidentemente per trasmettere attraverso l'architettura un'idea di potere difensivo: l'esterno regolare di Palazzetto Venezia ricorda quello trecentesco di Palazzo Vecchio, e anche nel giardino pensile del Palazzo Venezia si avverte la formazione fiorentina di Francesco del Borgo. L'impianto di Palazzo Venezia diventò ancor più asimmetrico e difensivo quando il papa, tornato in Vaticano dopo la scomparsa di Francesco nel 1468, decise di aggiungere la massiccia torre d'angolo per ragioni di sicurezza.

Nonostante i decreti di Niccolò V e gli sforzi dei suoi successori, la maggior parte delle strade principali di Roma risultavano ancora strette e ostruite da innumerevoli avancorpi, botteghe e balconi chiamati *magnani* e ancora nel Cinquecento alcuni tratti della Via Papale non raggiungevano i 5 m di larghezza.<sup>24</sup> I portici nei quali erano collocate le botteghe rappresentavano nascondigli ideali per i ladri e la spazzatura veniva abbandonata liberamente sulle strade, spesso usate addirittura come latrine a cielo aperto. Nel 1467 cento abitanti del Rione Ponte furono multati per aver

Fig. 11. Roma, Palazzo Venezia, ricostruzione ipotetica dei palazzi e dell'originaria rete stradale (da Frommel, Francesco del Borgo, fig. 129).

gettato sulle strade i loro rifiuti e tra essi non vi erano solo macellai, ma anche personaggi come Giovanni Bonadies, il padrone della casa omonima a Piazza del Ponte, anch'egli sanzionato per essere stato *trovato con mondetza et non havendo nettata la strada dinanze una sua casa a Sant Urso*.<sup>25</sup> A intervalli regolari il Tevere straripava, trasformando le strade e i vicoli in cloache maleodoranti. Le sue onde giungevano perfino nelle chiese, smuovendo addirittura i pavimenti e i cadaveri nelle tombe sottostanti.<sup>26</sup> Queste condizioni igieniche disastrose contribuirono in modo decisivo alla diffusione e alla gravità di numerose epidemie. L'infrastruttura di Roma, a causa della sua particolare storia, era ancora fortemente arretrata rispetto a quella di altri centri dell'Italia settentrionale e centrale. Più si raccolgono informazioni sulle esatte condizioni della Roma quattrocentesca e meno il quadro che si delinea corrisponde a un'immagine dell'*Età dell'oro*.

Soltanto Sisto IV (1471-1484) si dedicò alla pianificazione della città con un impegno analogo a quello di Niccolò V.<sup>27</sup> Egli sostituì immediatamente Marco Barbo con il più esperto Latino Orsini e dopo la morte di questi, avvenuta nel 1477, affidò la Camera Apostolica al potente cardinale Guillaume d'Estouteville.<sup>28</sup> In vista dell'Anno Santo 1475, Sisto s'interessò principalmente all'infrastruttura della città, alla regolamentazione delle arterie del traffico e al loro funzionamento, affinché i membri della corte papale, i romani ed i pellegrini potessero raggiungere facilmente qualsiasi punto di Roma. Nel 1473 iniziò la costruzione del convento di Santa Maria del Popolo, dell'Ospedale di Santo Spirito – che dovevano assistere i pellegrini, i poveri e i malati – e del Ponte Sisto, il quale doveva collegare la città con Trastevere.<sup>29</sup> Il papa, seguendo il consiglio datogli dal re Ferdinando di Napoli durante la sua visita nel 1475, fece demolire i *magnani* che ingombravano le strade, fece chiudere i portici che ne minacciavano la sicurezza e fece allargare e pavimentare le strade: ... *et parlando* [Ferdinando] *con Papa Sixto, disse che esso non era signore di questa terra, et che non li poteva signoreggiare per amore delli porticali et per le vie strette e per li mignani che vi era; et che abbisognando di mettere in Roma gente d'arme, le donne colli mortali delli ditti magnani li fariano fuggire, et che difficilmente se poteva sbarrare, et consiglioli che dovesse fare gittare li mignani et li porticali, et allargare le vie; et lo papa pigliò lo suo consiglio; et dallhora in poi quanto sia stato possibile sono stati gittati li mignani et porticali, et allargate le strade sotto colore di fare li ammattonati e allustrare la terra*.<sup>30</sup> Si decise quindi che i banchi dei commercianti non dovevano sporgere più di 33 cm oltre le abitazioni e gli eventuali portici.<sup>31</sup>

Il caso più noto dell'applicazione di tali misure è rappresentato dalla strada antica, poi chiamata Via Sistina, che era stata già rinnovata da Eugenio IV e collegava il quartiere del Borgo con Piazza del Ponte, Porta Flaminia e Santa Maria del Popolo, chiesa preferita da Sisto IV.<sup>32</sup> Nel 1474-75 il tratto compreso tra il Vaticano e Castel Sant'Angelo venne lastricato con mattoni e nell'81 anche Via Tor di Nona aggiunta alla Via Sistina: *quam iussu suo nuper lateritio stratam, Xistinam appellari voluit*.<sup>33</sup> Nei distici di un'iscrizione perduta il papa si vantò di questa strada dritta e larga: *SIXTI IV PONT(IFICIS) MAX(IMI) IUSSU OPT. AC PIIS/ QUAM BENE SIXTINA HAEC QUAE PRAETER FLUMINIS UNDAS/ AUCTORIS MERUIT NOMEN HABERE SUI/ HAEC MARIAE QUAE TEMPLA DEDIT VIA TRAMITE RECTA/ FECIT UT PETRI SEDIBUS ESSET ITER/ SIXTE TUUM MUNUS IAM NUNC SIXTINA VOCARI/ ROMA POTES MINUS EST CONDERE QUAM COLERE*.<sup>34</sup> Mentre ancora nel '77 un poeta si era lamentato della strada che collegava il Vaticano a Castel Sant'Angelo: ... *Era in rovina, desolata, sconcia / E indecorosamente piena di fango e di melma / E [per il fango] le pietre non riuscivano ad aderire le une alle altre, né alcuno poteva d'inverno / Percorrerla, fosse a piedi o a cavallo*,<sup>35</sup> già poco più tardi vennero tessute tali lodi: *Questa è un via retta, splendida e piena di gente e frequentata, Questa è una via che offre spazio al passaggio di tre pesanti carri*

*insieme; / E affinché l'ostile veemenza di Febo non dia ai viandanti noia, / È resa sempre ombrosa da un arboreo abbraccio.*<sup>36</sup>

Su ordine del camerlengo Estouteville, i maestri di strada iniziarono intorno al 1478-80 a applicare le nuove regole urbane anche a Via del Banco di Santo Spirito, a Via dei Banchi Vecchi e alla *Via Recta* tra San Celso e Sant'Agostino, intervenendo così nel vero centro della città: ... *poiché Sua Santità, attento alla viabilità e alla bellezza dell'alma Urbe, brama che quanto negli anni passati è stato iniziato con successo ad ornamento e decoro della città sia condotto a conclusione e che le vie dell'Urbe, che, per l'eccessiva libertà di quanti hanno eretto edifici e per altre ragioni di diverso genere, erano state occupate e rese informi, siano ricondotte ad un ordine preciso e decoroso e ad un aspetto quale si conviene a sì importante città ..., facciate e procuriate che sia demolita e fatta ricostruire in modo diverso qualunque casa e qualunque esistente in qualsiasi punto della città che in qualsiasi modo renda le vie pubbliche o anguste o tortuose, in primo luogo e specialmente ed espressamente gli edifici e le case esistenti sulla via per cui si va da ponte Sant'Angelo a Campo de' Fiori, fra la chiesa di San Biagio [degli Armeni o della Pagnotta] e la zona detta "la Chiavigha", e similmente sulla via che conduce dalla chiesa di San Celso a Sant'Agostino, per tutta l'estensione da detta chiesa di San Celso fino a Tor Sanguina incluse.*<sup>37</sup> Tali misure furono tutt'altro che popolari e influirono spesso radicalmente sulle abitudini dei romani, in genere più interessati al vicinato e al contesto dei consorzi famigliari che alla viabilità. Due provvedimenti fondamentali del rinnovamento di Sisto IV furono poi la canalizzazione delle acque nere, convogliate a distanza regolare verso il Tevere, e la lastricatura sistematica delle strade e delle piazze principali. Gli interventi sistini erano ritenuti così importanti che nel marzo del 1482 il papa, attraversando Piazza del Ponte e apprendendo che un certo Antonio Cenci si era opposto alla chiusura dei suoi portici, s'infuriò a tal punto da ordinare la sua incarcerazione e la demolizione della casa in sua presenza: ... *subsistit vero in trivio Mensariorum prope pontem Hadriani, ubi veteres porticus iussu suo, in urbis ornatum demoliebantur. Ibi Antonium Cincium Marcelli filium demolitoribus se opponentem ob iacturam tabernarum suarum, rapti iussit in carcerem atque illico, se praesente, domum ipsius demoliri imperavit, adeo etiam convito.*<sup>38</sup>

Per ricordare le riforme urbane di Sisto IV fu apposta in Via del Pellegrino, vicino Campo de' Fiori, un'iscrizione celebrativa che recita: *Quae modo putris eras et olenti sordida coeno / Plenaque deformi Martia terra situ, / Exuis hanc turpem Xysto sub principe formam, / Omnia nitidis conspicienda locis. / Digna salutifero debentur praemia Xysto: / O, quantum est summo debita Roma duci.*<sup>39</sup> Intorno al 1480, Aurelio Brandolini ringraziò Sisto IV per la radicale trasformazione del primo tratto della Via Papale, ovvero quella *via che da Ponte conduce a Campo de' Fiori: Qui ove scorgi, a destra e a sinistra, tante botteghe, / Qui dove una Roma d'oro mette in mostra le sue ricchezze, / Dove la via ora risplende bellissima per immensa estensione, / V'era, ancor poco tempo fa, un sentiero oppresso dai portici. / Dai portici, ho detto, ma, di baracche e di fango, di rovine...*<sup>40</sup>

Sia le nuove piazze, sia le strade livellate, allargate e lastricate, sia gli ammonimenti del papa contribuirono notevolmente ad incentivare nuove imprese architettoniche da parte dei cardinali e dei nipoti del papa. Così il maggiore nipote laico di Sisto IV, Girolamo Riario, eresse vicino alla *Via Recta* il futuro Palazzo Altemps e a poca distanza furono rinnovati dall'Estouteville la chiesa di Sant'Agostino e l'adiacente palazzo del cardinale titolare.<sup>41</sup> Sisto IV, al contrario di principi regnanti come Niccolò V, Alfonso d'Aragona, Lodovico Gonzaga e Federico da Montefeltro, però non chiamò grandi architetti dalla Toscana, ma si servì dei capimastri di Francesco del Borgo e del cantiere di Palazzo Venezia, contribuendo in tal modo alla formazione di una continua e autonoma scuola romana. I palazzi di Girolamo Riario, Pietro Riario,

Giuliano della Rovere e Domenico della Rovere seguirono l'esempio di Palazzo Venezia solo nell'articolazione dell'esterno scarno, irregolare e difensivo con torre e merli, ma non nella scelta di prototipi classicheggianti. Essi risultano arretrati rispetto ai palazzi patrizi fiorentini di quegli anni e lo stesso può dirsi delle nuove piazze romane, la cui ideazione non sembra riconducibile a un architetto di prim'ordine.

### 1.1.3. Palazzo della Cancelleria, prototipo di Palazzo Alberini, e l'architettura sotto Alessandro VI

Il cardinale Estouteville, che aveva ancora incaricato uno scalpellino del cantiere di Palazzo Venezia della costruzione della chiesa di Sant'Agostino, scomparve nel gennaio del 1483; allorché Sisto IV decise di affidare l'incarico di camerlengo al pronipote ventitreenne Raffaele Riario, il quale lo detenne fino alla sua condanna per la congiura contro Leone X nel 1517. Riario inaugurò, insieme allo zio Giuliano della Rovere, un cambiamento radicale dei parametri architettonici e urbanistici e stabilì le premesse per i principi e il linguaggio di Bramante e Raffaello. Egli aveva studiato a Pisa, conosceva la Firenze di Lorenzo de' Medici e nutriva un forte interesse per l'architettura antica. Già nell'estate del 1482, poco dopo la morte di Federico da Montefeltro, il cardinale Giuliano aveva chiamato a Roma Baccio Pontelli (1449-dopo 1494): questi, fiorentino di nascita e formazione, aveva lavorato fino al '78 al servizio dei Medici, per poi assistere Francesco di Giorgio alla corte di Urbino.<sup>42</sup> Già nelle chiese di Sant'Aurea a Ostia e San Pietro in Montorio a Roma, Pontelli riuscì ad amalgamare la tradizione di Alberti e di Francesco del Borgo con le innovazioni fiorentine di Giuliano da Sangallo e quelle urbinatesi di Francesco di Giorgio. Probabilmente su consiglio del cardinale Giuliano della Rovere papa Innocenzo VIII (1484-1492), successore di Sisto IV, lo nominò architetto papale, il primo di alto livello dopo la morte di Francesco del Borgo, e lo incaricò della prima vera villa della Roma post-antica, il Belvedere posto sulla collina settentrionale del Vaticano. In quanto camerlengo Raffaele Riario era il suo diretto superiore e per lui Pontelli iniziò nell'89 la costruzione del Palazzo della Cancelleria (Figg. 12-15).<sup>43</sup> Questo rappresenta il palazzo di gran lunga più complesso, classicheggiante e perfetto di tutto il Quattrocento, tanto che alla sua progettazione, certamente elaborata in un



Fig. 12. Roma, ricostruzione ipotetica dell'originaria rete stradale della zona del Palazzo della Cancelleria (da Valtieri, 1984, fig. 27).



lungo arco di tempo, potrebbero aver contribuito, accanto a Pontelli, anche artisti del calibro di Giuliano da Sangallo, Cronaca, Mantegna e Melozzo da Forlì. Dopo che Lorenzo de' Medici aveva fatto stampare nel 1485 il *De re aedificatoria* di Alberti, Riario aveva affidato la prima edizione di Vitruvio a Sulpizio da Veroli e nel 1487-88 ne aveva finanziato la pubblicazione – anche questa non da ultimo in prospettiva della progettazione di un palazzo all'antica.<sup>44</sup>

Mentre i palazzi costruiti durante il pontificato di Sisto IV si erano ispirati ancora all'esterno assai rozzo di Palazzo Venezia ed erano stati inseriti in modo poco raffinato nella rete urbana, il giovane camerlengo e il suo architetto furono i primi a instaurare una stretta interdipendenza tra palazzo e quartiere circostante. A causa del tracciato di Via dei Pellegrini, la commenda di San Lorenzo in Damaso, conferita già nel 1483 da Sisto IV al nipote, era di taglio asimmetrico e poiché la vecchia basilica doveva rimanere in uso fino al compimento della nuova, le quattro ali del palazzo furono costruite attorno alla sua navata centrale, situata nella zona del futuro cortile.<sup>45</sup> Il portale acquisì quindi una posizione eccentrica, ma vi fu orientata Via dei Bovari e fu liberata la piazza prospiciente la facciata, dietro la quale si nasconde

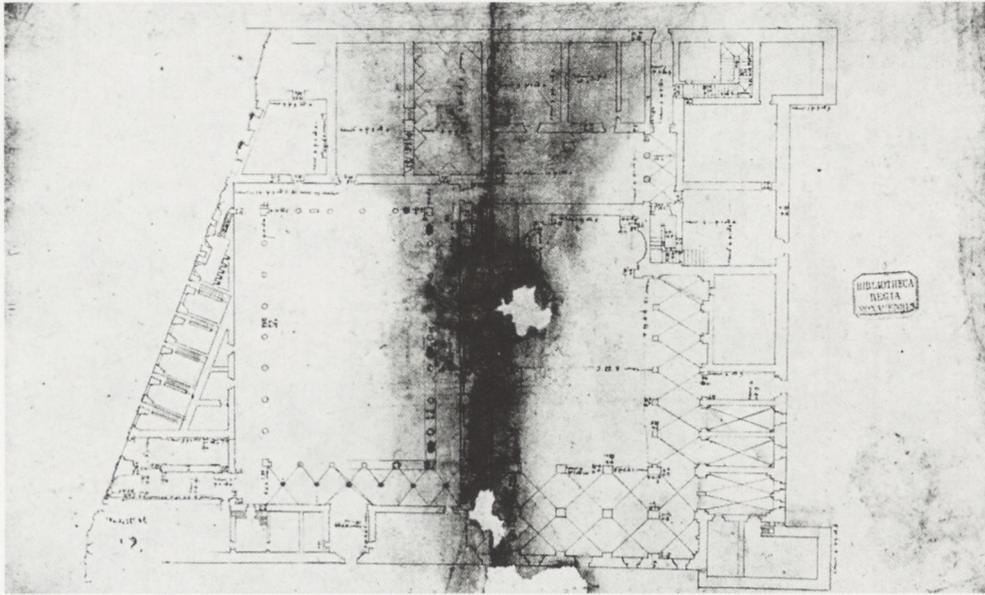
Fig. 13. Roma, Palazzo della Cancelleria, facciata.



Fig. 14. Roma, Palazzo della Cancelleria, fronte sua Via del Pellegrino.

anche la nuova chiesa. Le campate angolari furono accentuate da avancorpi sporgenti che andavano a sostituire le torri dei palazzi precedenti, così da creare un *castello urbano* senza alcun segno difensivo o fortificatorio che incutesse timore, in accordo con le raccomandazioni già rivolte da Alberti ai principi illuminati: evidentemente Riario era meno preoccupato dei committenti precedenti di essere aggredito in tempi di guerra o di sede vacante e lo splendore classicheggiante era ormai più importante dell'aspetto bellico.

La maestria dei progettisti si manifesta soprattutto nell'avancorpo meridionale, nei pressi del quale Via del Pellegrino sbocca in forma d'imbuto nella piazza di San Lorenzo: per conferirgli un angolo retto, l'architetto piegò due volte in angoli ottusi il lato dell'avancorpo rivolto verso Via del Pellegrino e questa doppia angolatura venne ripetuta simmetricamente sull'avancorpo nord-occidentale. Gli avancorpi più corporei del fronte destro del palazzo formavano invece un pozzo di luce che illuminava le sale affacciate su uno stretto vicolo, mentre la facciata del giardino, visibile solo parzialmente dall'esterno, fu articolata in maniera meno regolare. Questa gerarchia coerente delle quattro facciate esterne rappresenta una soluzione senza pre-



cedenti, rispecchiata anche dai materiali impiegati e dall'articolazione formale: la facciata principale è completamente rivestita da bugne lisce in travertino, secondo il sistema antico dell'*opus isodomum*, allora ancora visibile all'esterno del Pantheon, nella Curia o nel Mausoleo di Cecilia Metella. Per la prima volta in un palazzo romano, i due piani superiori furono articolati da ordini vitruviani, e questi non ripetevano il ritmo paratattico di Palazzo Rucellai e Palazzo Piccolomini, ma il sistema trionfale introdotto da Alberti nel Sant'Andrea a Mantova. Le campate dei tre fronti secondari risultano invece più strette, il ritmo delle paraste diventa paratattico e le paraste stesse, le cornici in travertino e le finestre marmoree vengono semplificate; originariamente i mattoni delle pareti erano probabilmente intonacati con finto travertino. Il pianterreno del fronte sinistro si apre in botteghe di orefici e altri commercianti. Già nel vecchio palazzo, le botteghe avevano costituito una delle principali fonti di guadagno dei canonici di San Lorenzo in Damaso e per questo presto erano state ricollocate nello stesso luogo del nuovo palazzo. L'arcata d'ogni bottega era parzialmente occupata dal bancone che si apriva in una bocca di lupo sulla cantina con il loro magazzino. Quest'ultima era raggiungibile da una scaletta interna che proseguiva anche nel mezzanino illuminato da una finestrella, dove abitavano i commercianti. Ispirandosi anche alle botteghe dei fori di Traiano e di Cesare, i progettisti concepirono quello che diventerà il prototipo della bottega rinascimentale romana, modello seguito poi non solo da Bramante, Raffaello, Giulio Romano e Sangallo, ma anche dagli architetti dei secoli successivi (Fig. 61).<sup>46</sup>

Rispetto ai palazzi precedenti, anche la sequenza dei tre piani della facciata principale risulta più gerarchica: il pianterreno si apre solo in finestre centinate, mentre il piano nobile, nel quale risiedeva il cardinale, è nobilitato non solo da ordini architettonici, ma anche da finestre ispirate alla Porta dei Borsari a Verona, da rose araldiche, da un'iscrizione classicheggiante, da un balcone appartenente all'avancorpo sinistro e da grandi stemmi papali posti agli angoli. La fila inferiore di finestre del più modesto terzo piano illuminava gli spazi occupati dalla numerosa "famiglia" dei Riario, mentre le finestre della fila superiore rischiaravano gli ambienti riservati alla servitù.

Anche la disposizione interna della Cancelleria rappresenterà per i palazzi successivi e per Palazzo Alberini in particolare un prototipo da seguire. Attraversando il por-

Fig. 15. J. de Chenevières (?), pianta del Palazzo della Cancelleria (München, Staatsbibliothek, cod. icon. 195, fol. 10 v).

tale principale e lo stretto androne, il visitatore raggiunge la campata centrale della loggia, le cui arcate proseguono tutt'intorno ai quattro lati del cortile (Fig. 15). Sulla sinistra sale lo scalone provvisto di ampi pianerottoli, con due rampe che salgono al piano nobile e proseguono fino al terzo piano. Dalla loggia anteriore del piano nobile si raggiunge il grande salone, la seconda sala chiamata *Sala dei Cento Giorni* e le altre sale di rappresentanza che conducono all'appartamento privato del cardinale, situato nell'angolo settentrionale del palazzo. Tale appartamento è costituito da una cappella, un'anticamera, una camera e una scala segreta attraverso la quale il cardinale poteva salire fino allo studio posto nel mezzanino superiore o poteva scendere per giungere alla *stufetta* nel mezzanino inferiore, al piano terra con la sala da pranzo e le cucine segrete, al grande giardino posteriore e alle stalle.

Le dimensioni straordinarie del palazzo, i preziosi materiali, l'impiego di marmo e travertino nel rivestimento e di colonne di granito nei due piani principali del cortile, spiegano perché la fabbrica, nonostante la ricchezza di Riario, venne ultimata solo dopo l'inizio della costruzione di Palazzo Alberini. Quando i lavori del palazzo giunsero ad interessare l'appartamento privato di Riario nell'ala posteriore, Bramante si trovava già a Roma e venne consultato; probabilmente solo dopo la sua morte, avvenuta nel 1514, Antonio da Sangallo il Giovane (1485-1546) disegnò il camino e il soffitto della *Sala dei Cento Giorni*.

Realizzando la Cancelleria, residenza di centinaia di famigliari e funzionari del cardinale, il giovane camerlengo e il suo architetto non solo crearono un nuovo centro urbano, ma stabilirono anche i parametri delle architetture progettate sotto Alessandro VI Borgia (1492-1503) e concepirono il prototipo più importante per Palazzo Alberini. Benché Giuliano della Rovere e i Colonna a Piazza SS. Apostoli o gli Orsini a Monte Taverna e Campo de' Fiori fossero probabilmente più potenti dei Riario, nessuno di loro poteva competere minimamente con il palazzo della Cancelleria ed il suo ambiente urbano.

Uno dei primi a seguire il modello della Cancelleria fu Girolamo Pichi: uno dei principali fornitori di mattoni nel 1500-1503 per il cantiere della Cancelleria stessa<sup>47</sup> e maestro di strada nel 1505-13, in rapporto continuo con Riario e Bramante. Egli era sposato con la sorella di Giulio Alberini, grande commerciante e committente, nonché ammiratore dell'Antichità. La proprietà della famiglia, che risiedeva da tempo intorno a Piazza del Paradiso, fu probabilmente danneggiata dal nuovo tracciato del Vicolo dei Bovari e lo stesso Riario fu senz'altro interessato a caratterizzare la nuova strada con edifici prestigiosi (Figg. 16-18). Nella sua funzione di camerlengo, egli approvò certamente la nuova isola di Girolamo, confinante a sud con Via del Paradiso, ad est con la Via Papale e a nord con il vicolo che poi divenne Via dei Baullari – tutte strade che in questa occasione potrebbero essere state rettificare, benché nessuno dei quattro angoli dell'isola risultava perfettamente retto.

Girolamo potrebbe aver progettato il palazzo già poco dopo la morte del padre nel 1496, momento in cui il Palazzo della Cancelleria iniziò ad ospitare i primi residenti. Nel 1510 Alberini afferma che il palazzo era già decorato con pitture e provvisto di un *atrium* – sicuramente il cortile – impreziosito da marmo e travertino con epigrammi – probabilmente le iscrizioni menzionate nel 1517 da Mazzocchi.<sup>48</sup> Mentre Girolamo acquistò ancora nel 1515 una casa situata sull'isola, nel '25 egli stesso e il suo unico figlio ed erede risultano già morti. Tutti e quattro i lati del palazzo dovevano essere circondati da almeno 25-30 botteghe, dalle quali egli tentò chiaramente di trarre il massimo profitto possibile. L'affitto delle 15 botteghe esistenti ammontava nel 1534 alla cospicua somma di 255 ducati. Neppure Girolamo Pichi riuscì ad acquistare tutti i terreni e a finanziare la costruzione di tutte e quattro le ali, ma a differenza delle imprese di Giulio Alberini, Giuliano Leno e Angelo Cesi, la sua speculazione non fallì.



Sulla pianta di Jean de Chenevières del 1520 circa l'ala meridionale non corrisponde a quella poi realizzata e le altre due ali sono ancora completamente assenti (Fig. 17). Alla scomparsa del Pichi, avvenuta qualche anno dopo, il palazzo comprendeva poco più dell'ala occidentale. Sullo schizzo di Dupérac del 1567, solo una piccola parte dell'ala occidentale si eleva oltre il basso piano nobile e la loggia superiore del cortile è coperta da un tetto d'emergenza (Fig. 18). La struttura del palazzo termina verso nord prima di Via dei Baullari la quale, dopo il 1517 – quando Riario era stato condannato ed espropriato – fu rettificata e orientata verso il palazzo del più potente cardinale Farnese.

Fig. 16. Roma, Palazzo Pichi, fronte su Via del Paradiso.

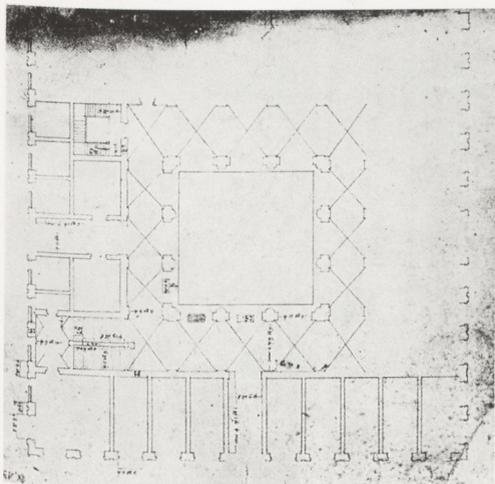
Fig. 17. J. de Chenevières (?), pianta di Palazzo Pichi verso il 1520 (München, Staatsbibliothek, cod. icon. 195, fol. 13).

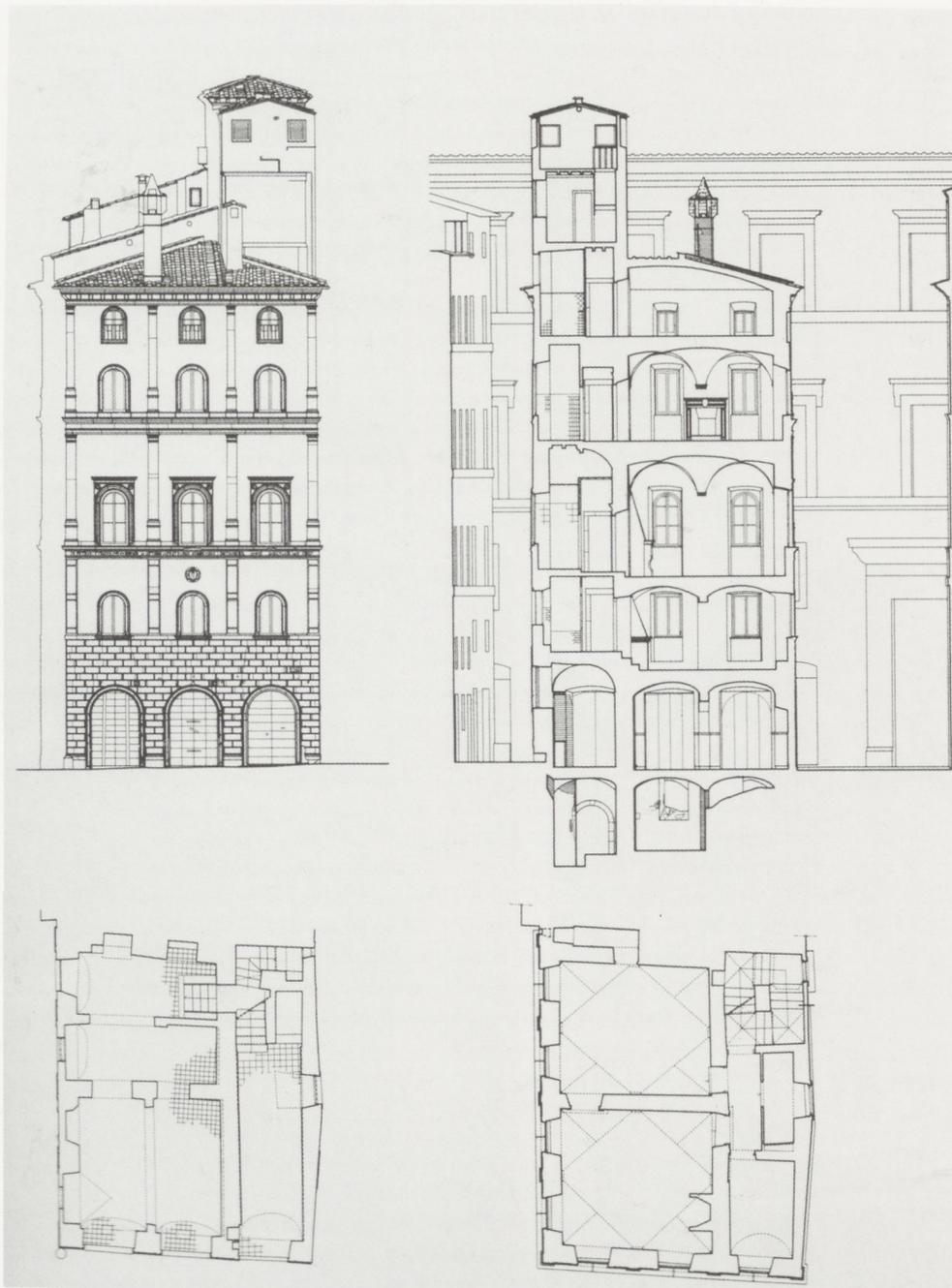
Fig. 18. E. Dupérac, veduta dal tetto della Cancelleria, dettaglio con Palazzo Pichi (n. 20) (Biblioteca Vaticana).



Sia la tipologia che il linguaggio di Palazzo Pichi s'ispirano direttamente alla vicina Cancelleria. Le arcate che sovrastano le botteghe, il successivo mezzanino, la trabeazione ridotta e le finestre marmoree sono direttamente ispirate al fronte sinistro della Cancelleria, benché il linguaggio risulti più rozzo e semplice rispetto a quello del suo modello. Come nella brunelleschiana Santa Maria degli Angeli, le arcate delle botteghe sono sostenute da coppie di paraste con architrave ma, analogamente al Tempio di Augusto e Livia a Vienne, agli angoli tali paraste sono accoppiate a pilastri rivestiti di bugne lisce che ricordano Palazzo Davanzati del Cronaca e che proseguono nel bugnato d'angolo dei piani superiori. Antonio da Sangallo il Vecchio aveva introdotto a Roma nel 1497 nella porta di San Pietro e poco più tardi nel castello di Civita Castellana il bugnato d'angolo rustico. Nel palazzo del Pichi è ridotto a brevi bugne lisce e neppure i capitelli delle paraste sono compatibili con il linguaggio di Antonio, cosicché l'architetto potrebbe essere identificato in uno dei suoi collaboratori fiorentini presso il cantiere, come quell'ingegnere Bernardo menzionato dai documenti, forse Bernardo della Volpaia, autore del codice Coner, o – più probabilmente – Pietro Rosselli. Il cortile sembra invece risalente già al periodo successivo all'arrivo di Bramante a Roma. L'area del cortile era sufficiente ad accogliere tre arcate su ogni lato, i cui pilastri sono decorati con un ordine dorico di semicolonne senza triglifi. Tali semicolonne aggettano nella trabeazione, come già nel cortile di Palazzo Venezia, e secondo il progetto originario dovevano proseguire nel colonnato del piano nobile.

Nell'anno giubilare 1500 la costruzione del palazzetto dello *Scriptor Apostolicus* Giovanni Pietro Turci di Novara a Via del Governo Vecchio era giunta fino al primo piano, come testimonia l'epigrafe incisa nel fregio (Fig. 19). Non solo la successione gerarchica dei tre piani di tale palazzetto è ispirata al fronte sinistro della Cancelleria, ma anche i conci di travertino in *opus isodomum* che caratterizzano il pianterreno, l'architrave della trabeazione del pianterreno stesso (ridotto a un astragalo) e gli ordini di paraste di colore chiaro dei due piani superiori, che spiccano nettamente sull'ocra delle pareti in laterizi. L'architetto però supera ancora il sistema gerarchico della Cancelleria privando l'ordine del mezzanino inferiore di basi e capitelli e componendolo di singole lastre: un precoce e audace tentativo d'astrazione dell'ordine. Ognuna delle due botteghe è costituita da due campate piuttosto strette sormontate da arcate, sopra le quali si dispone il mezzanino inferiore, illuminato da piccole finestre





centinate e raggiungibile unicamente tramite la scala principale.<sup>49</sup> Confrontando Palazzo Turci e Casa Bonadies (Fig. 9) in Piazza del Ponte, simili nelle dimensioni e nelle funzioni, risultano evidenti gli enormi progressi compiuti dall'architettura profana a Roma in meno di cinquant'anni. Le case di Prospero Mocchi e dei Vacca nascono nel primo Cinquecento dalla stessa tipologia, ma gli interni sono disposti in maniera ancora più matura rispetto al loro modello ed entrambe possono essere annoverate con tutta probabilità tra i primi progetti di Antonio da Sangallo il Giovane.<sup>50</sup> L'architettura degli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI è rappresentata soprattutto da Palazzo Castellesi in Borgo, anch'esso derivante direttamente dalla Cancelleria (Figg. 20, 21). Nel novembre del 1498 il papa, in prospettiva dell'Anno

Fig. 19. Roma, Palazzo Turci, pianta e alzato (da Bruschi).

Fig. 20. Roma, Palazzo Castellesi, facciata.

Santo 1500, aveva incaricato il camerlengo Riario di collegare la porta del Palazzo Vaticano con Castel Sant'Angelo attraverso una nuova via che doveva essere larga e rettilinea: uno dei tanti progetti avventati di questi anni, del resto già previsto in forma analoga da Niccolò V. Dopo la fuga di Pontelli, nella primavera del 1492 Antonio da Sangallo il Vecchio era diventato architetto papale e, in quanto tale, anche corresponsabile della pianificazione di questa strada. Essa fu tracciata solo nel Natale del 1499, cosicché i pellegrini che in quel periodo si trovarono a percorrerla, furono costretti ad avanzare tra fango e detriti, come se quella parte della città fosse caduta in rovina. Sebbene già nel '99 il pontefice avesse sollecitato i proprietari dei siti confinanti a edificare e nel 1500 li avesse minacciati di espropriarli se non avessero messo in opera facciate alte almeno 70 palmi romani (15,64 m) entro 14 giorni,<sup>21</sup> i lavori stentaron a essere avviati e il lastricato venne completato solo durante il pontificato di Giulio II (1503-1513).

Già intorno al 1475 il cardinale Domenico della Rovere aveva iniziato a costruire a Piazza Scossacavalli un enorme palazzo appartenente alla tipologia di Palazzo Ve-





nezia.<sup>52</sup> La piazza antistante l'edificio era ancora poco profonda e venne ampliata fino alla nuova Via Alessandrina solo nel 1499, ottenendo così un formato quasi quadrato. Verso il 1501 Adriano Castellesi, allora ancora protonotario, iniziò a erigere, sul lato settentrionale della piazza, un palazzo fastoso ispirato alla Cancelleria, ma di dimensioni molto inferiori (Figg. 20, 21). Il lato sinistro del palazzo è fiancheggiato da un vicolo che ancora oggi conduce a un'arcata del *Passetto*, ovvero il corridoio di origine medievale che collega il Vaticano con Castel Sant'Angelo e che forse già allora doveva comunicare con l'ampliamento del Borgo verso nord. Come il palazzo di Domenico della Rovere, anche Palazzo Castellesi presenta una larghezza superiore a quella della piazza, perciò il vicolo che si snoda lungo il suo lato destro fu tracciato probabilmente solo in concomitanza ad esso. Nessuno dei due palazzi si trovò quindi in rapporto organico con la piazza – forse perché la vecchia chiesa di San Giacomo a Scossacavalli impediva un suo ulteriore ampliamento. Il sistema e il linguaggio della facciata di Palazzo Castellesi ripetono quasi testualmente quelli della Cancelleria e, benché da Vasari in poi vengano ripetutamente at-

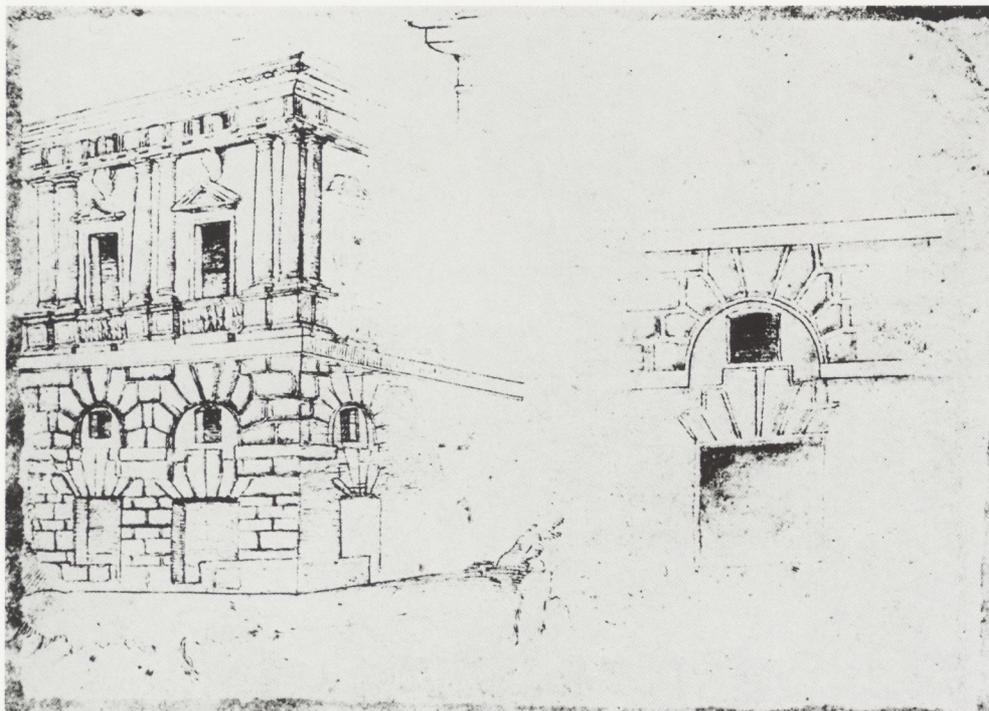


Fig. 21. Roma, ricostruzione ipotetica di Piazza Scossacavalli con i Palazzi Castellesi e Caprini (da Frommel, Bramante e Raffaello).

Fig. 22. Cerchia di A. Palladio, veduta e dettaglio di Palazzo Caprini (London, Royal Academy of British Architects).

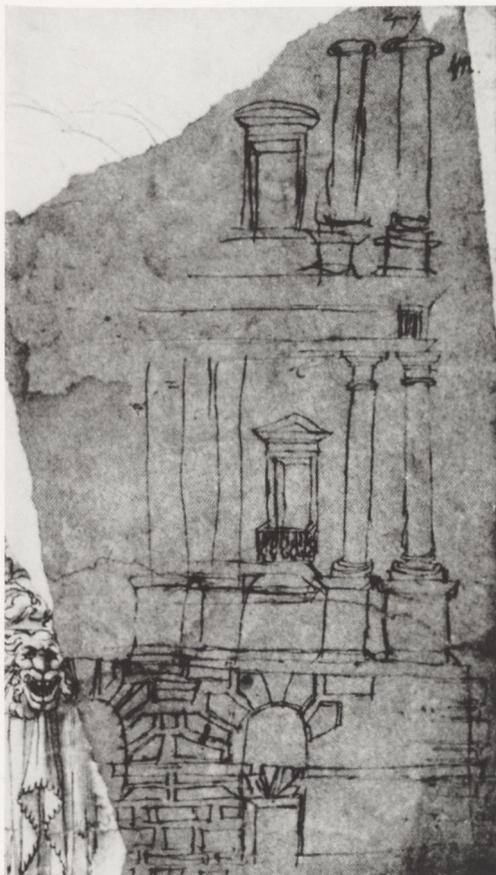
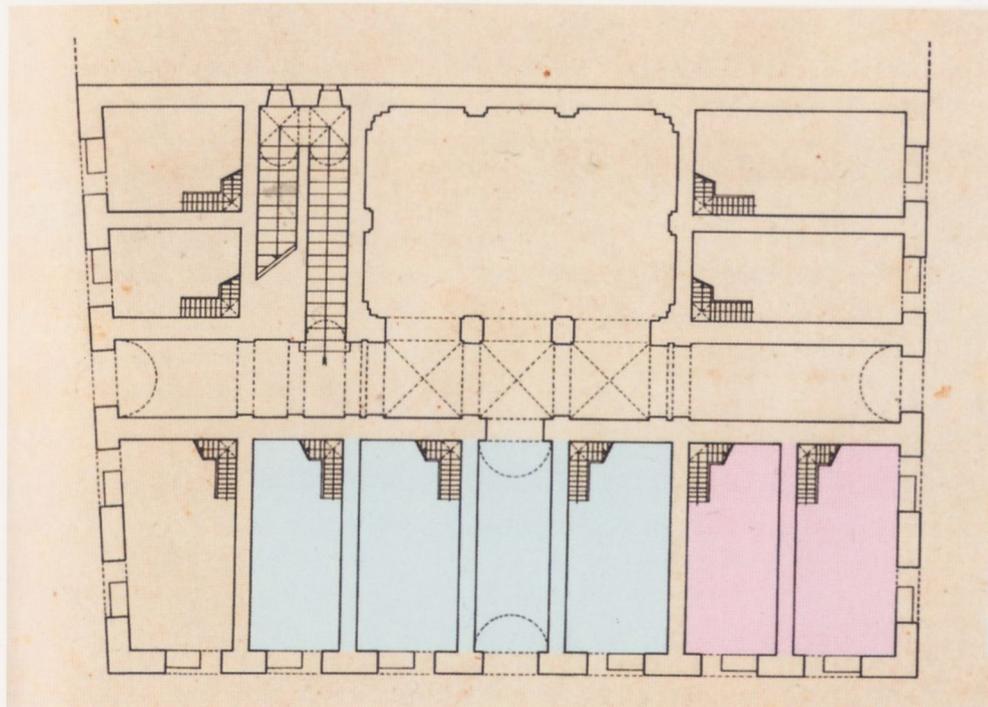


Fig. 23. In alto. Bramante (?), schizzo della facciata di Palazzo Caprini (Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S IV 7, fol. 42 r) (33 c).

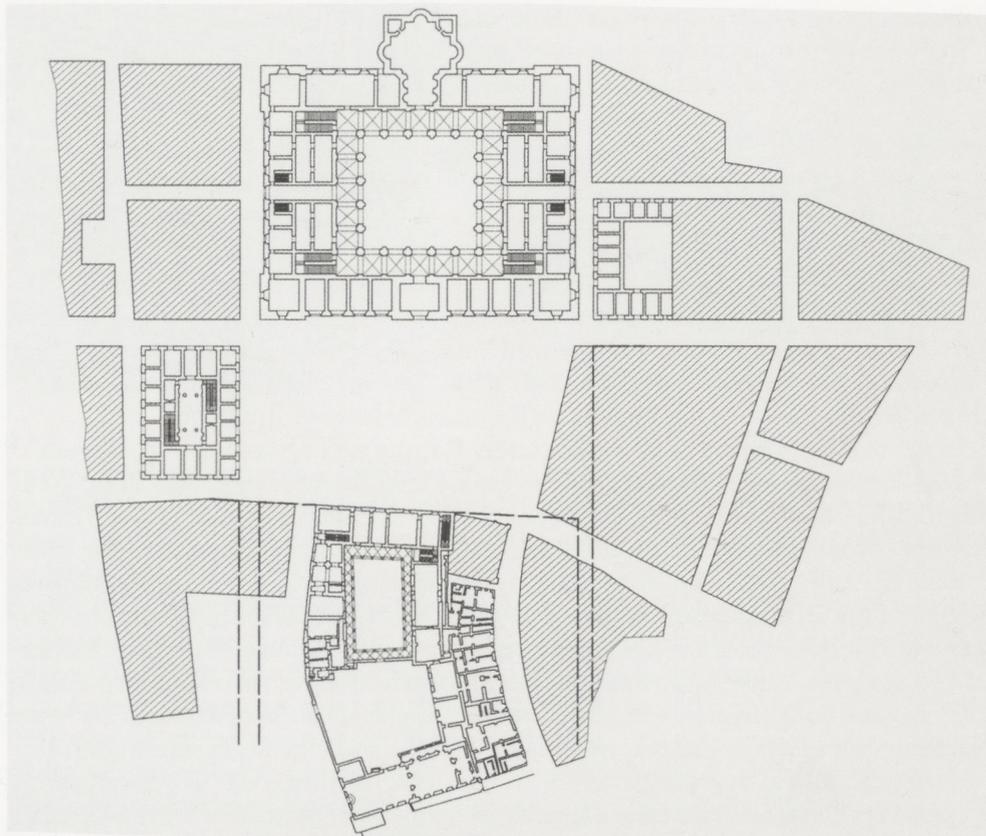
Fig. 24. A fianco. Roma, Palazzo Caprini, ricostruzione ipotetica della pianta del pianterreno con cinque per sette campate: la presumibile sala del piano nobile in azzurro e la presumibile camera del padrone in rosa (da Frommel, Palazzo Caffarelli).



tribuiti a Bramante, non sono necessariamente da ricondurre al suo genio.<sup>53</sup> È molto più probabile che Castellesi, protetto di Alessandro VI, si sia rivolto ad Antonio da Sangallo il Vecchio, allora architetto papale, il cui progetto sembra essersi conservato nella pianta del Codice Coner. Solo nell'estate del 1503, dopo la scomparsa di Alessandro VI e il ritorno definitivo di Antonio da Sangallo il Vecchio a Firenze, Bramante deve aver preso in mano il progetto, prolungato le rampe dello scalone e sistemato quella inferiore sull'asse dalla loggia d'entrata. Anche le lesene che rispecchiano i pilastri del cortile sulle sue pareti sono caratteristiche di Bramante e saranno proprio queste "correzioni" tipicamente bramantesche a essere riprese da Raffaello a Palazzo Alberini. Palazzo Castellesi venne completato solo dopo la scomparsa del suo committente nel 1521 e i due semplici piani superiori del cortile, che si rapportano poco organicamente alle arcate in travertino del piano terra e alla ricchezza della facciata, risalgono piuttosto a un successore di Bramante.

Solo nel contemporaneo palazzo dei fratelli Caprini all'angolo nord-occidentale di Piazza Scossacavalli, Bramante ebbe occasione di realizzare la sua idea di un'architettura veramente classicheggiante (Figg. 21-24). Il committente viterbese Aurelio Caprini era protonotario apostolico e segretario del cardinale di Capua e agiva anche a nome dei suoi tre fratelli. Come Palazzo Alberini il progetto doveva probabilmente comprendere sette per sette campate e tre piani, ma neanche Caprini riuscì ad acquistare tutti i terreni necessari a realizzare un organismo funzionale provvisto di loggia, cortile, scala e salone.<sup>54</sup> La costruzione del palazzo non superò mai il piano nobile, le due campate sulla piazza e le cinque campate affacciate su Via Alessandrina e non raggiunse mai neppure l'altezza minima di 70 palmi stabilita da Alessandro VI.

Bramante simulò le bugne e gli ordini architettonici impiegando mattoni stuccati e riuscì ad applicare alle botteghe il linguaggio rustico del bugnato dei prototipi antichi, rendendo ruvida la superficie dei laterizi (Fig. 59). Così riuscì ad accrescere l'effetto classicheggiante dell'esterno e al tempo stesso a mantenere i costi notevolmente più bassi rispetto a quelli di Palazzo Castellesi. Bramante trasformò le piatte paraste binate di questo in coppie di semicolonne plastiche e le sue edicole decora-



tive in alte finestre a balcone. Da uno schizzo forse autografo si rileva che Bramante aveva previsto un terzo piano provvisto di finestre senza balconi, sormontate da frontoni semicircolari e un ordine ionico che doveva proseguire quello dorico a triglifi del piano nobile (Fig. 23).<sup>55</sup> Come a Palazzo Castellesi e a Palazzo Alberini, lo sfruttamento dell'intero sito sarebbe stato sufficiente a realizzare solo una loggia d'entrata (dalla quale sarebbe nato lo scalone). Se fosse stato completato, il palazzo sarebbe stato l'unico edificio della nuova piazza a rapportarsi simmetricamente e assialmente alla piazza stessa. Sebbene furono realizzate solo piccole parti del progetto, esso rappresentò una fonte d'ispirazione per numerosi palazzetti dei decenni successivi. Intorno al 1508-09, fu proprio Bramante a monumentalizzare il sistema di Palazzo Caprini nella facciata del gigantesco Palazzo dei Tribunali, le cui botteghe erano in origine destinate probabilmente ai notai (Fig. 25).<sup>56</sup>

## 1.2. La pianificazione del quartiere dei Banchi

### 1.2.1. Il quartiere dei Banchi sotto Giulio II e Leone X (1503-1521)

Già come cardinale, Giuliano della Rovere fu uno dei committenti più avveduti del suo tempo. Appena eletto papa nominò Bramante suo primo architetto, incaricandolo di ammodernare il palazzo pontificio e, l'anno successivo, anche la nuova basilica di San Pietro.<sup>57</sup> Per poter estendere Piazza San Pietro fino alla facciata della nuova basilica, Giulio decise nel 1507 di far demolire l'atrio paleocristiano della basilica e l'adiacente palazzo di Innocenzo VIII, sede della Camera Apostolica.<sup>58</sup> Per sostituirla, Bramante doveva progettare una nuova fabbrica in cui sarebbero stati

Fig. 25. Ricostruzione ipotetica di Palazzo dei Tribunali, di Palazzo Sforza Cesarini, della piazza e della rete stradale (da Frommel, Palazzo Sforza-Cesarini).



Fig. 26. Ricostruzione ipotetica della rete stradale di Giulio II (da Tafuri in Frommel, Ray, Tafuri).



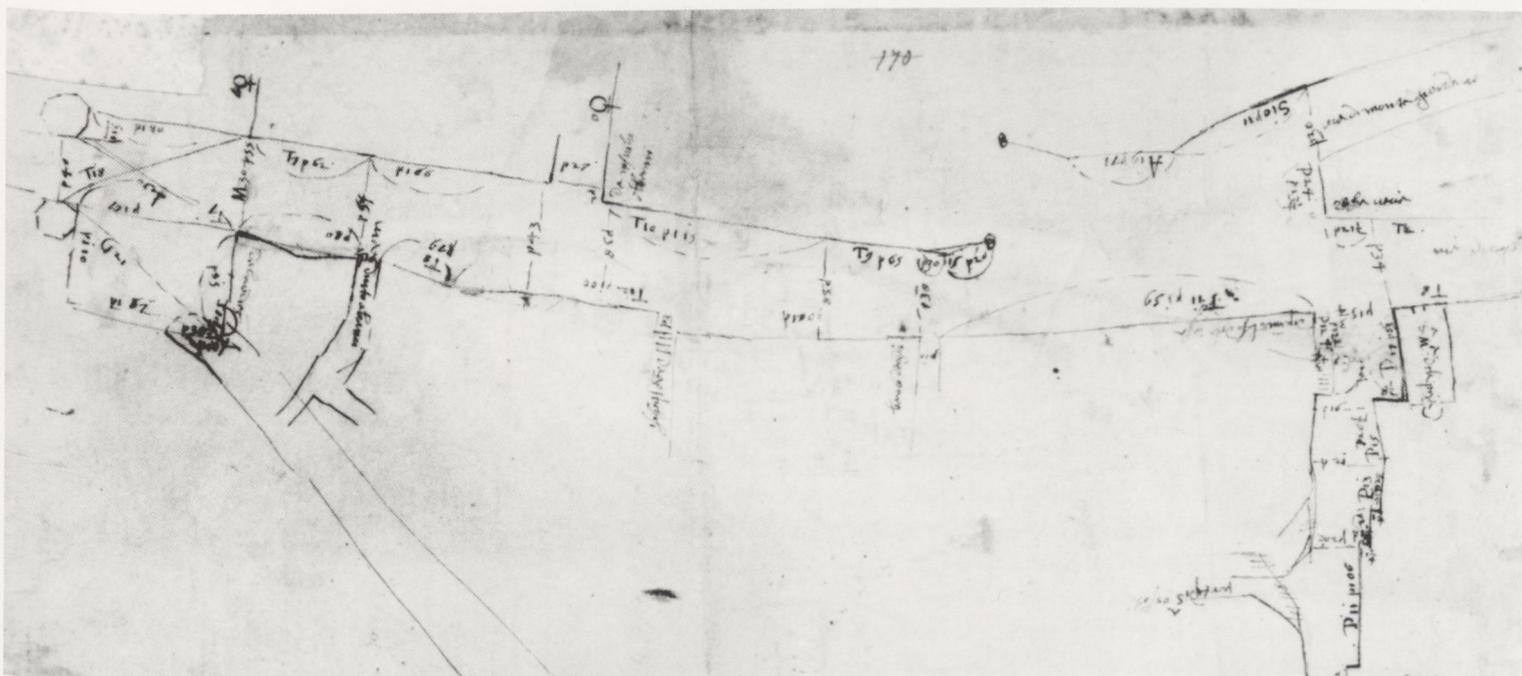
riuniti tutti i tribunali romani e papali, da erigere tra il Tevere e il lato occidentale di una grande piazza; sul lato opposto di tale piazza sarebbe sorto il Palazzo del Vicecancelliere, considerevolmente più grande di Palazzo Sforza-Cesarini (Figg. 25, 26). Un nuovo tracciato rettilineo della stessa larghezza di Via Alessandrina doveva collegare la piazza con Ponte Sisto a sud e col Ponte Neroniano a nord. Quest'ultimo ponte, allora chiamato anche Trionfale, avrebbe abbreviato il tragitto verso il Vaticano, ma la sua costruzione avrebbe comportato la demolizione dei chioschi dell'Ospe-  
 edale di Santo Spirito. Via Giulia doveva essere caratterizzata da edifici di rappresen-  
 tanza, mentre sull'altra sponda del fiume Via della Lungara, via di collegamento tra  
 Porta Settignana e Porta di Santo Spirito, doveva attraversare un'area fuori le mura. Entrambe le sponde, valutate poco fino a quel momento, sarebbero state arricchite da fabbriche magnifiche e il Tevere sarebbe diventato una rappresentativa strada d'acqua, in grado di rivaleggiare con il Canal Grande di Venezia, un'utopia sostenuta successivamente anche da Leone X e Clemente VII. Sulla sponda sinistra si costruì, oltre al Palazzo dei Tribunali, anche Palazzo Farnese, Sant'Eligio e San Giovanni, chiese, rispettivamente, degli orefici e della nazione fiorentina; sulla sponda destra sorsero i palazzi suburbani di Alessandro Farnese, Raffaele Riario, del facoltoso Agostino Chigi e del vescovo Filippo Adimari, poi Palazzo Salviati, nonché Villa Turini-Lante di Baldassarre Turini da Pescia. Lungo questo trionfale corso d'acqua, a differenza del Canal Grande, si sarebbero alternati palazzi, chiese e giardini, benché nella maggior parte dei casi si sarebbero affacciati sul fiume solo i fronti posteriori o quelli laterali. L'area tra la sponda destra del Tevere e Via Sistina era stata edificata già sotto Sisto IV, mentre quella compresa tra la Ripetta e Piazza del Popolo fu ampliata e rettificata durante i pontificati di Giulio II e dei due successivi papi medicei. Il camerlengo Raffaele Riario, Bramante e i maestri di strada fecero del tutto per superare i parametri stabiliti non solo da Niccolò V e Sisto IV, ma anche dalla Cancelleria e da Piazza Scossacavalli, senza però fissare regole rigide riguardo all'allineamento, ai materiali e all'altezza delle fabbriche. Questa pianificazione utopica fallì già dopo il Sacco di Roma, senz'altro a causa anche dei disastrosi straripamenti del Tevere. Nonostante la creazione di una serie di nuove piazze e centri urbani, il quartiere dei Banchi continuò a rappresentare la *city*, l'indiscusso centro del commercio e degli affari romani, sul quale giganteggiava l'immagine di Castel Sant'Angelo, già mausoleo dell'imperatore Adriano e monumento funerario più imponente dell'Impero. Benché fosse stato in gran parte spogliato della sua ornamentazione marmorea, il

Fig. 27. Raffaello e scuola, ricostruzione di Castel Sant'Angelo e della zona di Prati ai tempi dell'impero romano (Palazzi Vaticani, Sala di Costantino, Adlocutio Constantini), dettaglio.

Fig. 28. Niccolò Finucci, rilievo di Via del Banco di Santo Spirito (Firenze, GDSU 1013 A verso), dettaglio.

mausoleo continuò ad essere considerato un simbolo della grandiosità romana: non a caso esso costituì uno dei prototipi del nuovo San Pietro, nel quale Giulio II avrebbe voluto riunire la tomba del principe degli apostoli e la propria. Si ricordi poi che già verso il 1520, Raffaello e i suoi allievi avevano ricostruito il Mausoleo di Adriano con acribia archeologica (Fig. 27). Durante il Medioevo, i papi avevano scelto Castel Sant'Angelo come loro fortezza principale, tanto che ancora nel 1527 Clemente VII riuscì a salvarsi dal Sacco di Roma rifugiandosi all'interno delle sue massicce mura. Castel Sant'Angelo ebbe anche altre funzioni, tra cui custodire il tesoro papale, trattenere nelle sue carceri i condannati, come sperimentò Benvenuto Cellini, ed era luogo per esecuzioni capitali. Già Niccolò V aveva ricavato sulla piattaforma superiore della mole un appartamento residenziale, divenuto poi alloggio preferito di Alessandro VI e Giulio II. Qui i papi godevano di un clima più piacevole e salubre rispetto al Vaticano e talvolta vi facevano addirittura allestire rappresentazioni teatrali. Nel 1504 Giuliano da Sangallo costruì per Giulio II la loggia dalla quale il pontefice poteva gettare il suo sguardo sull'area compresa tra il quartiere dei Banchi e la Cancelleria vecchia, potendone così osservare il graduale rinnovamento e arrivando perfino a scorgere il cantiere del Palazzo dei Tribunali. Non a caso egli era particolarmente interessato all'abbellimento di quella zona (Fig. 8, tav. 2). I numerosi pellegrini, visitatori e residenti del quartiere dei Banchi che all'epoca levarono lo sguardo verso Castel Sant'Angelo non rivolsero probabilmente il loro primo pensiero alla figura dell'imperatore Adriano, quanto a quella del papa Giulio II, il quale avrebbe potuto affacciarsi dalla sua loggia in qualsiasi momento.

Via del Banco di Santo Spirito, l'arteria principale dei Banchi, era relativamente breve e tutt'altro che regolare (tavv. 2, 3, 5), ma grazie al panorama architettonico costituito dal colossale Castel Sant'Angelo e dallo splendido Ponte Sant'Angelo, essa rappresentava la strada visivamente più privilegiata dell'intera città. Il progetto urbanistico di Giulio II prevedeva anche la pianificazione del quartiere dei Banchi. Dal 1508-09 Raffaele Riario, Bramante e i maestri di strada – tra cui Girolamo Pichi – iniziarono a regolarizzare Piazza del Ponte e a conferire, in funzione del futuro sviluppo dei Banchi, un ordine più razionale alla rete stradale del quartiere.





### 1.2.2. I disegni GDSU 1013 A verso e 600 per la regolamentazione di Ponte Sant'Angelo e Via del Banco di Santo Spirito

Fortunatamente si è conservato il rilievo di Via del Banco di Santo Spirito, unico documento di questo genere a consegnarci un'idea concreta della progettazione urbanistica di questi anni (Fig. 28).<sup>59</sup> L'esecuzione del disegno si deve a Niccolò Finucci da Bibiena, sottomaestro delle strade, ma sul *recto* sono leggibili note autografe di Antonio da Sangallo il Giovane che, come successore di Bramante e Raffaello, ricopriva insieme a Baldassarre Peruzzi il ruolo di architetto responsabile della rete stradale della città. Il rilievo interessa solo la parte orientale di Piazza del Ponte, sul cui lato meridionale sorgeva Casa Bonadies (larga 19 m circa), mentre su quello occidentale si innalzava Palazzo Altoviti (largo 18,30 m circa), il quale costituisce, a quanto sappiamo, l'unico edificio di vaste dimensioni a essere stato costruito, dopo Casa Bonadies, sulla piazza (Fig. 29).<sup>60</sup> Il fronte di Palazzo Altoviti non era parallelo al ponte e originariamente era articolato in maniera assai arcaica.<sup>61</sup> Secondo un'iscrizione risalente al pontificato di Leone X, fu lasciato in eredità da Antonio Altoviti al figlio Bindo (1491-1556) il quale, probabilmente dopo il 1520, fece uniformare la facciata col bugnato degli angoli e del portale, con le finestre grandi del piano nobile accompagnate dalle finestrelle del mezzanino e probabilmente anche con l'attico retto da colonne binate. Il palazzo, la cui ala settentrionale si innalzava direttamente dal Tevere, presentava un'ala quattrocentesca con logge abbracciate sul fiume, anch'esse risalenti probabilmente alla fase costruttiva di Bindo Altoviti (Fig. 30). Il disegno di Finucci mostra che già verso il 1524-25 era stato previsto un vicolo che sarebbe sfociato davanti alla facciata della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini; vicolo che fu poi tracciato sotto Paolo III e che comportò la demolizione di una parte della Casa Bonadies e di una campata di Palazzo Altoviti. La parte orientale della piazza sarebbe stata dominata dalla nuova chiesa dei SS. Celso e Giuliano, la cui lunghezza di 166 piedi (37,08 m) corrispondeva al doppio di quella di Casa Bonadies (Fig. 7).

Il punto di partenza per la progettazione di Via del Banco di Santo Spirito era rappresentato dall'antico tracciato della *Porticus Maximae*, la quale proseguiva l'asse

Fig. 29. Roma, Casa Bonadies e Palazzo Altoviti prima della distruzione (da Günther).



di Ponte Sant'Angelo e, grazie ai suoi due marciapiedi, raggiungeva una larghezza di 40 palmi, pari a quella del ponte stesso (Fig. 3). Per conferire un aspetto più grandioso al tratto iniziale di Via del Banco di Santo Spirito, il suo asse fu spostato di 7,5 palmi verso est e la sua larghezza estesa fino a 55 palmi, eguagliando così quella di Via Alessandrina e Via Giulia. La vecchia chiesa dei SS. Celso e Giuliano fu quindi abbattuta<sup>62</sup> e la nuova isola della chiesa fu dislocata ad est e ampliata verso est e sud, configurando così un'area pressoché quadrata di 166 × 166 palmi circa (38,84 m). Sarebbe invece stato difficile dislocare il filo orientale della *ca(sa) bonadies* e delle sue botteghe di *T (tramontana) 7* che risalivano probabilmente già alla regolamentazione di Sisto IV.<sup>63</sup> Evidentemente essa doveva essere parallela all'isola dei SS. Celso e Giuliano. Dal disegno GDSU 1013 A risulta che il tracciato meridionale di Via del Banco di Santo Spirito era meno largo e meno regolare rispetto al tracciato settentrionale. Il leggero cambio d'orientamento di Palazzo Alberini a *T 10* e della casa di *Chisi* a *T 12* si spiega con la necessità di collegare Via del Banco di Santo Spirito con due strade più antiche, ovvero Via del Governo Vecchio, che curvava verso sud-est, e Via dei Banchi Vecchi, che curvava verso sud-ovest. Fino al suo tratto terminale a sud, Via del Banco di Santo Spirito presenta un orientamento che sul lato occidentale cambia solo leggermente da *T 12* a *T 11*, creando così un collegamento organico con Via dei Banchi Vecchi – orientamento già valido intorno al 1518, quando Jacopo Sansovino iniziò lì la costruzione del palazzo dei Gaddi, banchieri fiorentini vicini a Leone X. Invece il lato orientale della strada curva cambia dopo Palazzo Alberini da *T 10* e *T 9* a *T 15*, per poi sfociare organicamente in Via del Governo Vecchio. Via del Banco di Santo Spirito si sviluppa acquisendo forma di imbuto in un piazzale davanti alla *Zecca*, dove raggiunge addirittura una larghezza di 77 1/4 palmi. Circa 45 palmi di tale estensione

Fig. 30. Roma, Palazzo Altoviti, fronte verso il Tevere prima della distruzione.



saranno poco dopo occupati dalla nuova facciata della Zecca, il futuro Banco di Santo Spirito, progettata da Sangallo sulla base del disegno GDSU 1013 A, verso il 1524-25. Adottando per la facciata della Zecca un profilo concavo ed angoli ottusi, l'architetto riuscì a mediare magistralmente le differenze di orientamento e larghezza delle tre strade limitrofe (Fig. 31).<sup>64</sup>

L'orientamento di Palazzo Alberini fu probabilmente previsto già dal progetto di Giulio II e rappresenta forse l'esempio più spettacolare di quei raffinati trucchi visuali adottati al fine di regolamentare la città tardo-medievale senza stravolgerne il tessuto urbanistico. Contemporaneamente, altre strade ed edifici quali Via delle Coppelle, il tratto orientale della *Via Recta* con i palazzi di Melchiorre Baldassini e del canonico spagnolo Giovanni Madrigal (il futuro palazzo del cardinale Vincenzo

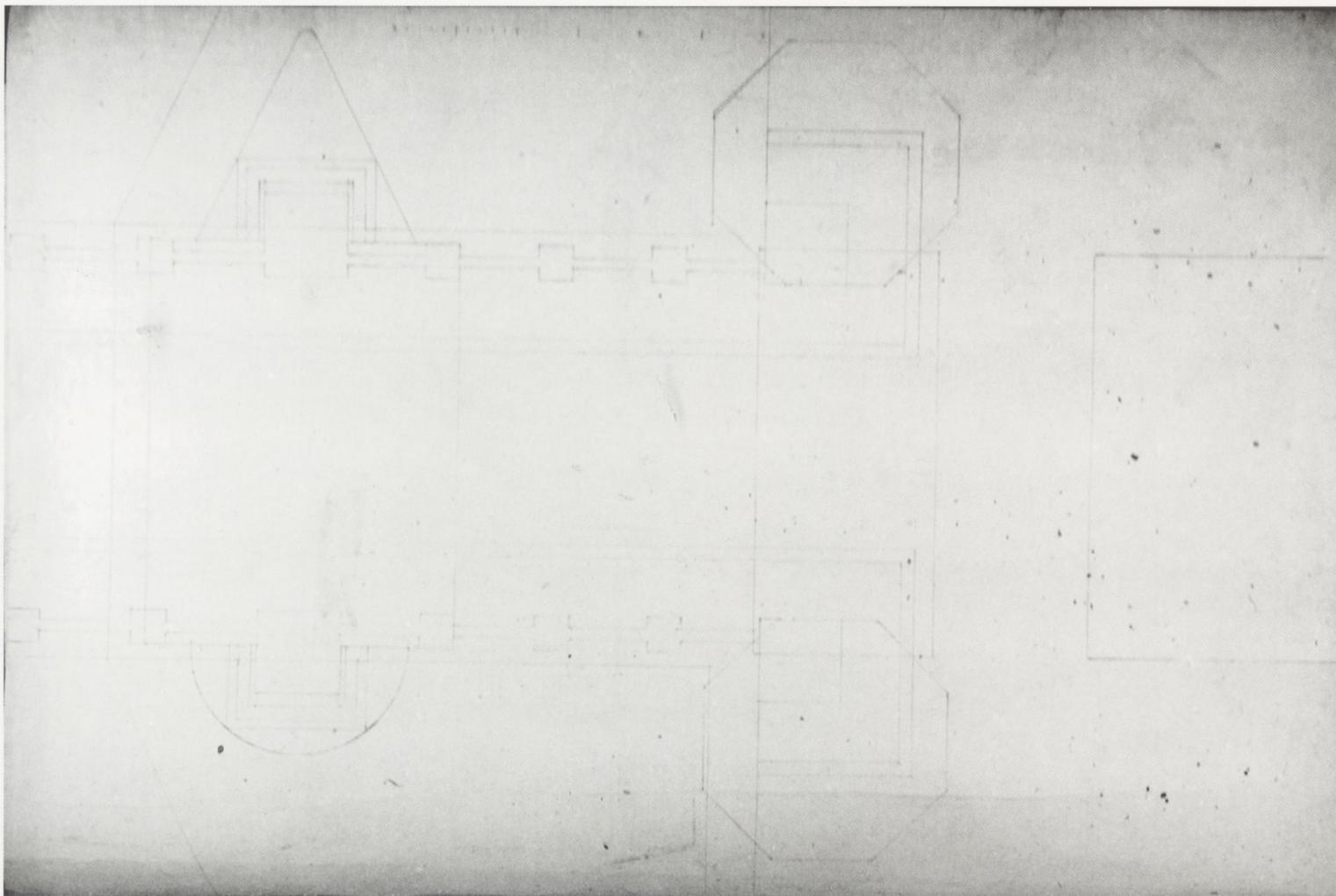
Fig. 31. Roma, Zecca (Banco di Santo Spirito).



Giustiniani), furono concepiti con un assetto irregolare paragonabile a quello di Palazzo Alberini (Fig. 54). Vista dalla loggia papale di Castel Sant'Angelo e da Ponte Sant'Angelo, Via del Banco di Santo Spirito doveva apparire più regolare di quanto non fosse: il restringimento della strada doveva sembrare un effetto ottico dovuto allo scorcio prospettico e la leggera deviazione verso est non doveva risultare immediatamente evidente. Per celebrare l'ampliamento di Via del Banco di Santo Spirito come metafora dell'estensione dello Stato della Chiesa, liberato nell'estate del 1512 dalle truppe francesi, i due maestri di strada Domenico Massimo e Girolamo Pichi fecero apporre un'iscrizione marmorea su una delle abitazioni oramai distrutte e situate a sud di Palazzo Gaddi, dove la strada risultava già più stretta rispetto al tratto vicino a Piazza del Ponte: IULIO II PONTI(FICE) OPT(IMO) MAX(IMO) QUOD FINIB(US)/ DITIONIS SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE PROLA-TIS ITALIAQ(UE)/ LIBERATA URBEM ROMAM OCCUPATE/ SIMILIOREM QUAM DIVISE PATEFACTIS/ IMMENSISQ(UE) VIIS PRO MAIESTATE IM-PERII ORNAVIT/ DOMINICUS MAXIMUS/ HIERONYMUS PICUS AEDI-LES F(ACERE) C(URAUERUNT) MDXII (Fig. 32).

Fig. 32. Iscrizione di Giulio II in Via del Banco di Santo Spirito.

Come dimostra il disegno GDSU 1013 A, l'acuto spigolo nord-occidentale di Palazzo Alberini si estende per 2 palmi (0,45 m) oltre il filo occidentale della chiesa



dei SS. Celso e Giuliano. Anche questa estensione è direttamente confrontabile con lo spigolo sud-occidentale di Palazzo Baldassini che sporge con il suo bugnato d'angolo in Via delle Coppelle (Fig. 54). Senza questo accorgimento, i due palazzi sarebbero risultati invisibili a un osservatore posizionato a qualche distanza. È evidente che Bramante e i progettisti responsabili dei lavori tentassero in tutti i modi di animare la rete viaria a scacchiera con tali effetti visuali. Già Leon Battista Alberti aveva sconsigliato le strade rigorosamente rettilinee, poiché incapaci di soddisfare le esigenze visive.

Risale invece alla fase conclusiva del pontificato di Clemente VII (1523-34) il progetto in pulito GDSU 600 A, eseguito da Giovanbattista da Sangallo, collaboratore di Antonio il Giovane e suo fratello minore (Fig. 33). Il disegno prevede l'abbattimento dei due tempietti ottagonali di Nicola V dai quali i lanzichenecchi avevano sferrato un attacco verso Castel Sant'Angelo durante il Sacco di Roma. I due antichi marciapiedi del ponte terminano in due zoccoli, che poi accoglievano le statue dei due apostoli, mentre i larghi balconi sovrastanti i pilasti del ponte non furono mai realizzati. Il grande rettangolo indicato al centro di Piazza del Ponte risulta in asse con il ponte e forse doveva essere contraddistinto da pietre inserite nella pavimentazione, per sottolineare il rapporto assiale e simmetrico tra piazza e ponte.

Fig. 33. Giovanbattista da Sangallo, progetto per lo sbocco meridionale di Ponte Sant'Angelo (Firenze, GDSU 600 A r).

### 1.2.3. La ricostruzione della chiesa dei SS. Celso e Giuliano

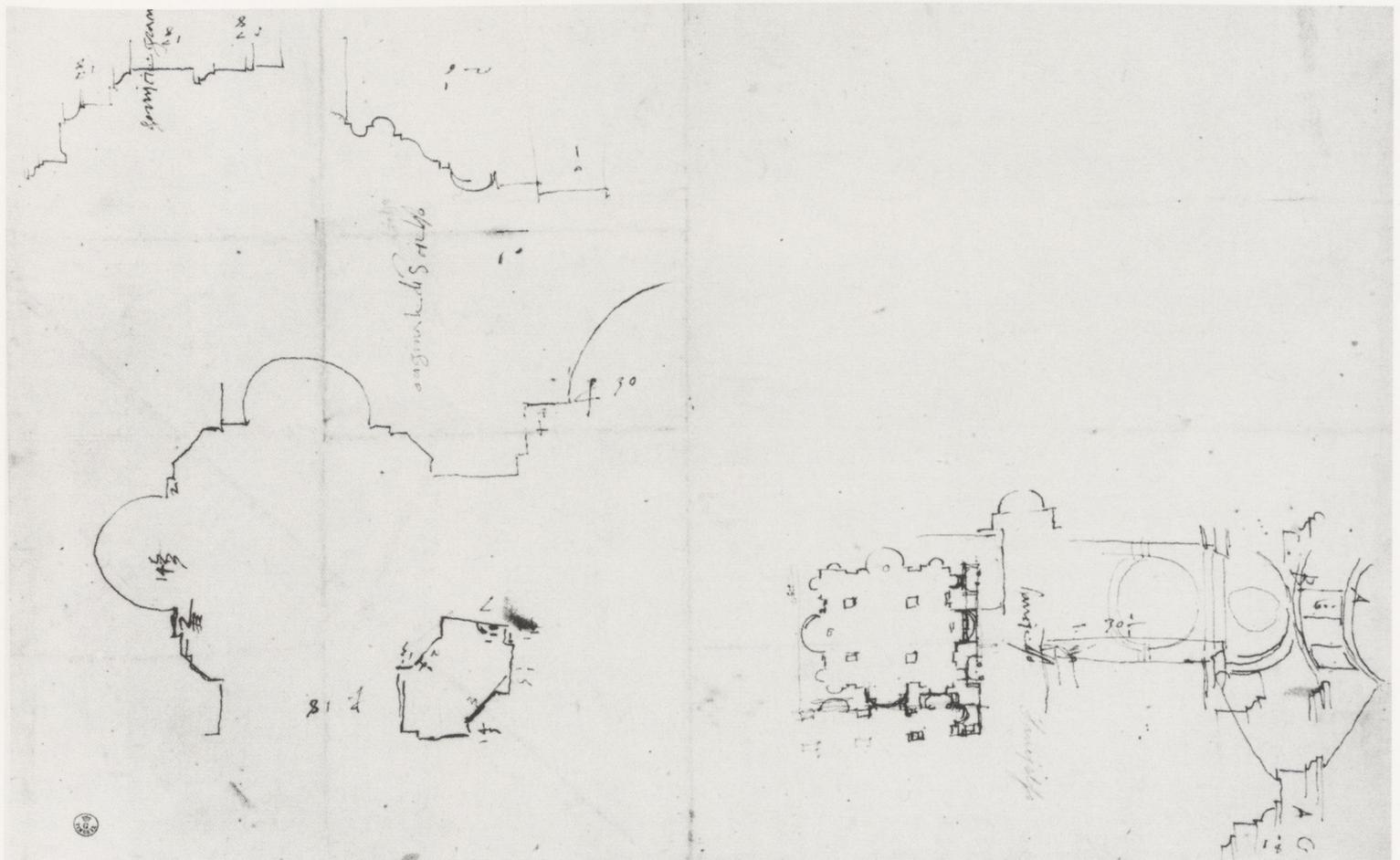
Verso il 1508 Giulio II conferì a Paride de Grassis, funzionario della Curia dal 1504 e suo meritevole cerimoniere dal 1506, la prebenda dei SS. Celso e Giuliano e incaricò Bramante di sostituire la basilica medievale con una chiesa che doveva rappresentare il nucleo del nuovo quartiere dei Banchi.<sup>65</sup> I lavori erano in corso nell'autunno del 1509 quando l'*architetto* Sante di Jacopo Gori da Firenze ricevette 7 ducati *pro structura dicte ecclesie*.<sup>66</sup> Il pagamento si svolse nella casa di Giulio Alberini situata a Via del Curato – indizio importante del fatto che già allora Alberini era coinvolto nel rinnovamento del quartiere. Il nuovo sito presentava forma quadrata e confinava con Piazza del Ponte (che doveva essere estesa verso sud), Via del Banco di Santo Spirito (che doveva essere allargata), una nuova stradina parallela e Via del Curato (Figg. 3, 7, 34).

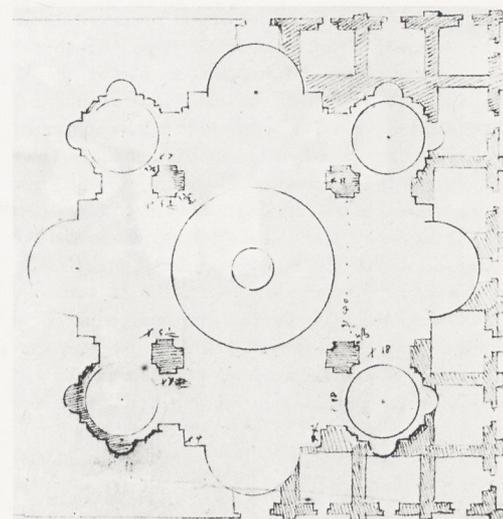
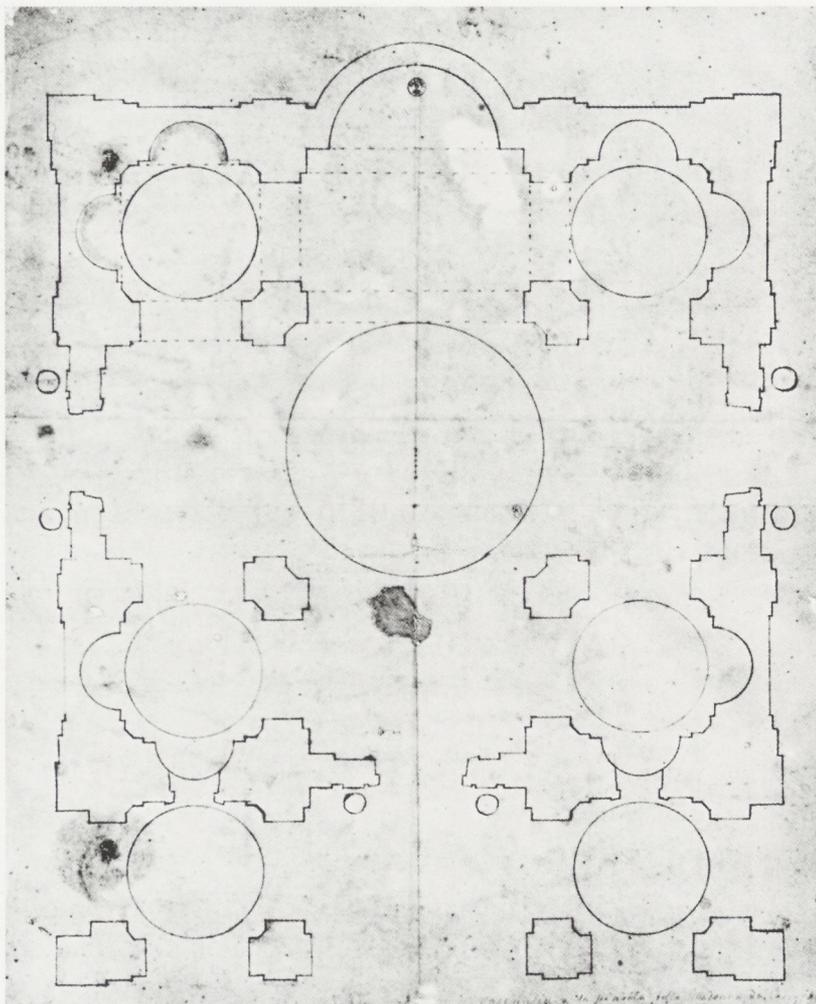
Tre progetti per la chiesa sembrano attribuibili a Bramante: la calligrafia vigorosa, il carattere eminentemente tridimensionale delle cifre e l'abbreviatura del palmo, nonché il forte chiaroscuro del tratteggio smentiscono l'attribuzione tradizionale al giovane Sangallo.<sup>67</sup> Il GDSU 875 A deve essere il primo dei tre disegni e la sua attribuzione a Bramante viene confermata dalla scritta posteriore di Sangallo *originale di s(anto) cielo* (Fig. 35).<sup>68</sup> Nella pianta Bramante ha già fissato un *quincunx* perfettamente simmetrico dal quale era stata avviata la progettazione, ma rinuncia alla perfetta centralità dell'interno, apre il fronte su Via del Banco di Santo Spirito in un largo *vestibulum* e, pensando forse al futuro Palazzo Alberini, apre anche il fronte su



Fig. 34. Ricostruzione ipotetica del progetto di Bramante per i Santi Celso e Giuliano e la relativa rete stradale (da Günther).

Fig. 35. Bramante, progetto per i Santi Celso e Giuliano (Firenze GDSU 875 A).





Via del Curato in tre *vestibula* più piccoli. La chiesa sarebbe stata solo leggermente più larga della facciata settentrionale di Palazzo Alberini e Via del Curato sarebbe stata allargata fino a diventare una sorta di piazzale. All'angolo sud-orientale della pianta egli accenna però i fili delle future botteghe e a questo cambio di progetto corrisponde anche il largo portale nel centro del fronte meridionale. Negli altri schizzi del foglio egli si concentra su una delle quattro cappelle angolari (dalle quali doveva iniziare la costruzione), sui relativi dettagli e sulla *chornicie grande*, forse mai eseguita, collocata sotto il tamburo della cupola centrale.

L'idea del grande vestibolo su Via del Banco di Santo Spirito torna nella pianta GDSU 4037 A, probabilmente successiva (Fig. 36).<sup>69</sup> Egli combina tale vestibolo con una facciata trionfale che corrisponde esattamente alla sezione della chiesa. L'ordine di paraste larghe 6 palmi (1,34 m) sarebbe giunto fin sotto il tamburo. Le colonne quadrangolari degli angoli definiscono le paraste in senso albertiano come membrature analoghe nascoste parzialmente nel muro. Il portale nel fondo dell'arco centrale del *vestibulum* è distinto da un'edicola con colonne libere, come poi sul GDSU 1859 A (Fig. 38). Lo stesso sistema trionfale, benché senza vestibolo, si ripete sugli altri tre fronti della chiesa. Bramante conserva solo un'abside che sporge tra le paraste centrali del fronte orientale. Probabilmente le campate centrali dovevano essere incoronate da frontoni che avrebbero occultato i tetti dei quattro bracci del *quincunx* e dietro ai quali si sarebbe innalzata la grande cupola. Con i suoi 155 pal-

Fig. 36. In alto a sinistra. Bramante (?), progetto per i Santi Celso e Giuliano (Firenze GDSU 4037 A).

Fig. 37. In alto a destra. Collaboratore di Bramante, pianta dei Santi Celso e Giuliano (Firenze, GDSU 1954 A).

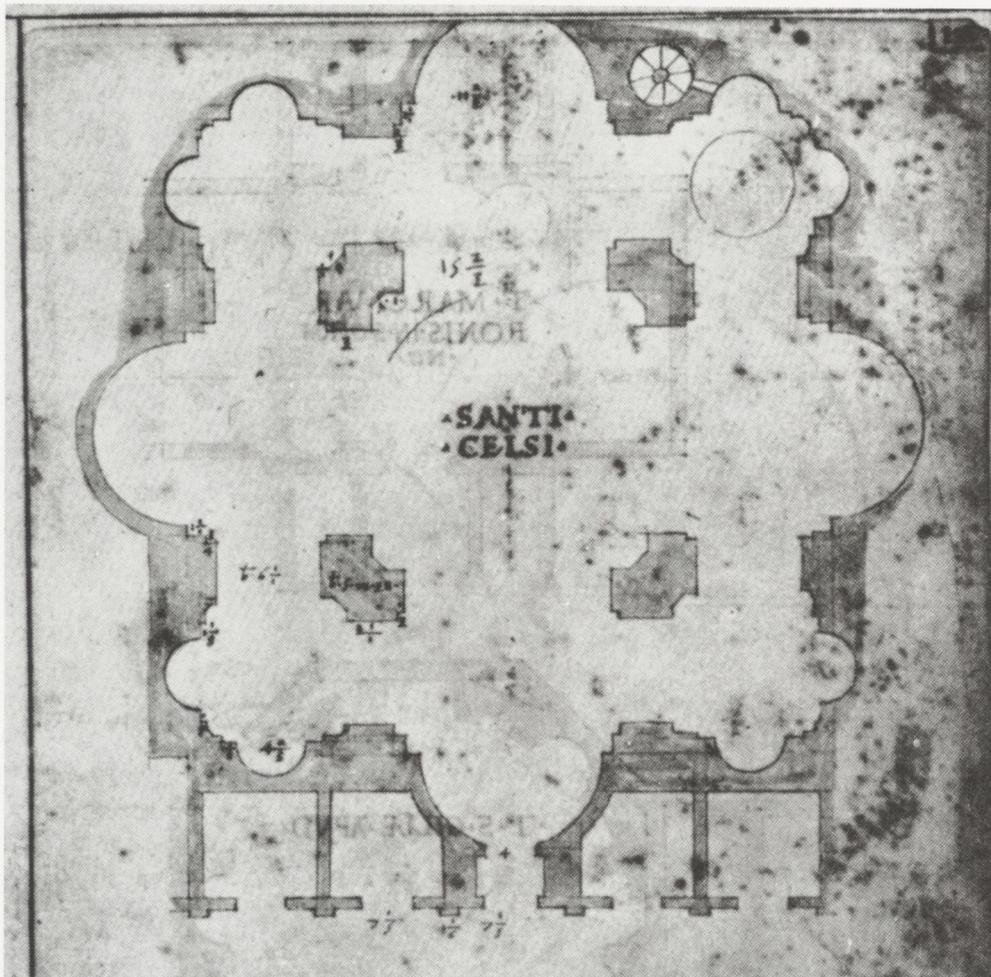
Fig. 38. Bramante, progetto per i Santi Celso e Giuliano (Firenze GDSU 1859 A).

mi circa, il fronte sud sarebbe risultato solo leggermente più largo di quello settentrionale del palazzo e Via del Curato sarebbe stata estesa fino a raggiungere la larghezza di almeno 10 m. Le facciate trionfali avrebbero nobilitato la chiesa e quella settentrionale sarebbe stata visibile non solo da Piazza del Ponte, ma anche dal Tevere e da Castel Sant'Angelo.

Considerazioni economiche, avanzate forse da Paride de Grassis, portarono infine alla decisione di circondare tutta la chiesa con botteghe e di realizzare al di sopra di esse appartamenti per Paride de Grassis e per i canonici che sostituivano quelli precedenti. Questo stadio della progettazione è documentato dalla pianta GDSU 1954 A, copiata forse da un disegno di Bramante o della sua bottega (Fig. 37).<sup>70</sup> Sono previsti portali su Piazza del Ponte, Via del Banco di Santo Spirito e Via del Curato, ma la loro articolazione non era ancora decisa. Stranamente, nessuna delle botteghe quadrate è provvista di scalette interne per salire alle abitazioni dei bottegai poste nel mezzanino, per scendere nei magazzini o per raggiungere i due appartamenti del piano superiore, uno dei quali destinato a Paride de Grassis.<sup>71</sup>

Anche il recto e verso del terzo foglio di Bramante con due alternative per l'esterno deve risalire agli anni 1508-09, quando fu deciso di circondare la chiesa con botteghe (Fig. 38).<sup>72</sup> Ognuno dei due piani doveva essere articolato da un ordine corinzio o dorico e le sue paraste singole, larghe solo 3 palmi (0,69 m), dovevano essere poste su alti piedistalli.<sup>73</sup> Le aperture delle campate centrali dovevano essere articolate da colonne tonde anteposte a paraste – sia nelle edicole a frontone dei tre portali, sia ai lati delle finestre, le quali dovevano illuminare i bracci della croce, aperti nel piano superiore in colonnati (Fig. 38). Da tali ordini derivano le altezze approssimative del pianterreno, di circa 35-40 palmi, e del secondo piano, di circa 30-35 palmi. Come nel progetto GDSU 4037 A, le cupole angolari della chiesa sarebbero scomparse





dietro il secondo piano, mentre le volte dei bracci e i loro tetti probabilmente dietro frontoni centrali. Questi due piani sarebbero arrivati sono leggermente più bassi dei tre piani principali di Palazzo Alberini, mentre il tamburo, anch'esso forse aperto in un colonnato, avrebbe trovato corrispondenza nell'attico e solo la cupola emisferica si sarebbe sollevata oltre il palazzo (tavv. 113, 114). Il blocco compatto del palazzo avrebbe quindi trovato il suo contraltare nella chiesa, simile al palazzo stesso per dimensioni ed articolazione, ma riconoscibile come edificio ecclesiastico per via dei frontoni e della cupola. Sia l'interno che l'esterno del primo progetto di Raffaello per Sant'Eligio degli Orefici sembrano ispirati al progetto bramantesco per la chiesa dei SS. Celso e Giuliano.<sup>74</sup>

Nel gennaio del '12, quando Giulio II si recò in visita al cantiere, non erano ancora stati compiuti progressi significativi.<sup>75</sup> Paride de Grassis racconta nel suo diario di essersi lamentato con il papa della demolizione tanto della vecchia chiesa, quanto della sua abitazione e che il papa lo avrebbe consolato *quoniam brevi esset Ecclesiam novam pro bono communi, ac etiam domum mihi, aut aliam pro privata utilitate facturum* – parole che testimoniano chiaramente sia che l'iniziativa risaliva proprio al papa, sia che il suo cerimoniere, come nel caso del San Pietro, era insoddisfatto della scelta. Già nella bolla di fondazione della Cappella Iulia, risalente al febbraio del 1512, Giulio II afferma di aver costruito due botteghe<sup>76</sup> e sulla pianta del Codice Coner del 1515 circa sono rappresentate quattro botteghe lungo Via del Banco di Santo Spirito (Fig. 39). Al 1515 risale, infatti, il contratto per la costruzione di due

Fig. 39. Bernardo della Volpaia, pianta dei Santi Celso e Giuliano attorno al 1515 (London, John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 12 r).

botteghe sul lato della facciata della chiesa.<sup>77</sup> Nel 1524 le botteghe sono già diventate otto;<sup>78</sup> mentre un elenco delle imposte stilato sotto Paolo III parla di dieci botteghe. Accrescendo di volta in volta il numero delle botteghe ed affittandole ai prezzi elevati del quartiere dei Banchi, Paride de Grassis e il capitolo dei SS. Celso e Giuliano si sarebbero assicurati entrate sempre maggiori con cui finanziare, almeno parzialmente, i lavori edilizi. Così facendo, essi seguivano evidentemente l'esempio di Palazzo Pichi (Figg. 16, 17).

Nel 1524 le parti costruite erano già fatiscenti e Paride de Grassis, dubitando che la chiesa potesse mai giungere a compimento, chiese al capitolo di poter affiggere il suo stemma presso la cappella della Santa Croce e di Santa Maddalena, posta a sinistra dell'entrata, cioè in corrispondenza dell'angolo nord-occidentale.<sup>79</sup> Per migliorare la viabilità e per rendere Piazza del Ponte più simmetrica, Paolo III e il suo primo architetto Sangallo decisero poi di sacrificare ciò che era stato costruito per realizzare il tridente di Piazza del Ponte. Sulla pianta di Tempesta del 1593 e sullo

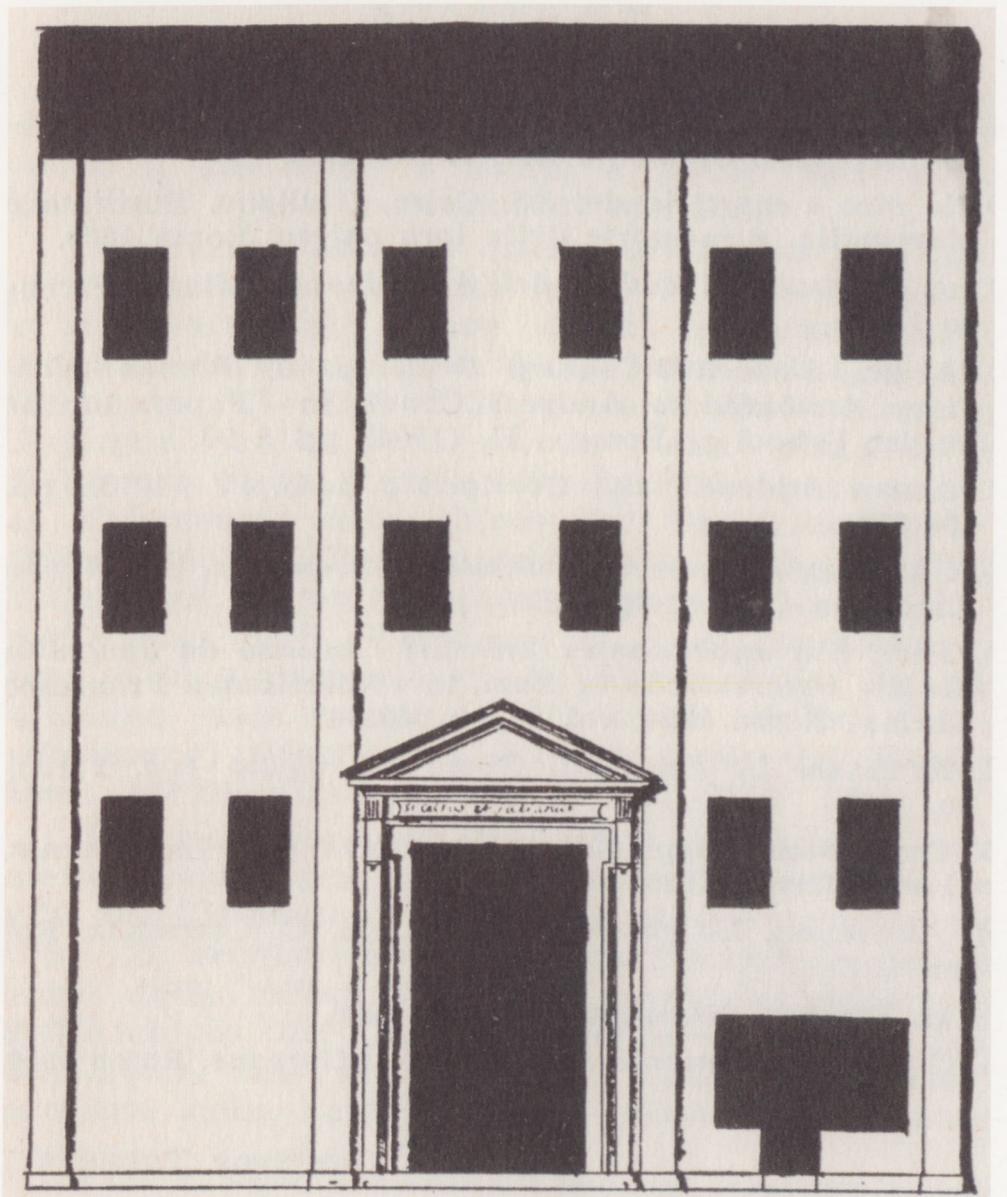


Fig. 40. Disegnatore italiano del Seicento, facciata dei Santi Celso e Giuliano (Vienna, Albertina, disegno n. 253).



scarno alzato seicentesco della facciata dei SS. Celso e Giuliano su Via del Banco di Santo Spirito, neanche le botteghe corrispondono più al progetto di Bramante (Fig. 40).<sup>80</sup>

I progetti per la chiesa dei SS. Celso e Giuliano e Palazzo Alberini rappresentano il primo tentativo in scala monumentale di far corrispondere due edifici in un crocevia. Poiché volevano prolungare la *Via Recta* verso ovest fino al Ponte Trionfale, Giulio II e i responsabili della pianificazione furono certamente alla ricerca di committenti che potessero arricchire anche gli angoli occidentali del crocevia con nuove fabbriche. Il banco di Agostino Chigi, che al tempo era impiegato anche come sua abitazione, sorgeva di fronte a Palazzo Alberini, ma non rispecchiava in alcun modo le aspirazioni estetiche e funzionali del suo proprietario (Fig. 41). Probabilmente tale banco, così come l'adiacente "corte di Chigi", sarebbero stati sacrificati e perciò già nel 1508-09 egli deve aver considerato anche la costruzione di un nuovo palazzo nel quartiere dei Banchi. Prima del 1518, quando i Gaddi iniziarono a costruire il loro palazzo sul terreno adiacente, Agostino potrebbe aver sperato di espandere il proprio sito anche verso sud. La Farnesina, la cui costruzione egli aveva cominciato nel 1505, non era abitabile prima dell'estate del 1511 e sarebbe stata comunque inadatta ad accogliere i locali bancari. Già nell'autunno del 1503 Chigi aveva fatto costruire a Bramante, per il *Possesso* di Giulio II sui resti dell'antico arco di Piazza del Ponte, un arco trionfale *magnae altitudinis, picturis signisque deorum* (Fig. 3).<sup>81</sup> Per la progettazione del palazzo Chigi stava forse già considerando di nuovo Peruzzi.

Fig. 41. G. Vasi, *veduta di Roma*, dettaglio con *Via del Banco di Santo Spirito*, Palazzo Alberini e la facciata del Banco di Agostino Chigi (di fronte) (da *Magnificenze* 1756, VI, tav. 109).

L'esterno doveva essere simile a quello previsto nel progetto GDSU 548 A degli Uffizi di Firenze, il quale a sua volta ricorda quello di Palazzo Caprini, ma risale agli anni più maturi di Peruzzi (Fig. 42).<sup>82</sup>

Furono probabilmente Bramante e Girolamo Pichi a suggerire ad Alberini il nome di Raffaello come architetto del palazzo. Bramante lo aveva già raccomandato a Giulio II per affrescare la Stanza della Segnatura in Vaticano e nella *Scuola di Atene* il Sanzio dipinse sfondi architettonici in rapporto dialogico col linguaggio bramantesco, sebbene egli fosse ovviamente alla ricerca di uno stile personale (Fig. 43). Presto Bramante aveva compreso che Raffaello, benché attivo fino a quel momento solo come pittore, era il talento più grande tra quelli della sua cerchia, l'unico a essere dotato del carisma, dell'ingegno creativo, della cognizione delle forme classiche e dell'intuizione visuale necessari per rivestire il ruolo di suo successore presso la fabbrica di San Pietro; convinzione evidentemente condivisa da Giulio II e Raffaele Riario. Per agevolare la carriera di Raffaello, i suoi sostenitori gli procurarono com-

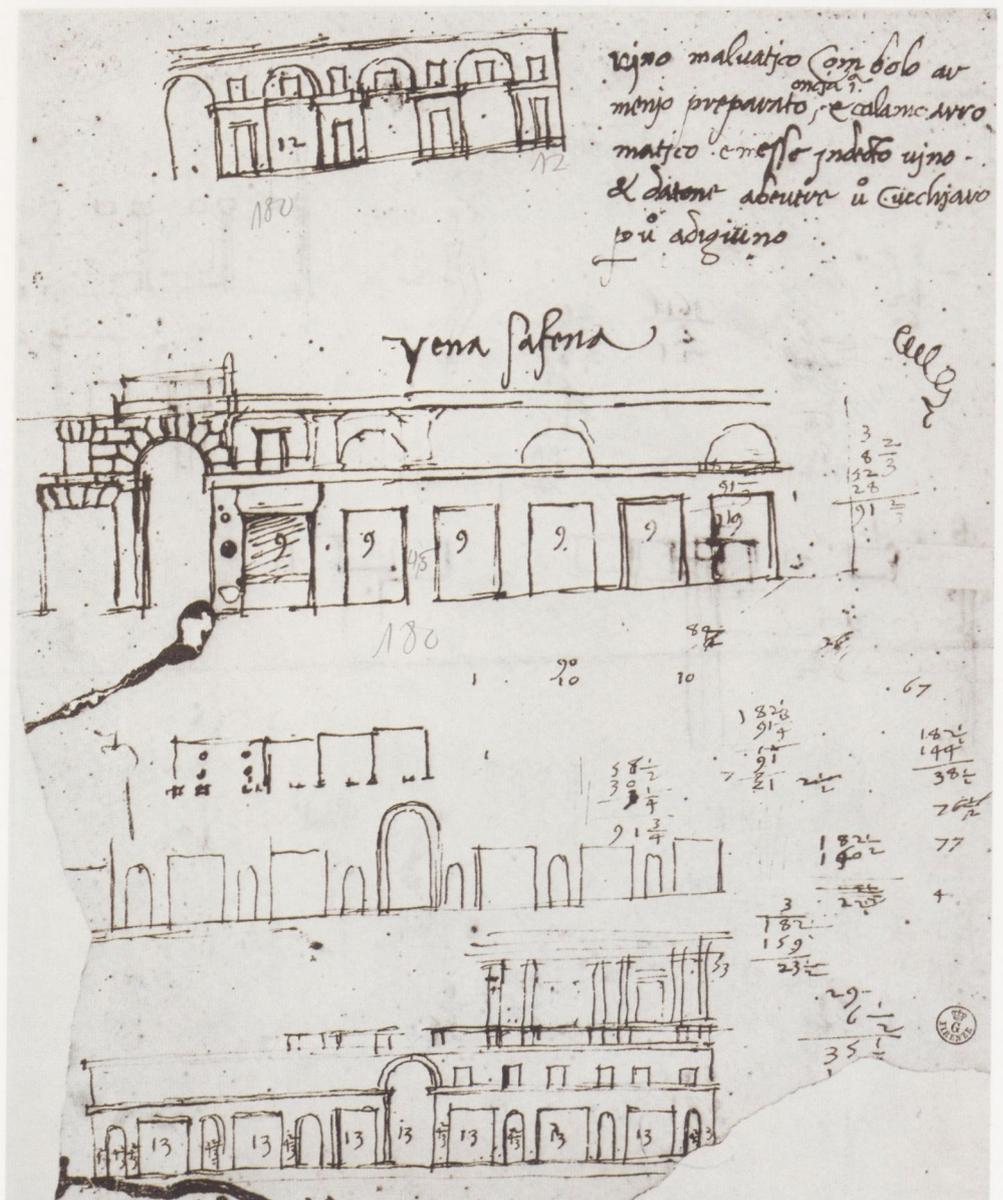
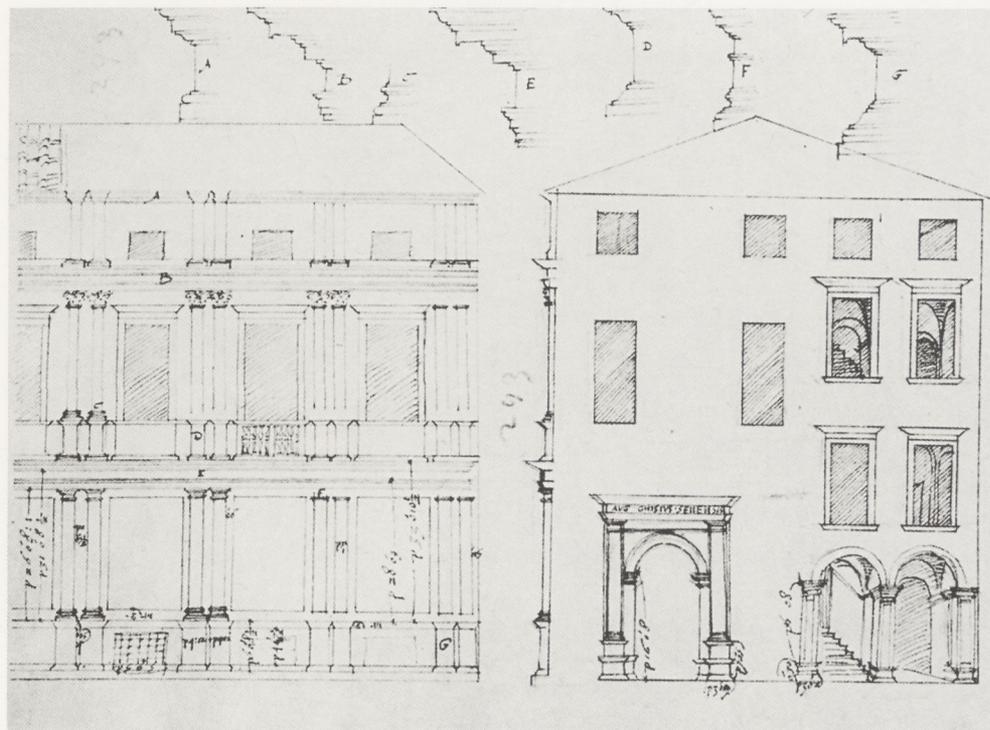


Fig. 42. Baldassarre Peruzzi, progetto per palazzo con botteghe (Firenze, GDSU 548 A r).



Fig. 43. Raffaello, Scuola di Atene (Palazzi Vaticani, Stanza della Segnatura), dettaglio.



missioni prestigiose, grazie alle quali il giovane genio avrebbe potuto dare prova delle sue capacità. Già nel 1511 circa Agostino Chigi gli affidò la progettazione non solo delle Scuderie della Farnesina (Fig. 44), ma anche della propria cappella funeraria a Santa Maria del Popolo.<sup>83</sup> Incaricando Raffaello di realizzare Palazzo Alberini, il committente poteva essere certo sia della qualità del progetto, classicheggiante e originale al tempo stesso, sia del massimo consenso del papa, del camerlengo e di Bramante. Inoltre, Alberini sapeva che Raffaello avrebbe integrato organicamente il palazzo nel piano regolatore del quartiere dei Banchi ed è indubbio che Raffaello, già allora così stimato e celebrato, si aspettasse per il suo lavoro un compenso particolarmente ricco.

### 1.3. La progettazione e la costruzione di Palazzo Alberini

#### 1.3.1. Giulio Alberini e la sua famiglia

Membri della famiglia Alberini sono rintracciabili fino al nono secolo e Giulio, committente del palazzo, risale in linea paterna direttamente ad un Ilperino vissuto all'inizio dell'undicesimo secolo, che era signore di Laria e sposato con la contessa Agnese Castelli.<sup>84</sup> Già nel 1140 i tre rami della famiglia erano dislocati tra i rioni Ponte, Sant'Eustachio e Monti, ma il centro della loro consorteria era la zona compresa tra Palazzo Caffarelli-Vidoni, Via del Sudario e Via Papale. Non a caso, il tratto di quest'ultima strada fino allo sbocco di Via Monterone, in prossimità dell'attuale Largo di Torre Argentina, fu chiamato strada o piazza degli Alberini.<sup>85</sup> Il palazzo dove nacque Giulio Alberini e dove vissero i suoi discendenti – indicato col numero 778 sulla pianta di Nolli (1748) (Figg. 2, 45, 46) – fu venduto solo nel 1746 per 9375 ducati al cardinale Gianfrancesco Stoppani, per poi essere integrato nel Palazzo Caffarelli. Il ramo familiare di Giulio era legato alla chiesa di Santa Maria

Fig. 44. Disegnatore franco-fiammingo della metà del Cinquecento, alzato delle scuderie della Farnesina (New York, Metropolitan Museum, inv. 49.92.50 r).



in Monterone, ma la cappella sepolcrale dove furono sepolti il nonno Giovanni, il padre Giacomo e probabilmente anche Giulio stesso, era collocata a Santa Maria sopra Minerva e dedicata a san Domenico.<sup>86</sup>

Il padre Giacomo, figlio del facoltoso Giovanni (1391-1476), era sposato con Giacometta Capodiferro. L'Altieri l'elogia come esempio *de ingegno, animo, memora et de lingua demonstrare dalla natura sì dotato, che da pascerne homini con esemplari et delectevil documento, con fatica trovariasse, al mio parere, un altro che per discorso universale selli eguagliassie*.<sup>87</sup> Ancora adolescente, apparve nel 1464 in una lite ampiamente commentata dalle fonti contemporanee. Il vecchio astio tra gli Alberini e i Caffarelli, vicini di Via del Sudario, esplose quando Jacopo Alberini e Felice Caffarelli (nipote dell'avvocato concistoriale Antonio Caffarelli), entrambi gelosi per una certa meretrice, si ferirono in duello. Lodovico Caffarelli, fratello di Felice, si vendicò ferendo il padre di Jacopo e questi tese un'imboscata ad Antonio Caffarelli, il quale morì a seguito delle ferite subite. Paolo II ordinò l'incarcerazione dei due Alberini, la demolizione delle loro abitazioni e la confisca dei loro beni, ma a distanza di poco più di un anno concesse loro il suo perdono. Quando nel 1476 scomparve il padre, Jacopo Alberini gli eresse a Santa Maria sopra Minerva una tomba, facendola decorare col rilievo greco di Ercole in lotta col leone nemeo. Nell'84 accompagnò il cardinale Giovanni Battista Orsini presso il conclave. Jacopo rimase anche negli anni successivi un sostenitore degli Orsini e come tale fu imprigionato nel dicembre del 1485. Nel 1503 si fece garante per alcuni partigiani degli Orsini incarcerati, benché Johannes Burchard lo sospettasse di fare il doppio gioco.<sup>88</sup> Nonostante ciò, Jacopo fece carriera nell'amministrazione comunale della città, fino a ricoprire verso il 1492 la massima carica di conservatore. Venne accusato di omicidio nel 1496 e ancora nel 1500-01 circa per la morte di un asinaio – *mulone* – ma venne assolto in entrambe le occasioni ed uscì vincitore anche da un contenzioso con i suoi parenti riguardante le loro proprietà adiacenti a Via Papale.<sup>89</sup> Questi tre episodi testimoniano non solo il suo temperamento irascibile, ma anche la sua capacità diplomatica di sottrarsi alle punizioni.

Giulio, figlio di Jacopo, nacque intorno al 1480 e nel 1498 prese in sposa Faustina di Stefano del Bufalo, la quale gli diede Rutilio, Sempronio, Tiberio, Calpurnia, Anna, Clizia e Tritonia. Sempre nel '98 Giulio, vestendo *alla franciosa* e portando un corredo da 1000-1500 ducati, accompagnò con altri ventinove gentiluomini Cesare Borgia a Chinon in Francia, dove questo sposò la figlia del re di Navarra.<sup>90</sup> La comitiva tornò solo con la spedizione di Lodovico XII contro Milano a metà settembre del 1499 e



Fig. 45. Pianta Catastale ottocentesca, con case degli Alberini in Via Papale (da Frommel, Palazzo Caffarelli).

Fig. 46. G. B. Piranesi, veduta del fronte delle case degli Alberini su Via del Sudario (da Vedute di Roma, 1776).



sembra che Giulio abbia partecipato anche alle campagne militari del Borgia nel 1500-01 e nel 1502. Nel settembre del 1501 appartenne alla scorta di 600 cavalleggeri che accompagnò Lucrezia Borgia a Ferrara. Evangelista Maddaleni elogia Giulio in questi termini: *Julius Alberinus pace et preclarus et armis*,<sup>91</sup> e ancora in una lettera del 1515 Giulio Alberini viene descritto come giovane romano *in armis*.<sup>92</sup> Probabilmente partecipò anche alle campagne militari di Giulio II e Leone X e appartenne al corteo del Possesso di quest'ultimo. All'età di circa trentacinque anni era quindi ancora attivo come militare e forse Raffaello lo rappresentò nell'*Incoronazione di Carlo Magno* del 1515-16 tra i nobili in corazza (Fig. 50).<sup>93</sup> Nel 1511 fu tra i quattro *domicelli* di ogni rione che firmarono la *pax romana* tra i Colonna e gli Orsini.

I rapporti con quest'ultimi devono essere stati particolarmente utili a Giulio sotto Leone X, figlio di una Orsini. Nel 1513, quando la costruzione del palazzo era già iniziata, Giulio e lo zio Girolamo Pichi, in quel momento forse i più esperti d'architettura tra i patrizi, vennero incaricati di dirigere la *fabrica del Teatro*, da erigersi sul Campidoglio. Il teatro costituì la cornice architettonica del solenne momento in cui fu conferita la cittadinanza romana al fratello e al nipote del neo eletto papa, ospitando poi anche una rappresentazione teatrale e una sontuosa cena (Fig. 51).<sup>94</sup> Come altri nobiluomini della loro generazione, anche Girolamo Pichi e Giulio Alberini erano stati probabilmente allievi di Pomponio Leto, il quale aveva sollecitato e coltivato la rinascita della cultura classica e del teatro in particolare. Essi scelsero come direttore

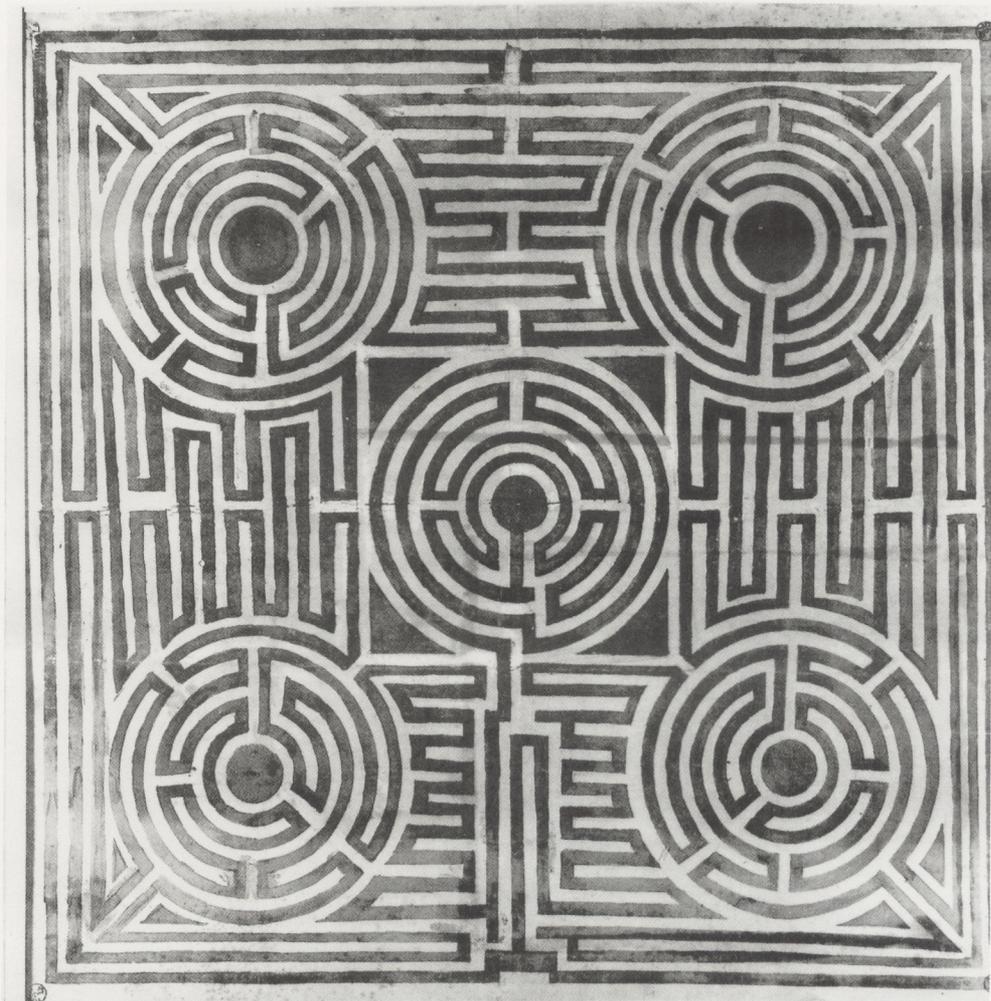
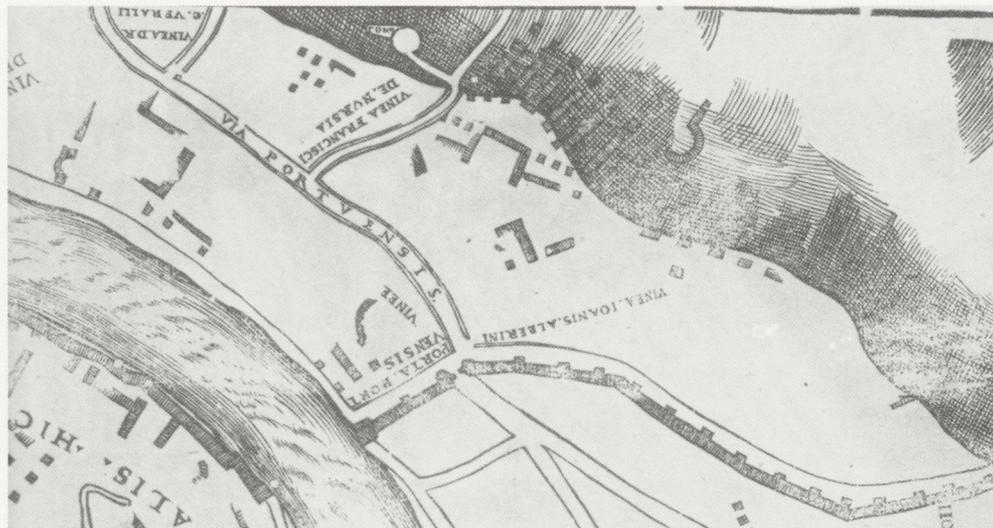


Fig. 47. Disegnatore anonimo, porta della vigna Alberini (Windsor Castle, inv. 10484).

Fig. 48. A fianco. Bottega di Giulio Romano, progetto per il labirinto della vigna Alberini (Firenze, GDSU 6769).



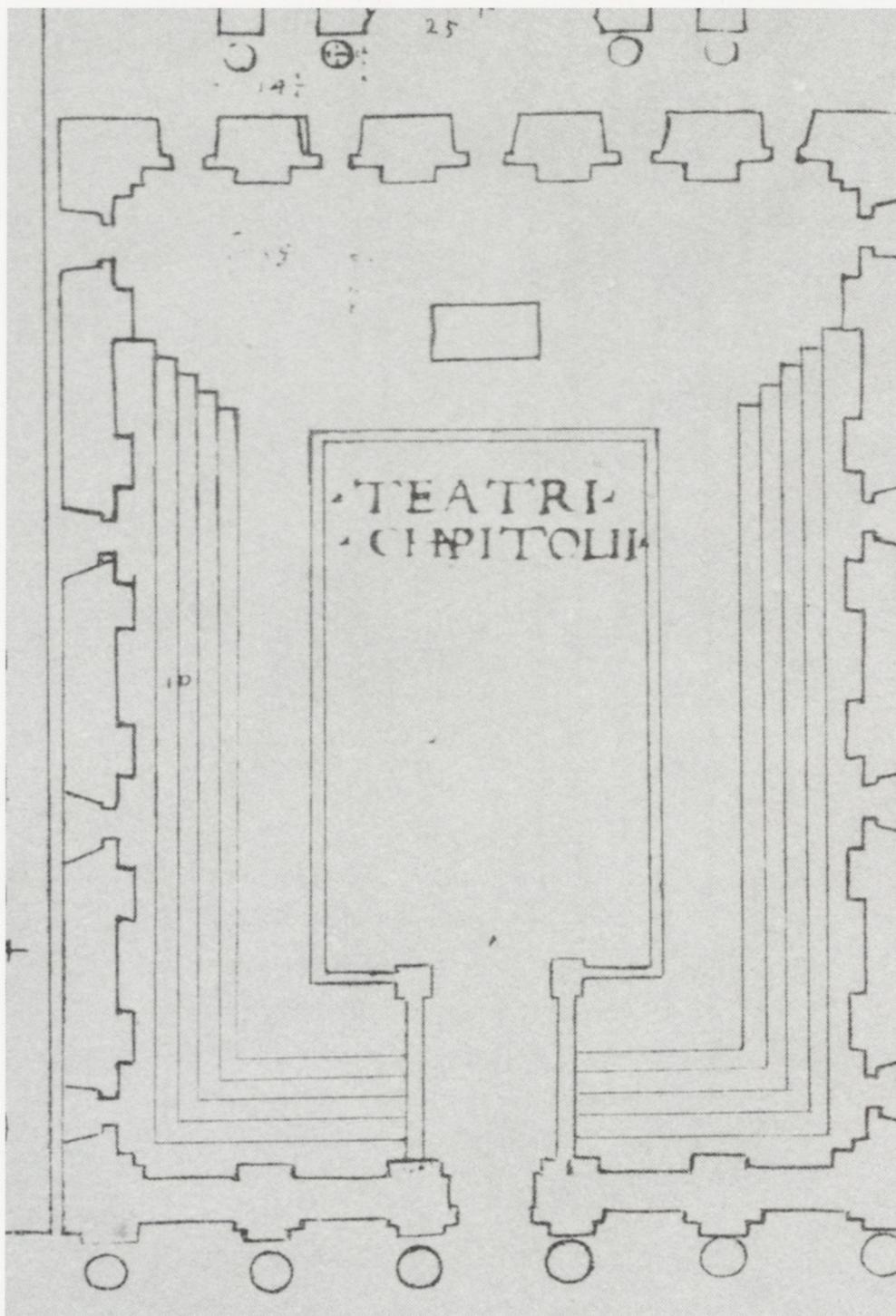
dei lavori Pietro Rosselli, che eseguì probabilmente un progetto di Giuliano da Sangallo e che sembra aver diretto anche la costruzione di Palazzo Pichi e Palazzo Alberini e fecero decorare il teatro con simboli classici e scene tratte dall'Antichità. Marcantonio Altieri afferma che *dall'Impero de' Romani fino al tempo d'hoggi mai in Roma locale da spettatori fabbricato fusse, che d'ornato, grazia e misura a questo s'aguagliasse*. Sembra quindi che Giulio non nutrisse grandi ambizioni politiche ma seguisse i potenti del momento e che si dedicò piuttosto alle sue passioni militari e commerciali, ad una fastosa vita cortigiana e alla committenza artistica. Il fratello e unico coerede Giovanni era canonico di San Pietro e crocifero, cubicolario e secondo cappellano privato di Clemente VII. Nel 1530 concelebrò come decano dei suddiaconi la messa in occasione dell'incoronazione di Carlo V a Bologna.

Alla morte di Jacopo, avvenuta nel 1505, Giulio continuò l'attività di latifondista e speculatore immobiliare ed espanse la proprietà paterna ulteriormente.<sup>95</sup> Il 3 settembre 1512 acquistò dai parenti Giulio, Gianbattista e Cesare Alberini una casa adiacente alla propria in Via del Sudario per 1200 ducati<sup>96</sup> e nel 1514-15 una serie di casali, tenute e vigne, il che dimostra che al tempo della costruzione del palazzo disponeva ancora di notevoli mezzi finanziari. Nel febbraio del 1522, poco dopo aver completato il sito del palazzo, fu addirittura in grado di prendere in affitto la *Magliana omnibus pratis ... fluminibus rivis fontibus aquis aquiductibus etc palatio et gardeno et conigliaria excepto*, la quale confinava con la sua tenuta di Campo di Merlo, sito di caccia ricercato anche da Leone X.<sup>97</sup> Giulio era proprietario di una grande vigna fuori Porta Portese, da lui ampliata nel 1523 di una vigna adiacente, situata nel luogo chiamato *lo pilo*. Il portale bugnato sembra sia stato disegnato da Giulio Romano, il quale potrebbe aver ristrutturato tutta la vigna, provvista tra l'altro di un labirinto ed una peschiera (Figg. 47, 48).<sup>98</sup> Sulla pianta di Bufalini del 1551 la vigna è proprietà del solo fratello Giovanni e collocata tra le mura cittadine, la collina e Via Portuense (Fig. 49). Fu divisa in due dalle fortificazioni di Urbano VIII e ai tempi di Nolli apparteneva ai Crescenzi. Dai numerosi acquisti ed affitti effettuati da Giulio prima del Sacco di Roma possiamo supporre che negli anni precedenti al 1527 egli non avesse incontrato gravi problemi finanziari e dobbiamo quindi cercare altrove le ragioni dell'esecuzione lenta e frammentaria del palazzo. Confidando nella possibilità di poter pagare i canoni per le tante case che aveva preso in affitto per completare il sito del palazzo egli sperava di poter investire le sue risorse finanziarie con maggior profitto altrove – situazione che mutò radicalmente dopo il 1527. Probabilmente i lanzi-

Fig. 49. L. Bufalini, *Pianta di Roma del 1551*, dettaglio con la vigna Alberini fuori Porta Portese.

Fig. 50. Nella pagina a fianco. Raffaello, *Incoronazione di Carlo Magno (Palazzi Vaticani, Stanza dell'Incendio)*, dettaglio.





chenechi, al corrente delle sue ricchezze, lo rapirono durante il Sacco di Roma e chiesero un riscatto estremamente alto per la sua liberazione. Nel giugno del 1531 Alberini risulta già così malato da non potersi più dedicare all'amministrazione della gabella dello *Studium Urbis*, ovvero l'università romana.<sup>99</sup> Probabilmente aveva superato di poco i cinquant'anni quando nel luglio del '31 morì. L'inventario della sua eredità, stilato il 4 dello stesso mese, presenta la sua disastrosa situazione finanziaria.

Fig. 51. Bernardo della Volpaia, pianta del Teatro Capitolino del 1513 (London, John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 16 r).

I grossi debiti derivati dai canoni annuali dei siti acquisiti non erano controbilanciati dalle sue proprietà, ormai ridotte al palazzo in Via dei Banchi e alla vigna fuori Porta Portese. Debiti tali che i suoi figli furono sul punto di rifiutare la sua eredità.

Rutilio, il figlio maggiore, era uno splendido ed elegante gentiluomo, nonché familiare di Carlo V, il quale l'aveva fatto cavaliere di San Giacomo.<sup>100</sup> Come il nonno Jacopo, anche Rutilio ricopriva il ruolo di caporione di Sant'Eustachio, di priore dei caporioni, di maestro di strada e di conservatore, ma allestiva anche magnifiche feste e, proprio come il nonno, fu addirittura accusato di omicidio. I figli di Rutilio, ovvero Giulio e Cesare, morirono senza discendenti maschi e così il palazzo passò a Paolo, figlio del fratello minore di Rutilio. Con testamento del 16 settembre 1609, l'edificio fu lasciato a Tiberio e Giacomo, figli di Paolo.<sup>101</sup> Un quarto del palazzo di cui era proprietario Giacomo andò alla sua vedova Clemenza Puri e da lei al cavaliere fiorentino Cicciporci, che ne divenne proprietario nel 1750. La figlia di quest'ultimo, Lucrezia (maritata Baldelli), lo vendette nel 1836 al cardinale Falconieri. I restanti tre quarti del palazzo andarono a Carlo Jacobilli e Lorenzo del Domo, figli nati dai due matrimoni di Cecilia, sorella di Tiberio e Giacomo, che aggiunsero al proprio nome quello degli Alberini. Già nel 1824 il cardinale Falconieri aveva acquistato la parte spettante alla vedova dell'ultimo membro della famiglia del Domo. Nel 1838 il palazzo ospitò la Presidenza del rione Ponte. Falconieri lasciò il palazzo al Seminario degli Angeli Custodi di Ravenna il quale, a sua volta, lo cedette al conte Leonardo Calderari da Milano nel 1863 e nello stesso anno incaricò Antonio Sarti di completarlo. Nel 1901 lo acquistò il seminario portoghese e dal 2000 è proprietà di Angiola Armellini.

Come accadde a tanti nobiluomini contemporanei di Giulio Alberini, la sua vita, colma di avventure, ricchezza e splendore, ebbe una triste svolta nel maggio del 1527. Prima della catastrofe, egli era una figura di rilievo nel panorama romano e, come Girolamo Pichi, Giuliano Leno, Metello Vari e tanti altri patrizi romani, era un fortunato pioniere del nascente capitalismo. Soprattutto fu uno dei primi romani a commissionare una costruzione di tale fasto non per motivi religiosi o per esigenze personali, ma per investire con grande rischio il proprio capitale, proprio come accade ancora oggi. Purtroppo non si è conservato l'inventario dei suoi beni mobili, forse parzialmente trafugati o distrutti durante il Sacco; né ci è giunta notizia di alcuna sua commissione pittorica o di un'eventuale collezione di antichità e finora non sono stati rintracciati neppure il suo ritratto e la sua tomba. Se egli non avesse scelto Raffaello come architetto e il suo grandioso palazzo non fosse sopravvissuto, oggi poche persone s'interesserebbero di questo interprete così caratteristico dello spirito rinascimentale.

### 1.3.2. Il terreno di Giulio Alberini nei Banchi: proprietà, acquisti e affitti

Fin dal 1140 il terzo ramo degli Alberini possedeva *domus, accasamenta et palatia ... cum platea ibidem iuncta, cum macellis* accanto ai SS. Celso e Giuliano. Tali proprietà furono confiscate nel 1399, quando il possessore, Natolo Buci di Natolo Alberini, venne decapitato sulla piazza del Ponte per aver partecipato alla congiura contro Bonifacio IX.<sup>102</sup> Tali proprietà furono poi riacquistate nel 1406 da Cecco Lello Alberini, membro del primo ramo della famiglia. Benché Giacomo Alberini, padre di Giulio, e la sua famiglia abitassero nel rione di Sant'Eustachio, sulla Via Papale di fronte a Palazzo Valle (Figg. 45, 46), egli possedeva insieme a Mariano de Magistris anche una casa nel rione Ponte, sul sito del futuro palazzo.<sup>103</sup> Nel 1482 la diede in affitto all'orefice Bartolo e nel 1495 all'orefice fiorentino Giacomo del Marangolino.<sup>104</sup> I de Magistris avevano la cappella funeraria e le tombe di famiglia nella vecchia chiesa dei Santi Celso e Giuliano e la loro casa principale era probabilmente situata nel Vicolo del Mastro, il quale reca ancora traccia del loro nome. La casa condivisa con gli

Alberini, poi incorporata nel palazzo, era adiacente alla proprietà di Marcello de Clodi, che guardava la piazzetta ed era quindi situata nella metà orientale della proprietà comune. Nella stessa casa di proprietà dei fratelli Bernardino e Giacomo Alberini, tennero nel 1506 il loro banco Babilano Pallavicini e Domenico Lomellino.<sup>105</sup> Pallavicini apparteneva a un'importante famiglia di banchieri genovesi ed era imparentato con Antonio Pallavicini, creato cardinale da Innocenzo VIII e deceduto nel 1507. Tale edificio occupava solo una piccola parte del sito del futuro palazzo ed era probabilmente collocato all'angolo nord-occidentale, tra Via del Banco di Santo Spirito e Vicolo del Curato, di fronte alla chiesa dei SS. Celso e Giuliano.<sup>106</sup>

Quando, verso il 1512-13, Giulio Alberini decise di erigere il proprio palazzo, la costruzione dei SS. Celso e Giuliano era iniziata da circa tre anni. Egli era tenuto a rispettare sia la nuova rete stradale, sia l'altezza dei piani del progetto bramantesco per la chiesa (Figg. 36-39). Un palazzo così ambizioso esigeva dinanzi all'ingresso una piazzetta, ma quella già esistente di fronte all'ala orientale dell'edificio era troppo piccola, cosicché Alberini acquistò un altro terreno al fine di ampliarla.<sup>107</sup> Il filo orientale della piazzetta doveva proseguire quello della stradina progettata ad est della chiesa; è quindi indubbio che Bramante e il cognato Girolamo Pichi, allora uno dei maestri di strada,<sup>108</sup> contribuirono sostanzialmente alla progettazione dei confini e delle dimensioni tanto del palazzo, quanto della sua piazzetta.

Quando nell'agosto del 1512 Giulio Alberini è documentato per la prima volta in veste di persona giuridica, suo padre era già scomparso ed egli stava preparando la costruzione del palazzo. Allora egli prese in affitto per dieci anni dal patrizio romano Bartolomeo Benimbene una casa con annessa macelleria situata *in loco qui dicitur panico in regione pontis*, a 60 ducati all'anno.<sup>109</sup> Essa era adiacente alle proprietà dell'Ospedale di Santo Spirito e di Francesco de Veaminis, fiancheggiata da due vie, ma non confinante con il terreno di Giulio Alberini, perciò doveva sorgere nella parte nord-orientale del sito della futura fabbrica o nell'area della progettata piazzetta antistante. Invece di acquistare la casa, Alberini preferì pagare un affitto annuo, corrispondente generalmente al cinque per cento del presunto prezzo di vendita dell'immobile e quindi pari alla considerevole somma di 1200 ducati. Probabilmente per motivi finanziari, Giulio vendette il 26 dicembre 1513 metà della sua abitazione presso i SS. Celso e Giuliano al fratello Giovanni, il quale ancora nel '31 condivideva la proprietà del palazzo.<sup>110</sup>

Nel febbraio del 1515 il potente banco fiorentino degli Strozzi tentò invano di prendere in affitto una prima parte del palazzo allora nascente.<sup>111</sup> Filippo Strozzi scrisse al fratello Lorenzo informandolo del fatto che i banchieri concittadini Bonaccorso Rucellai e Bernardo da Verazzano erano già in trattativa con il giovane proprietario, evidentemente Giulio Alberini. Quest'ultimo non accettò la proposta di un aumento dell'affitto, né quella di un finanziamento dei miglioramenti edilizi, i quali ammontavano a 800-1000 ducati e corrispondevano probabilmente all'intero costo della costruzione delle prime botteghe dell'ala occidentale e dei suoi mezzanini. Un certo Jacopo, stretto parente o amico degli Strozzi, sarebbe stato in grado, per quanto si evince dalla lettera, di superare le resistenze di Alberini grazie all'aiuto del Magnifico, da identificare con Giuliano de' Medici, fratello del papa e capitano generale delle truppe pontificie. Ma Filippo si mostrava scettico sulla possibilità che Jacopo prendesse questa iniziativa. Se quasi un anno prima del completamento dei primi ambienti del palazzo due tra i più influenti banchieri del tempo si stavano contendendo questa sede, ciò significa che immobili di tale livello erano estremamente rari nel quartiere dei Banchi.

Il 3 giugno 1515 il sarto Giovanangelo da Ferrara cedette ad Alberini una casa situata *versus imaginem*, quindi in Vicolo del Curato.<sup>112</sup> Essa confinava sui lati occidentale e meridionale con la proprietà di Giulio e sul lato orientale con la casa che il

ricamatore Brospecta aveva preso in affitto dal capitolo dei SS. Celso e Giuliano. Il sito di questo edificio corrispondeva quindi alla zona della quinta e forse anche della quarta campata dell'ala settentrionale del palazzo. A questa data Alberini deve aver già preparato il contratto, poi stipulato il 9 agosto 1515, con il quale veniva data in affitto per nove anni una parte del nuovo palazzo ai due banchieri fiorentini Bernardo da Verazzano e Bonaccorso Rucellai.<sup>113</sup> Nel documento si distingue tra una parte quasi ultimata e una ancora incompiuta: la parte ultimata – *una pars qua itur versus Cancellariam* (ovvero l'attuale Palazzo Sforza-Cesarini in Via dei Banchi Nuovi) – comprendeva solo tre botteghe e le relative camere del mezzanino. Deve trattarsi della bottega all'angolo nord-occidentale, già affittata prima del 1515, e delle due botteghe adiacenti di Via del Banco di Santo Spirito, con le tre rispettive stanzette del mezzanino, le quali sarebbero state abitabili nel giro di due mesi (tavv. 86, 87, 113). La parte incompiuta si affacciava su Vicolo del Curato – *alia (pars) qua itur ad imaginem versus ecclesiam sancti Salvatoris de lauro que nondum est adhunc redacta ad usum habitabilem sed nunc de continuo fit*. Questa sarebbe stata abitabile entro marzo dell'anno successivo, se Alberini fosse riuscito ad acquistare alcune case adiacenti alla sua proprietà. Queste appartenevano al capitolo dei Santi Celso e Giuliano ed erano situate all'angolo tra Vicolo del Curato e la piazzetta. Una era stata data in affitto a Mario *burchita*. Tali case erano di modesta larghezza ed erano collocate sul sito delle prime tre o quattro campate dell'ala settentrionale del palazzo.

La parte affittata ai due banchieri comprendeva quindi solo l'ala settentrionale e una porzione di quella occidentale. Le parole *dummodo sit redactum designum infradictum vel sallum ad usum habitabilem pro duabus ternijs*, aggiunte in margine al documento, stanno forse a significare che il contratto sarebbe rimasto valido solo se due terzi del progetto fossero stati realizzati entro il mese di marzo del 1516. Per ciò che riguarda i lavori di costruzione, i sette mesi rimanenti non erano sufficienti e il canone annuo di 150 ducati sembra troppo basso per sostenere i costi dei numerosi ambienti elencati nel contratto. Questi comprendevano, oltre alle botteghe per il banco, anche un salone, le camere, le cantine, una cucina, una loggia, un cortile e le stalle: *cameris salis cantinis parco* (forse la piazzetta) *stallis bancho logis cortili et magna sala coquina*. Non si accenna però a saloni o appartamenti separati per i due banchieri. Uno dei testimoni è il noto architetto fiorentino Pietro di Jacopo Rosselli (o Roselli), il quale dirigeva probabilmente sia il cantiere del Teatro Capitolino, sia quello di Palazzo Alberini. Il contratto rappresenta un caso unico in questi anni, ma è spiegabile col crescente bisogno di locali bancari e appartamenti rappresentativi: come già Filippo Strozzi nel febbraio del '15, anche i due banchieri tentarono di assicurarsi in tempo un posto nel palazzo, il quale prometteva di diventare uno dei più lussuosi di tutta la città.

Solo nel novembre del 1516 Alberini riuscì a prendere in affitto le due case dell'arcipresbitero in Vicolo del Curato *iuxta fabricam novam seu novum edificium quod vir nobilis Julius de Alberinis construxit ... que dominus Julius pro ampliacione dicti operis ... indigeat*.<sup>114</sup> Queste erano state affittate già nel 1506 da Angelo Giorgio da Cremona e Paolo Benricevuto, i quali dovevano pagare un canone annuo, estremamente alto, di 80 ducati: quindi il valore stimato dei due immobili corrispondeva già allora a 1600 ducati.<sup>115</sup> Nel novembre del '31, durante il periodo di crisi, il capitolo ridurrà il canone a 50 ducati e allora solo una delle due case era integrata nell'ala settentrionale del palazzo, mentre l'altra, occupata fin dal Quattrocento dall'*aromarario pontificio*, era ancora in piedi e ipotecata dal capitolo.<sup>116</sup> Un documento del capitolo, risalente al 1541, parla invece già di due botteghe affittate da un berrettaio e un bicchieraio.<sup>117</sup> L'arcipresbitero non si fidava di Alberini, cosicché nel novembre del 1516 stabilì che questi avrebbe potuto demolire le due case in questione solo se gli avesse preventivamente garantito profitti futuri equivalenti a quelli di due o più

botteghe.<sup>118</sup> In quel momento il termine concordato dai due banchieri era scaduto da tempo ed essi decisero di sistemarsi nelle immediate vicinanze, dove ancora nel 1526 erano registrati con le loro numerose famiglie.<sup>119</sup>

Nel 1516 Alberini acquistò anche la zona corrispondente alle ultime tre botteghe dell'ala occidentale del palazzo. Il 16 gennaio lo scrittore apostolico Petrus Delius gli vendette una casa con sala, camere, cantine e pozzo, situata in Via del Banco di Santo Spirito tra la casa di Pietro del Bene, su un lato, e la proprietà dei Clodi, sugli altri due lati, nella quale abitava un altro farmacista, Lorenzo del Panno.<sup>120</sup> Il considerevole prezzo di 2000 ducati pagato da Alberini, di cui 1000 sborsati in contanti, rappresenta di nuovo la frenesia del *boom* immobiliare esploso nel quartiere dei Banchi in quegli anni. La casa venduta da Delius era evidentemente quella con due botteghe *prope edificium quod idem dominus Julius construit* per la quale il 21 agosto del 1516 Alberini si impegnò a pagare un canone d'affitto annuo di 87 ducati al capitolo dei SS. Celso e Giuliano.<sup>121</sup>

Nello stesso 1516 il capitolo di San Pietro cedette a Giulio Alberini anche la casa di Pietro del Bene, un alto funzionario della Curia<sup>122</sup> che riuscì a ottenere un privilegio papale grazie al quale poté continuare ad abitare lì a tempo indeterminato.<sup>123</sup> Soltanto nell'agosto del 1519 Alberini poté appropriarsi di questo sito appellandosi forse alla legge rinnovata da Leone X, secondo cui i vicini erano obbligati a cedere le loro proprietà se fossero state necessarie all'edificazione di fabbriche di rappresentanza.<sup>124</sup> Questi siti erano fondamentali per realizzare il progetto di Raffaello e già verso il 1512-13 i proprietari dei vari immobili sapevano certamente che prima o poi avrebbero dovuto cedere le loro proprietà ad Alberini.<sup>125</sup>

Ne furono certamente consapevoli anche i Clodi, ovvero i proprietari della zona a sud-est, la quale era indispensabile per la costruzione delle prime cinque campate dell'ala orientale e del cortile, nonché per l'ampliamento della piazzetta verso sud (tav. 54). All'inizio del 1521 Francesco de Clodi vendette a Giulio Alberini la propria parte della proprietà che condivideva col fratello Antonio e lo zio Marcello:<sup>126</sup> *certa suas portiones domorum in panico unam retro banchos aliam infra banchos et aliam apud turrim novam iunctas pro indivisa cum antonio de clodijs eius fratre et domino marcello etiam de clodijs patrio videlicet quartam partem omnium domorum de clodijs*. Nel contratto sono riportati i seguenti immobili: la *casa della torre*, anch'essa abitata da Pietro del Bene e probabilmente situata ad est della prima grande bottega; la *casa di galea*, che confinava su due lati con la casa di Alberini e sugli altri lati con le strade e il palazzo dell'orefice Antonio da San Marino, intimo amico di Raffaello, il quale aveva progettato per lui la chiesa di Sant'Eligio degli orefici. Questa proprietà comprendeva un forno e un macello, una rimessa, confinante con la casa di Girolamo dell'Immezzato, una via e una parte della casa del notaio Giovanni de Gays, in quel momento abitata dal rinomato notaio Jacopo Apocello, ma interamente appartenuta a Francesco de Clodi. Egli possedeva inoltre una casetta lungo la strada che conduceva dall'Immagine del Ponte a Torre nuova e metà della locanda di Catallo Siciliano. Questo elenco dimostra quanto fossero intricati i rapporti di proprietà, quali personaggi di spicco vivessero nella zona e quanto fosse difficile per Alberini e i maestri di strada integrare organicamente le fabbriche, sorte nei secoli, in una rete stradale razionale. Alberini prese in affitto da Francesco de Clodi la quarta parte della proprietà della famiglia per il solito canone pari al cinque per cento del valore, da stimarsi entro i due anni successivi; canone che deve aver ulteriormente incrementato i suoi obblighi annuali. Il 14 febbraio 1522 i due trovarono un accordo secondo cui Alberini avrebbe nel frattempo corrisposto a Francesco de Clodi un anticipo di 40 ducati su 70 annui.<sup>127</sup> Non risulta però che Alberini abbia anche acquistato interamente le quote del fratello e dello zio di Francesco: ancora nel marzo del 1527 solo un quinto della casa in cui risiedeva il notaio Apocello era

di proprietà di Alberini.<sup>128</sup> Tra le tante acquisizioni ottenute fra il 1512 e il '21 sembra che Alberini abbia pagato in contanti solo la casa di Petrus Delius, sobbarcandosi l'onere degli ingenti affitti annui delle altre case; purtroppo non conosciamo il reddito che il palazzo, le botteghe e la zona meridionale gli procurarono dopo la sistemazione del 1521-22.<sup>129</sup>

Giulio Alberini non agiva sempre in modo responsabile. Non pagò mai i canoni al capitolo dei SS. Celso e Giuliano e dopo la sua morte, avvenuta nel 1531, la vedova Faustina del Bufalo chiese la liquidazione della propria dote e il fratello Giovanni si dichiarò co-proprietario del palazzo.<sup>130</sup> Tra i suoi creditori vi erano oltre i parenti e il capitolo dei SS. Celso e Giuliano anche gli eredi di Francesco de Clodi, il capitolo di San Pietro, un canonico del Laterano e un cappellano di una cappella di San Pietro. Gli immobili del canonico e del cappellano erano probabilmente situati nell'area della quarta e quinta campata dell'ala occidentale del palazzo, posseduta da Alberini già prima del 1516. Sembra che Alberini disponesse di tutta l'area meridionale già nel 1521-22;<sup>131</sup> nonostante ciò gli eredi di Francesco de Clodi si presentarono come unici creditori della sua famiglia.<sup>132</sup> Nel Settecento i debiti dovuti al capitolo dei SS. Celso e Giuliano erano cresciuti così tanto che una sentenza giuridica accordò al capitolo stesso la proprietà dell'intero palazzo. Per intercessione di alte autorità la confisca del palazzo fu però evitata e i diritti dei canonici non furono mai rispettati.<sup>133</sup>

### 1.3.3. Le piante GDSU 1358 e GDSU 2137 A

Due disegni della bottega di Raffaello e Giulio Romano aiutano a comprendere meglio la posizione dei siti acquistati o affittati da Alberini nel quartiere dei Banchi. Sulla pianta GDSU 1358 A – vero *unicum* tra i disegni della Roma rinascimentale – gli acquisti degli anni tra il 1516 e il '19 risultano già integrati nell'insieme delle *case de Julio Alberino*, contrassegnate da una sfumatura scura, mentre la proprietà dei Clodi è riconoscibile per via di un colore più chiaro (tav. 60).<sup>134</sup> La pianta prevede l'affitto nel 1520-21 della proprietà di Francesco de Clodi e fu forse eseguita dallo stesso Giulio Romano con l'uso della bussola, mentre le scritte sono del notaio Felix de Villa e di un suo assistente. L'indicazione che recita: *Tutto questo giallo se co(n)tiene in la casa dela torre de mes(s)er Marcello de clodij* semplifica la reale situazione, poiché Marcello de Clodi era solo uno dei tre proprietari e Alberini aveva bisogno di tutto il sito dei Clodi per poter realizzare il progetto di Raffaello, estendere la piazzetta e far tracciare una strada meridionale, mentre la parte già in possesso da Alberini era sufficiente solo per le ultime due campate dell'ala orientale.

Il disegno mostra che *la casa de ba(n)chi d(e) mis(ser) Marcello* è accessibile da Via del Banco di Santo Spirito attraverso un corridoio a sud dell'attuale palazzo e comprende una torre e quattro cortiletti (*chiostri*). Seguono ad est le botteghe di un macellaio e di un fornaio – si tratta probabilmente di quelle menzionate nel contratto stipulato con Francesco. La pianta indica i due leggeri cambiamenti d'orientamento di Via del Banco di Santo Spirito, rispettivamente dopo la quinta e la settima bottega dell'ala occidentale. Non è però chiaro il significato di una linea appena visibile, tracciata a matita al di sotto della sfumatura scura, che corre con angolo ancora più acuto di quella della strada dalla punta nord-occidentale verso sud.

Il disegno GDSU 2137 A mostra invece già il sito acquistato da Francesco de Clodi e risale quindi al 1520-21 circa (tav. 61).<sup>135</sup> Tale pianta sembra un autografo di Giulio Romano: la lettera *J* vergata in basso a destra, sviluppata in una sorta di croce di difficile identificazione, potrebbe rappresentare l'abbreviazione di *Julius*, benché non si riscontrino firme del genere sugli altri disegni della sua mano.<sup>136</sup> Al margine destro della pianta è introdotta una scala in palmi romani e ai bordi sono indicati i rispettivi gradi del vento con lettere maiuscole. Il sistema della bussola non è quello adotta-

to nel *De architectura* di Vitruvio tradotto da Fabio Calvo per Raffaello, né quello impiegato dal maestro di strada del '24 (Fig. 28), ma corrisponde al sistema scelto da Antonio da Sangallo il Giovane,<sup>137</sup> il quale ha aggiunto di propria mano la parola *lume* a sud della proprietà di Alberini.<sup>138</sup> Già nel gennaio del 1518 Sangallo fu presente come testimone a un atto notarile collegabile alla costruzione del palazzo<sup>139</sup> e dal 1518 collaborò con Raffarello e Giulio Romano ai lavori di Villa Madama e, in quanto architetto di San Pietro, anche alla progettazione della rete stradale della città.<sup>140</sup>

Solo con l'acquisto della proprietà dei Clodi si ottenne finalmente il sito previsto dal progetto di Raffaello. Secondo il disegno GDSU 2137 A, al tempo solo le prime quattro campate dell'ala occidentale del palazzo erano praticabili e la quarta era impiegata ancora come bottega (tavv. 86, 87). La quinta campata era più stretta e terminava davanti a un grosso muro che ancora oggi nelle cantine separa la quinta dalla sesta campata (tavv. 85, 86). Le ultime tre botteghe erano irregolari e non ancora integrate nel palazzo, ma sviluppavano così organicamente le precedenti botteghe del palazzo che sembrano ristrutturare nel 1519-20; non è neppure escluso che fu Alberini a far costruire le loro facciate, poi rappresentate nell'alzato del 1864 (tav. 78): qui i piani superiori vengono illuminati da cinque finestre a orecchio e continuano i livelli dei tre piani inferiori del palazzo, che invece nell'ultima campata meridionale, allora ancora proprietà dei Clodi, differiscono.<sup>141</sup>

Il corridoio che prosegue la sesta bottega verso est si apre a sinistra sul cortile rettangolare, ancora privo di loggia o scalone, mentre a destra si apre su una scala di dimensioni relativamente modeste, provvista di due rampe larghe 5 piedi cadauna (1,12 m). Tale scala è l'unica a essere probabilmente collegata anche con l'incompleto piano nobile del palazzo. La pianta rende col tratteggio i muri non ancora realizzati. Il cortile è separato dall'irregolare zona meridionale attraverso il muro medioevale leggermente curvo, il cui spessore è ridotto a circa 3 palmi, ma si sviluppa verso est, per poi piegarsi ad angolo retto verso nord, così da chiudere – probabilmente per la prima volta – tutti i lati del cortile ridotto a 70-72 × 92 palmi.

Il corridoio prosegue in quattro vani di medie dimensioni e sfocia in un ambiente grande (41 × 46 palmi; 9,16 × 10,28 m). Il tratteggio indica che si tratta ancora di un'idea progettuale, dovuta probabilmente allo stesso Giulio Romano, e che l'area meridionale non sarebbe stata integrata nel palazzo durante la fase immediatamente successiva dei lavori. Sulla pianta del 1864 l'area meridionale assomiglia ancora a quella rappresentata nel GDSU 2137 A ed è quindi indubbio che il progetto sia stato realizzato (tav. 77). Stanze analoghe dovevano trovarsi nei tre bassi piani superiori dell'area meridionale, raffigurati nell'alzato del 1864. Combinando la zona meridionale con i piani superiori dell'incompleta ala occidentale del palazzo, Alberini riuscì a creare un organismo funzionante e spazioso che prometteva finalmente ricchi profitti. Poiché quest'area comprendeva la maggior parte della proprietà dei Clodi, Alberini potrebbe aver offerto una percentuale delle entrate allo zio e al fratello di Francesco de Clodi così da sfruttarla maggiormente, ma non avrebbe potuto annetterla legittimamente al palazzo.

Forse Alberini esitò a integrare la parte meridionale anche per un'altra ragione: il fronte sud era troppo irregolare per costruirvi un muro rettilineo e la settima bottega sarebbe stata poco profonda. Già all'inizio della progettazione Alberini e i responsabili della rete stradale devono aver previsto di isolare il palazzo su tutti i lati e di aprire l'ala meridionale, più stretta di quella settentrionale di circa una campata, in sei botteghe affacciate su una nuova strada, larga come Vicolo del Curato (tavv. 81-84).<sup>142</sup> Sapendo che la realizzazione di un progetto di tale portata avrebbe richiesto tempo, pazienza e risorse, Alberini approfittò del momento favorevole facendo fruttare al meglio l'area meridionale. Però la pianta GDSU 2137 A prevede non solo

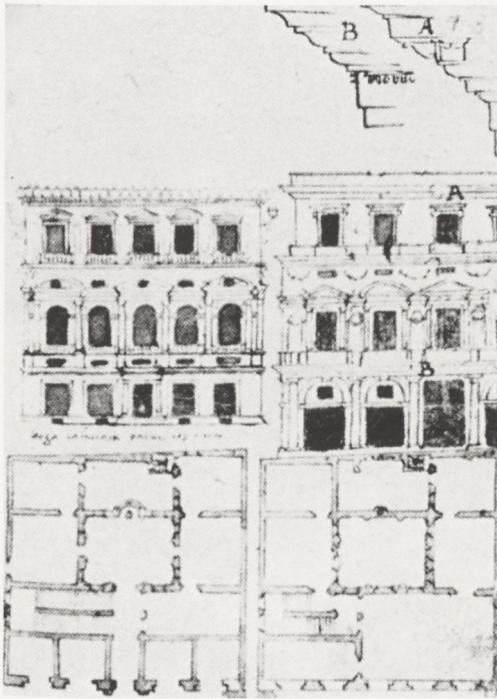


Fig. 52. Domenico Aimo da Varignana, progetto alternativo per Palazzo Branconio dell'Aquila (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, fol. 39 r).

lo sfruttamento economico della zona meridionale, ma anche un cambiamento progettuale del cortile e di tutto il palazzo.<sup>143</sup>

Il disegno mostra che al tempo la bottega doppia all'angolo nord-occidentale era l'unica praticabile dell'ala settentrionale. La costruzione della quarta e quinta bottega non era ancora andata oltre le cantine. Poiché una delle case dell'arcipresbitero era in piedi ancora nel 1531, in questo periodo le fondamenta di tutte le tre prime botteghe non potevano essere state gettate: evidentemente non tutti i dettagli della pianta corrispondono allo stato delle cose nel 1520-21.

I diversi documenti di cui disponiamo e i due disegni conservati agli Uffizi ci forniscono un'idea molto precisa della progettazione e della costruzione del palazzo fino alla partenza di Giulio Romano, avvenuta nell'autunno del '24. Se nel febbraio del 1515 la bottega nord-occidentale era quasi compiuta e verso la fine dello stesso anno altre due campate del pianterreno e del primo mezzanino dell'ala occidentale erano abitabili, i lavori devono aver avuto inizio almeno due anni prima. Perciò il progetto può essere datato al 1512 circa, quando Giulio II e Bramante erano ancora in vita e potrebbero aver esercitato la loro influenza.

#### 1.3.4. Il progetto del Codice Mellon

Inizialmente Alberini potrebbe aver pensato a un sito più ristretto, con un palazzo non completamente isolato di sole cinque campate sui fronti laterali, estese fino al muro medioevale (tavv. 64, 65). Bramante e Raffaello potrebbero poi aver incoraggiato Alberini a creare un blocco isolato di sette per sette campate, analogo a quello progettato per la chiesa dei SS. Celso e Giuliano. Un progetto più ristretto si è conservato nel Codice Mellon ed è attribuibile allo scultore e architetto bolognese Domenico Aimo da Varignana. Questi si trattenne più volte tra il 1513 e il '20 a Roma, dove propose anche soluzioni alternative per Palazzo Branconio e San Pietro (Fig. 52).<sup>144</sup> Nello stesso codice si trova, immediatamente accanto all'alzato e alle due piante di questo progetto, l'alzato di due campate della facciata realizzata di Palazzo Alberini (tav. 65).<sup>145</sup> Il pianterreno dell'ala principale del progetto, probabilmente quella su Vicolo del Curato, ospita sette botteghe, mentre i due fronti laterali presentano cinque strette botteghe, la cui larghezza corrisponde a quella delle prime quattro botteghe dell'ala occidentale del palazzo realizzato. Tali botteghe terminerebbero dunque dinanzi allo spesso muro meridionale della rudimentale quinta bottega, rappresentata su GDSU 2137 A e sopravvissuta parzialmente nelle cantine (tavv. 61, 85, 86).<sup>146</sup>

Le piante del pianterreno e del piano nobile mostrano una suddivisione in due metà uguali, già predisposte per ospitare due inquilini dello stesso rango, come poi stabilito nel contratto dell'agosto del 1515, e ogni palmo sembra concepito per trarne il massimo profitto. Le due entrate sono eccentriche e collocate sui fronti laterali. La parte centrale dello stretto corridoio dell'ingresso si apre verso sud in due arcate su una sorta di loggia illuminata lateralmente da pozzi di luce di formato quadrato, mentre nell'ala posteriore vi sono stanze di varia grandezza e due scale segrete a chiocciola. Dal centro del corridoio sale anche l'unico scalone che attraversa i tre piani della torre prevista sopra la campata centrale della facciata. Le due rampe di circa  $7,5 \times 17,5$  palmi ( $1,68 \times 3,91$  m) della scala, i cui pianerottoli sono illuminati dalle finestre di facciata, risultano ancora meno confortevoli di quelle poi realizzate. Più spaziosa è la pianta del piano nobile, le cui due parti sono articolate dalla sequenza tradizionale di ambienti di dimensioni sempre minori: un salone di due per tre campate, una saletta, la camera quadrata del padrone e i locali annessi dell'ala posteriore. Nel piano nobile i pozzi di luce sono circondati da tre stretti balconi e nel terzo piano, più basso, gli ambienti più grandi dovevano probabilmente essere suddivisi.

La facciata prevista dal progetto ricorda quella di Palazzo Caprini (Figg. 22-24). Il pianterreno risulta più basso di quello realizzato, con botteghe più strette e pilastri più larghi e il piano nobile ha un carattere ancor più dominante (tavv. 1-27, 80, 115-117). Il bugnato è liscio e regolare come quello di Palazzo Alberini, ma il sistema è meno complesso. I suoi pilastri proseguono nelle semicolonne binate del piano nobile e nei triglifi della trabeazione dorica, posti solo sopra le semicolonne. Le finestre sono più basse di quelle di Palazzo Caprini e la superficie parietale che si estende al di sopra di esse è articolata da campi ciechi. Il terzo piano è molto più basso del piano nobile ma, come a Palazzo Alberini, presenta finestre sospese a orecchi e campi ciechi collocati sia sopra, sia accanto alle finestre stesse. Tanto i merli guelfi a coda di rondine che coronano il cornicione, quanto la torre a tre piani che forse allude allo stemma degli Alberini (tav. 22) tradiscono la maniera arcaica di Domenico Aimo, il quale deve essere stato informato sui problemi del sito e che potrebbe essersi addirittura ispirato a un precedente progetto di Raffaello.<sup>147</sup> Il progetto del Codice Mellon è in ogni caso un indizio prezioso del programma e della disposizione che Alberini aveva in mente quando iniziò la progettazione dell'edificio: un palazzo di sole cinque campate sui due fronti laterali, privo di cortile rappresentativo, ma circondato da botteghe e concepito per due affittuari di prestigio.

### 1.3.5. Il progetto di Raffaello del 1512-13

Sembra che già verso il 1512-13 Alberini abbia deciso di erigere un palazzo isolato di sette per sette campate e quindi in quel momento doveva essere certo di poter acquistare non solo le case e le botteghe del capitolo dei SS. Celso e Giuliano e di quello di San Pietro, ma anche tutta la proprietà dei Clodi. Se così non fosse stato, Raffaello non avrebbe previsto per il fronte occidentale e per quello orientale campate larghe  $22\frac{1}{4}$  palmi, invece dei 19 palmi del fronte settentrionale. Un palazzo così ambizioso richiedeva una piazza e, in questo caso, essa era realizzabile solo dinanzi all'ala orientale, ovvero l'ala principale, mentre la quarta campata dell'ala occidentale ospitava originariamente una bottega: ancor oggi sono visibili le tracce della piattabanda che la separavano dalla lunetta con la finestrella del mezzanino (tavv. 16, 17).

Probabilmente solo l'esterno del pianterreno dell'attuale palazzo corrisponde al progetto originario di Raffaello. Il rapporto asimmetrico del portale con l'arcata centrale della loggia e l'interno del piano nobile dimostrano che originariamente l'ala occidentale non doveva essere quella principale (tavv. 16, 30, 119, 120). La saletta è troppo piccola e irregolare per essere il salone menzionato nel contratto dell'agosto del 1515 ed è da escludere che la terza campata del piano nobile appartenesse alla saletta angolare: il suo muro occidentale in tutti e tre i piani inferiori è più spesso rispetto a quello delle due prime campate (tavv. 118-120). Solo nell'Ottocento la stanza che corrisponde alla terza campata del piano nobile fu trasformata in una cappella aperta sulla saletta (tav. 49).<sup>148</sup>

La costruzione della loggia e dello scalone attuali fu avviata solo dopo il cambio di progetto del 1521-22<sup>149</sup> e non è chiara la disposizione che Raffaello aveva previsto originariamente per l'ala orientale e per i piani superiori. Il salone doveva occupare le tre campate centrali dell'ala orientale, raggiungendo quindi una larghezza di 66 palmi (14,74 m). Un salone, posto al di sopra di botteghe profonde solo 25 palmi (5,59 m) come nell'ala settentrionale, sarebbe risultato poco profondo ma molto allungato e certamente inadatto a un palazzo del genere (tav. 84). Non è quindi da escludere che l'ala orientale dovesse presentare ambienti più profondi e che il muro occidentale del salone dovesse proseguire quello che separa la seconda bottega dal-

la terza di Vicolo del Curato (tavv. 81, 82). Allora il salone avrebbe raggiunto una profondità di 35 palmi (7,82 m). Il pianterreno dell'ala orientale sarebbe stato articolato con arcate parzialmente cieche, come quelle progettate probabilmente per le pareti laterali del cortile e adottate da Michelangelo intorno al 1520 all'angolo di Palazzo Medici a Firenze e da Lorenzetti nel cortile di Palazzo Caffarelli (Fig. 57).<sup>150</sup> Forse nel primo progetto anche l'altezza del piano nobile doveva superare quella attuale, pari a soli 29 palmi (6,49 m) e quindi assai modesta. In svariati palazzi rinascimentali si tentò di rendere la profondità delle sale equivalente alla loro altezza.<sup>151</sup> In ogni caso il salone, con porta centrale e finestre affacciate sulla loggia del cortile, sarebbe stato illuminato anche dalle finestrelle del mezzanino.

Poiché le botteghe comprendevano non solo una camera nel mezzanino, ma anche una cantina, l'unica ala del palazzo che avrebbe disposto di spazio sufficiente ad accogliere le scuderie e gli ambienti in cui conservare vino e olio sarebbe stata quella orientale, mentre la cucina e gli altri servizi avrebbero trovato posto nel sottoscala oppure – se previsto solo uno scalone settentrionale – nell'ala sud. È però più probabile che già nel 1512-13 entrambi gli affittuari dovessero occupare un intero piano con altezza e disposizione analoghe (tav. 84).

Sia nelle dimensioni che nelle forme, le arcate della loggia attuale corrispondono quasi esattamente a quelle dell'esterno del fronte settentrionale e forse i suoi conci erano destinati per la loggia dell'ala orientale (tavv. 36, 37, 116, 130).<sup>152</sup> Originariamente anche i presunti colonnati dei due piani superiori del cortile della loggia e l'articolazione delle pareti laterali dovevano corrispondere al sistema dell'esterno. Le colonne potrebbero aver sorretto travi di legno – come nei larghi intercolumni del terzo piano delle Logge Vaticane e dei cortili di Palazzo Branconio dell'Aquila e di Palazzo Massimo alle Colonne (Fig. 63).<sup>153</sup>

Se Alberini voleva suddividere l'interno del piano nobile in due metà uguali per altrettanti affittuari, come nel progetto del Codice Mellon (tav. 59) solo il salone sarebbe stato in comune e si sarebbe sviluppato su entrambi i lati in una successione "cerimoniale" di ambienti: una seconda sala, un'anticamera e infine la camera del padrone all'angolo dell'ala occidentale (tav. 83). Grazie a due finestre orientate su Via del Banco di Santo Spirito e altre due orientate su Vicolo del Curato e sulla nuova strada meridionale, queste stanze angolari avrebbero permesso ai loro residenti di seguire la vita delle arterie principali del quartiere dei Banchi. Le due metà del più basso terzo piano sarebbero state a disposizione delle famiglie e della servitù dei due affittuari. Raffaello potrebbe addirittura aver pensato di introdurre due scaloni identici nelle ali settentrionale e meridionale.

Nel progetto del 1512-13 l'articolazione esterna dei due piani superiori doveva avere un carattere più bramantesco rispetto a quella poi realizzata: più simile al linguaggio del pianterreno, alle architetture raffaellesche degli anni 1511-15 e all'alzato del Codice Mellon (tav. 58). Il bugnato del pianterreno è troppo piatto per proseguire in semicolonne e i pilastri delle botteghe sono troppo stretti per sorreggere paraste binate. Raffaello pensava forse di articolare un ordine completo di fasce di paraste su piedistalli nel piano nobile e di introdurre lesene solo nel terzo piano – come a Palazzo Jacopo da Brescia e a Sant'Eligio degli Orefici (Fig. 53).<sup>154</sup> L'attico realizzato di Palazzo Alberini sembra risalire solo al progetto del 1517-18.<sup>155</sup>

Sebbene l'inizio dei lavori non possa essere collocato dopo il 1513, la prima notizia relativa alla costruzione risale a sole tre settimane dopo il contratto d'affitto stipulato con i due banchieri. Il 1° novembre 1515 Giulio Alberini doveva pagare 10 ducati al fiorentino Bianchino per aver ricevuto del travertino, destinato probabilmente alle botteghe e prelevato dal porto dove si costruiscono le barche, probabilmente quello di Ripa Grande.<sup>156</sup> Il capo-scalpellino potrebbe essere stato il rinomato Menicantonio de Chiarellis, che il 27 aprile 1515 fece da testimone durante l'atto d'acqui-



sto di una vigna in Via Merulana da parte di Alberini.<sup>157</sup> Anche lo scalpellino Melchiorre Girardi da Firenze, che il 6 agosto dello stesso anno compare in un contratto di Alberini, potrebbe essere stato attivo nel cantiere del palazzo.<sup>158</sup> Alberini aveva iniziato con la costruzione della grande bottega d'angolo – l'unica con cantina coperta da una quattrocentesca volta a lunette, non a botte come tutte quelle successive (tavv. 43, 44) – per poi procedere linearmente di campata in campata verso sud, così da poter affittare di volta in volta ogni bottega appena realizzata. La pianta GDSU 2137 A e i documenti mostrano che neanche nell'anno della morte di Alberini il pianterreno dell'ala settentrionale era compiuto e che l'ala occidentale

Fig. 53. Roma, Palazzo Jacopo da Brescia (prima del 1940).

terminava nella rudimentale quinta bottega<sup>159</sup> – forse perché non aveva pagato al capitolo dei SS. Celso e Giuliano i canoni e non era riuscito a offrire due botteghe equivalenti nel nuovo palazzo. Dopo il '15 fu invece avviata la costruzione del pianterreno della quarta e quinta bottega dell'ala occidentale, senza le quali difficilmente sarebbe iniziata la costruzione dei due piani superiori e dell'attico e sembra che in quel momento si diede a questi lavori la priorità assoluta.

### 1.3.6. Misure e proporzioni del primo progetto di Raffaello

Nella progettazione di Palazzo Alberini, Raffaello fu obbligato a tener presente non solo il programma di Alberini, ma anche la configurazione della nuova rete stradale con la piazzetta e la nuova strada meridionale, nonché il taglio irregolare del terreno e i vari siti non ancora acquisiti. Secondo la pianta dei maestri di strada, Vicolo del Curato presentava una larghezza di 27 palmi (6,03 m) e Via del Banco di Santo Spirito di 38 palmi (8,49 m) – misure che erano probabilmente frutto della regolamentazione delle due strade sotto Giulio II (Figg. 28, 34). Secondo il disegno GDSU 2137 A, il fronte settentrionale presentava una lunghezza di 141 palmi, mentre il fronte occidentale non doveva superare i 170 palmi (37,97 m). Allora la piazzetta davanti al fronte orientale, che doveva essere probabilmente quello principale, misurava solo 7 × 13,40 m circa.

Sulla pianta GDSU 2137 A i 141 palmi dell'ala settentrionale sono suddivisi in sette campate lunghe 19 palmi ciascuna e larghe all'incirca altrettanto, come a Palazzo Caprini e a Palazzo Branconio dell'Aquila. I due pilastri angolari sono allargati di 1 palmo rispetto a quelli intermedi. Ne risultano cinque botteghe con una larghezza luce di 16 palmi, cinque muri divisorii di 3 palmi, una bottega doppia di 34 palmi di larghezza luce e due pilastri angolari di 6 palmi. Non sono chiare le ragioni per cui le misure attuali divergono leggermente da quelle di GDSU 2137 A solo nell'ala settentrionale: il lato settentrionale è largo 142,4 palmi (31,80 m), ogni campata 19,4 palmi (4,24 m) e l'apertura delle singole botteghe varia da 14 1/3 (3,20 m) a 14 1/2 palmi (3,24 m). Probabilmente grazie al cambio di progetto del 1521-22, la prima bottega attualmente senza cantina è leggermente più larga rispetto a quella rappresentata sulla pianta GDSU 2137 A (tavv. 82, 83).<sup>160</sup>

Le dimensioni delle prime quattro botteghe dell'ala occidentale corrispondono più esattamente a quelle del disegno GDSU 2137 A, benché lo spessore dei muri divisorii presenti leggere variazioni e i muri occidentali della terza e quarta bottega siano rientranti ed è quindi probabile che anche le misure delle ultime tre botteghe di forma irregolare siano corrette. I muri posteriori delle botteghe nell'ala occidentale non sono collegati del tutto organicamente con quelli delle botteghe dell'ala settentrionale, ma non sarebbe stato facile proporre un'altra soluzione senza operare un cambiamento poco funzionale delle dimensioni. La lunghezza di 170 palmi (37,98 m) indicata sul disegno fu determinata dall'acquisto della proprietà dei Clodi e supera di oltre 5 palmi la lunghezza attuale del palazzo, pari a circa 164 1/4 palmi (36,70 m). La somma delle singole misure indicate nel GDSU 2137 A è addirittura pari a soli 163 palmi (36,41 m).

La striscia di circa 5 palmi che si estendeva oltre il palazzo fino alla stretta casa dei Clodi sarebbe stata sufficiente per realizzare a sud una strada larga come Vicolo del Curato. Le tre ultime botteghe dell'ala occidentale dell'attuale palazzo si devono solo ad Antonio Sarti, il quale proseguì il sistema raffaellesco della facciata, basandosi in parte sui muri precedenti e conservando la larghezza e la profondità originali della settima bottega.

La progettazione della facciata settentrionale si fonda su un sistema modulare di numeri tondi: probabilmente la larghezza di 3 palmi era prevista per l'ordine del

piano nobile già nel 1512-13 (tav. 116). Le bugne del pianterreno presentano un'alternanza di file alte (2 palmi) e file basse (1 palmo), perciò anche l'altezza complessiva di una fila alta e una bassa corrisponde a 3 palmi. Tali bugne seguono quindi lo stesso sistema modulare dell'ordine del piano nobile. Le sette file sotto la cornice d'imposta sono alte 21 palmi, mentre le undici file sino alla cornice superiore del pianterreno misurano 33 palmi. I pilastri delle botteghe sono larghi 5 palmi e le bugne grandi misurano  $5/3$  di palmo (0,37 m), mentre quelle piccole 2,5 palmi (0,56 m) – un sistema più razionale rispetto a quello adottato dalla maggior parte dei palazzi precedenti. Le aperture delle botteghe sono di  $14 \times 15$  palmi, quindi seguono anch'esse un sistema numerico. L'altezza complessiva del pianterreno fin sotto il cancello, pari a circa 34 palmi, è poco meno di un terzo dell'altezza di tutto il palazzo, corrispondente a 105 palmi. Il rapporto dell'altezza del palazzo con la lunghezza del fronte settentrionale, pari a 142 palmi, è di 3:4. Da ciò si evince che Raffaello cercasse di ottenere rapporti "musicali" costituiti da piccoli numeri tondi anche nelle misure complessive.

Per poter ricavare sette botteghe sul lato meridionale e al contempo arricchire il cortile con una loggia che rispecchiasse l'articolazione dell'esterno, Raffaello doveva rendere l'ala occidentale e quella orientale più lunghe di quella settentrionale e ogni campata doveva misurare  $22 \frac{1}{4}$  palmi di larghezza (4,97 m). Egli sapeva che la differenza di circa 4 palmi nella larghezza delle campate non sarebbe stata percepita immediatamente. Conseguentemente i pilastri delle botteghe risultano larghi  $6 \frac{1}{4}$  palmi (1,40 m) e le loro aperture 16 palmi (3,57 m) – misure molto meno tonde rispetto al fronte settentrionale. Anche il rapporto di 2:3 tra la lunghezza del palazzo (164 palmi) e la sua altezza (105 palmi) risulta meno esatto rispetto al rapporto di 3:4 rilevabile sul fronte settentrionale, dal quale Raffaello deve aver iniziato la progettazione.

### 1.3.7. Il progetto di Raffaello del 1517-18

Nel corso del 1516 l'accordo stipulato tra Alberini e i due banchieri era stato annullato e solo dopo quell'anno, quando il pianterreno dell'ala occidentale del palazzo era stato esteso a quattro campate, si poté iniziare la costruzione dei piani superiori. Raffaello deve aver insistito affinché il suo progetto fosse inalterabile e Alberini deve aver sperato di dare in affitto al più presto anche i tre piani dell'incompleta ala occidentale. Anche i lavori di Palazzo Pichi, Palazzo Pandolfini e Villa Madama iniziarono con la costruzione di una parte dei piani superiori (Figg. 18, 78, tav. 87).<sup>161</sup> Sembra che verso il 1517-18 Raffaello e Alberini abbiano deciso di cambiare il progetto precedente. Da due disegni risulta, infatti, che alcuni dettagli dei due piani superiori siano risalenti solo al 1518-19: uno schizzo per il cornicione, disegnato probabilmente dallo stesso Raffaello, compare sul retro di un disegno per la scena di *Mosè e il roveto ardente* nella Seconda Loggia Vaticana, attribuibile a Giovanfrancesco Penni, stretto collaboratore di Raffaello, e risalente al 1517-18 (tav. 62).<sup>162</sup> Inoltre, sul verso della copia di un progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per San Giovanni dei Fiorentini dell'autunno del 1518, suo cugino Giovanfrancesco da Sangallo raffigurò il cancello per il cornicione del pianterreno del palazzo (tav. 63).<sup>163</sup> Il movimento del cancello da destra a sinistra trova corrispondenza col fronte settentrionale, le cui ultime due campate erano relative alla parte del piano nobile realizzata con qualche probabilità sotto gli occhi di Raffaello (tavv. 1, 22).<sup>164</sup> Giovanfrancesco collaborò col Sanzio intorno al 1518-19 anche nel cantiere di Villa Madama e per suo conto diresse a partire dal 1520 il cantiere di Palazzo Pandolfini a Firenze, altro palazzo disegnato da Raffaello.<sup>165</sup> Diversamente da Palazzo Pandolfini e Palazzo Farnese, la cornice con il cancello di Palazzo Alberini è collocata



Fig. 54. Roma, Palazzo Baldassini, facciata.

sopra il livello del pavimento del piano nobile e non sembra essere pertinente al primo progetto di Raffaello (tavv. 127, 128).<sup>166</sup>

Il 4 gennaio 1518 un certo messer Francesco, che anche in altre occasioni agì in favore di Alberini, dichiarò in casa di Giulio Alberini stesso di essergli debitore in quanto garante dell'architetto Pietro Rosselli.<sup>167</sup> Antonio da Sangallo il Giovane e un certo Giovanni Paolo di Giovanni Matteo da Perugia erano i testimoni. Francesco affermò a nome di Pietro Rosselli di dovere a Giulio Alberini 25 ducati. Questo secondo atto fu presenciato anche dai muratori Sebastiano di Francesco da Como e Alessandro di Giacomo da Firenze.<sup>168</sup> Deve quindi trattarsi di uno degli accordi per l'esecuzione dei piani superiori dell'ala occidentale e sembra che già allora Antonio da Sangallo, vice di Raffaello alla fabbrica di San Pietro, fosse coinvolto nella progettazione.<sup>169</sup>

Non solo la zona basamentale del piano nobile e il cornicione del piano superiore, ma anche tutto il sistema dei due piani superiori e dell'attico sembra esser stato progettato solo dopo il '16 – un cambiamento di progetto in via di esecuzione che allora si verificò anche nei cantieri delle Logge Vaticane, di Villa Madama, di Palazzo Farnese e della Cappella Medicea.<sup>170</sup> Nel caso di Palazzo Alberini, questo cambiamento troverebbe spiegazione non solo nell'evoluzione stilistica di Raffaello, ma anche in motivi finanziari e funzionali. Pur continuando a impiegare travertino e mattonelle color ocra a vista (tavv. 22, 23), il Sanzio ridusse l'uso della pietra viva e il lavoro dello scalpello, forse abbassando addirittura l'altezza dei due piani superiori: le lesene sono singole e senza piedistalli, capitelli e fregio; le finestre sono prive di balconi, parapetti e frontoni; listelli di travertino incorniciano le finestre del piano nobile e sostituiscono sia le semiparaste delle presunte fasce di paraste del primo progetto, sia l'intero ordine del terzo piano. Anche i costi di un attico aperto con pilastri murati devono essere stati inferiori a quelli di un piano chiuso – nonostante i fusti di granito e marmo del suo colonnato. Sembra quindi che nel 1517-18 Raffaello avesse apportato dei cambiamenti non tanto alla pianta del palazzo, quanto all'esterno dei piani superiori, riducendo la loro articolazione e la loro altezza, ma compensando la perdita con l'aggiunta dell'attico.

Prima della sua partenza da Roma nel 1520, Domenico Aimo da Varignana, il presumibile autore del Codice Mellon, disegnò l'alzato dell'esterno del secondo progetto raffaellesco, il che conferma sia la datazione che il carattere coerente dell'insieme (tav. 65).<sup>171</sup> Il disegno rappresenta le due ultime campate del fronte settentrionale e i rispettivi profili, ma tralascia la parte inferiore del pianterreno. Diversamente dal dettaglio, assai preciso, le proporzioni differiscono dall'esecuzione dell'alzato: come nei precedenti progetti alternativi di Domenico Aimo (tav. 64), le botteghe sono troppo strette, i loro pilastri troppo larghi, le lesene del piano nobile troppo snelle e le finestre del piano superiore più quadrate. Il piano nobile è rientrante rispetto al pianterreno e quello superiore rispetto al piano nobile; il colonnato dell'attico è privo dell'alto zoccolo – forse non semplici sviste, ma alterazioni eseguite volutamente dal disegnatore.

Tre altre rappresentazioni cinquecentesche del palazzo risultano ancora meno complete: verso il 1550 l'editore francese Antoine Lafréry pubblicò un'incisione dell'intero palazzo con solo tre per cinque campate e senza attico (tav. 68).<sup>172</sup> Già alla metà del secolo neppure i più informati conoscevano la forma esatta del palazzo, né il suo autore, identificato da Lafréry con Bramante. Intorno al 1560 un artista franco-fiammingo raffigurò di nuovo solo due campate dell'ala settentrionale e qui collocò le bocche di lupo della cantina nelle teche delle botteghe, ma sbagliò la posizione delle finestrelle del piano nobile; la parte del foglio che rappresentava il cornicione e l'attico è forse stata tagliata successivamente (tav. 67).<sup>173</sup> In un schizzo contemporaneo che reca la scritta *in banchi al alberino*, Tommaso Boscoli (1501-1574

circa) si interessò invece solo al cornicione e alla sua costruzione (tav. 66).<sup>174</sup> Il primo e unico che indovinò la dimensione del progetto raffaellesco era G. B. Cipriani alla fine del Settecento il cui alzato servì probabilmente ancora a Letarouilly e ad Antonio Sarti (tav. 76).<sup>175</sup>

### 1.3.8. Misure e proporzioni del progetto del 1517-18

Nel secondo progetto Raffaello sembra aver continuato il sistema modulare del primo, conferendo ai fusti delle lesene del fronte settentrionale la larghezza di 3 palmi. Tali lesene si innalzano su un alto, liscio zoccolo continuo e sono provviste di basi tuscaniche. All'ordine tuscanico corrisponde anche il rapporto relativamente tozzo delle lesene stesse, pari a 1:7,3 (considerando anche l'aggetto nell'architrave). Invece l'architrave a due fasce della trabeazione bipartita, la quale è priva di fregio e oltrepassa la norma del modulo, appartiene piuttosto all'ordine dorico o ionico. Le finestre del piano nobile non sono però decorate da elementi ionici, come mensole o fregi pulvinati, e ricordano quelle del piano nobile del sangallesc Palazzo Baldassini, corrispondente al piano ionico del suo cortile (Figg. 54-56). Anche Raffaello potrebbe aver concepito un colonnato ionico per il piano nobile del cortile di Palazzo Alberini, ma non è possibile individuare con certezza, se egli comprendeva anche l'ordine della facciata come ionico.

Le cornici di travertino che inquadrano le finestre sono solo leggermente meno larghe delle aperture delle botteghe del piano terreno e tra le aperture stesse e l'architrave sono collocate le finestrelle senza cornice del mezzanino (tav. 22). L'altezza di circa 28 palmi del piano nobile è quasi uguale a quella di Palazzo Baldassini, corrispondendo perciò più a un palazzetto che ad un palazzo di grandi dimensioni – una contraddizione spiegabile solo considerando che i due piani superiori erano destinati ad affittuari quasi dello stesso rango. Inoltre, l'altezza esterna di circa 25 palmi del piano superiore è quasi uguale a quella del piano nobile al di sopra dello zoccolo e anche il sistema risulta simile, benché quello del piano superiore risulti molto più decorativo. Le inquadrature delle finestre riprendono di nuovo il formato rettangolare delle botteghe e gli stretti e oblungi campi intermedi sostituiscono le lesene del piano nobile. Le finestre sospese a orecchie alludono invece meno ambiguamente al carattere ionico, come anche la trabeazione conclusiva sorretta da mutuli. Essa contribuisce notevolmente all'impressione che i due piani superiori siano un unico piano nobile bipartito di notevole altezza. Evidentemente Raffaello tentò in questo modo di risolvere il contrasto tra la monumentalità del palazzo e l'esiguità del piano nobile. I due piani superiori raggiungono un'altezza complessiva di circa 53 palmi e il suo rapporto con l'altezza del pianterreno è di circa 3:2. Le altezze complessive del pianterreno (36 palmi, compreso il cancello) e dell'attico (16 3/4 palmi) equivalgono a quelle dei due piani superiori, i quali perciò occupano metà dell'altezza del palazzo. L'aggiunta del cancello nel secondo progetto contribuisce evidentemente a sottolineare tali rapporti proporzionali e sembra che l'introduzione dell'attico sia stata indispensabile per ottenere rapporti "musicali" costituiti da piccoli numeri tondi. Ambedue gli ordini dell'attico sono tuscanici e i fusti dell'ordine grande, i cui capitelli aggettano nella parte inferiore della trabeazione semplificata, sono larghi 2,5 palmi, mentre quelli delle colonne sono solo 1,5 palmi.

Il cambiamento del modulo operato da Raffaello nel fronte occidentale del palazzo è inaudito: i fusti delle lesene sono più larghi di 1/3 di palmo rispetto a quelli del fronte settentrionale; anche le frammentarie lesene angolari e le inquadrature delle finestre dei due piani superiori, il cui formato ripete di nuovo quello delle botteghe, risultano più larghe.

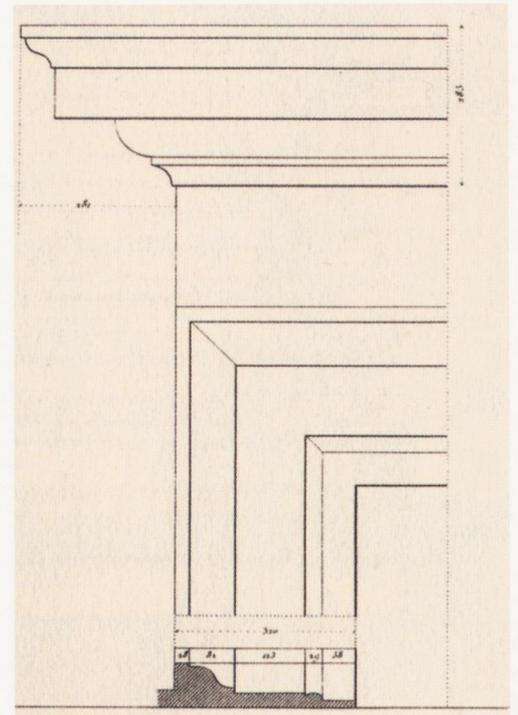
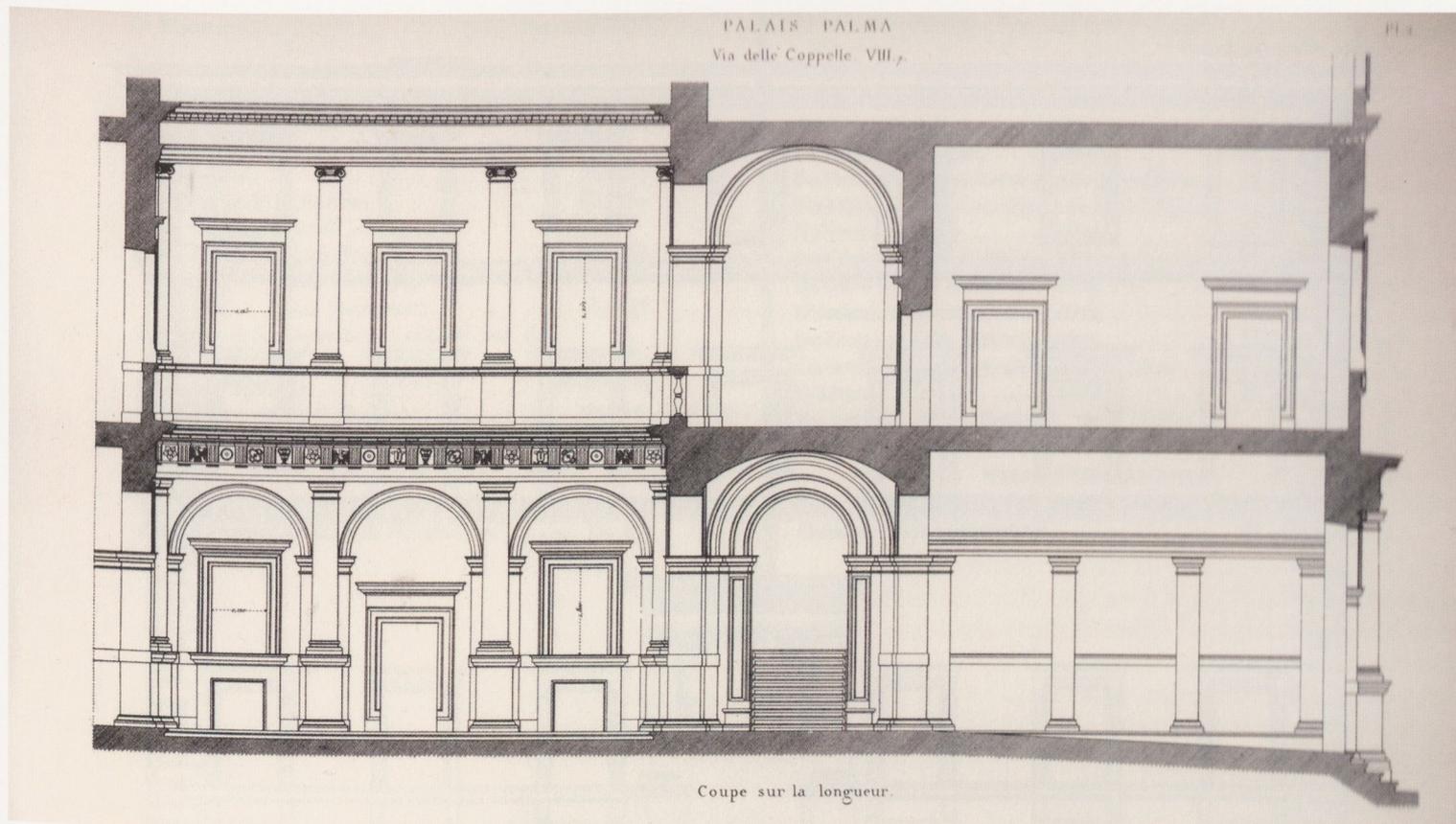


Fig. 55. Roma, Palazzo Baldassini, finestra del piano nobile (da Letarouilly, tav. 2).



### 1.3.9. Giulio Romano e il cambio di progetto del 1521-22

Dopo i costosi acquisti e affitti effettuati tra il 1516 e il '21 e la presumibile costruzione dei tre piani superiori sulle prime quattro campate dell'ala occidentale, Alberini decise una sostanziale riduzione del progetto e affidò il compito a Giulio Romano.<sup>176</sup> Nonostante Giulio fosse l'erede di Raffaello e il suo allievo più dotato, è possibile che il maestro, scomparso nell'aprile del 1520, non avrebbe approvato tale scelta. Giulio non solo trasformò l'irregolare zona a sud del palazzo in un appartamento affittabile e lo collegò con la parte appena costruita del piano nobile, ma scelse di rendere l'ala occidentale quella principale. Il trasferimento dell'entrata a ovest implicava necessariamente una riduzione dell'intero progetto: dopo la costruzione della loggia occidentale, non fu più possibile realizzare un salone dignitoso che occupasse una posizione tradizionale e si affacciasse sulla piazzetta orientale.

Il cortile recintato sul disegno GDSU 2137 A era sufficiente solo per due delle tre arcate della loggia del cortile, ma i raccordi frammentari della terza arcata della loggia e della quinta bottega, rappresentati sui rilievi del 1864, dimostrano che Alberini fosse fermamente intenzionato a completare il palazzo in un momento successivo (tavv. 77, 78, 84, 87).

La mano magistrale di Giulio Romano è riconoscibile principalmente nel portale, nell'androne, nella loggia e nel pianerottolo inferiore dello scalone (tavv. 16-18, 29-37). Grazie al taglio irregolare dell'ala occidentale, l'asse longitudinale della quarta bottega non prosegue in quello dell'arcata centrale della loggia, la quale risulta leggermente spostata verso sud rispetto all'androne (Figg. 29, 30).

Forse Giulio Romano doveva impiegare addirittura conci già preparati per una

Fig. 56. Roma, Palazzo Baldassini, sezione longitudinale (da Letarouilly, tav. 1).

loggia concepita per l'ala orientale, nella quale non sarebbero emerse tali incongruenze.

La breve rampa inferiore che oggi sale al primo pianerottolo è stata aggiunta solo dopo il 1864 per rendere le rampe superiori più confortevoli (tavv. 34, 77). Sulla pianta ottocentesca tali rampe presentano una lunghezza di soli 33 palmi circa e sono costituite da 22 scalini ciascuna. Essendo quest'ultimi profondi 0,33 m circa e alti 0,19 m erano molto meno comodi rispetto a quelli della maggior parte dei palazzi contemporanei, nei quali gli scalini sono mediamente alti 0,17 m e profondi 0,45 m.<sup>177</sup> Sulla pianta ottocentesca lo scalone viene illuminato solo indirettamente. Il pianerottolo del piano nobile e le attuali finestre risalgono solo ai lavori successivi al 1864 (tavv. 35, 47, 48). È però probabile che Giulio Romano avesse previsto di articolare le due pareti laterali del cortile con arcate cieche, come fece pochi anni dopo il cognato Lorenzetti a Palazzo Caffarelli (Fig. 57)<sup>178</sup> e di aprire in quella sinistra le finestre dello scalone. Poiché al di sotto della scala ovale si sono conservati resti di una cisterna sotterranea che doveva raccogliere l'acqua piovana proveniente dai tetti, quest'area potrebbe essere stata originariamente destinata a ospitare un pozzo di luce per lo scalone (tavv. 118, 119). La costruzione di tale scala non poté iniziare prima della realizzazione della seconda bottega tra quelle settentrionali, la quale risulta cominciata nel 1521-22 (tavv. 42, 61, 85-89).<sup>179</sup> Sulla parete che divide il secondo pianerottolo dello scalone dalla chiocciola, la cui costruzione sembra avviata da Giulio Romano, non sono state rinvenute tracce di finestre aperte precedentemente su un pozzo di luce. Per rendere lo scalone più confortevole Giulio Romano potrebbe aver pensato di proseguire gli scalini anche nei pianerottoli, come fece Raffaello a Palazzo

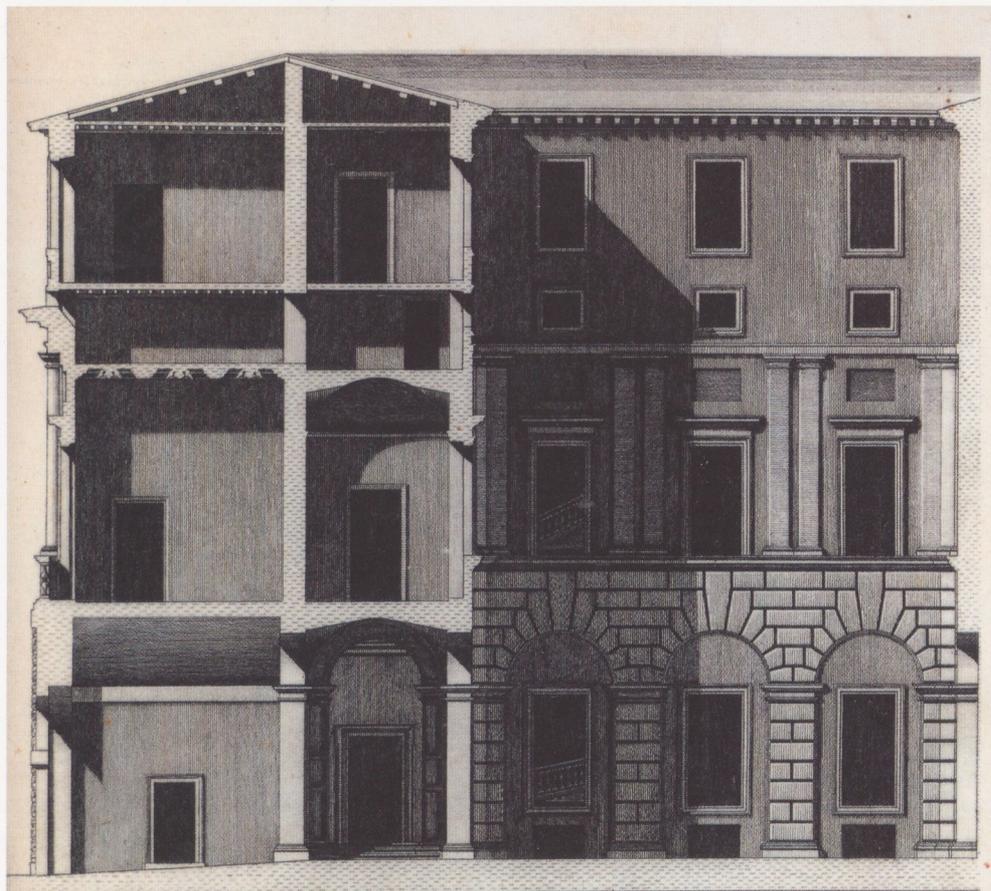


Fig. 57. Roma, Palazzo Caffarelli, sezione (da Cipriani-Navone).

Branconio (Fig. 61), e potrebbe aver fatto sì che ogni scalino sporgesse di qualche centimetro rispetto a quello precedente: una soluzione analoga a quella di tanti altri palazzi. Probabilmente il suo progetto prevedeva anche la chiocciola, forse la prima in assoluto su pianta ovale. Essa si sviluppa attorno a una colonna altrettanto ovale e la sua pianta è composta da segmenti di due cerchi con raggi diversi.<sup>180</sup> Si tratta di una scala segreta, concepita per raggiungere la larga e luminosa camera del padrone all'angolo nord-orientale del piano nobile (tav. 121). Tale camera si trova sopra la prima bottega, che risulta leggermente più larga e profonda rispetto a quella disegnata sul GDSU 2137 A e si apre verso est su un vano adiacente, illuminato da una finestra eccentrica e concepito probabilmente non come bottega (tavv. 77, 86). La pianta del 1864 mostra poi, verso sud, uno stretto androne posteriore in posizione eccentrica e un ambiente rettangolare che condivide il suo muro orientale con l'ambiente grande dell'area meridionale.<sup>181</sup> Sulla pianta del 1521-22 e su quella del 1864 il cortile è ridotto ad un vano irregolare di circa 10,30 × 11,10 m con aperture asimmetriche.

Il trasferimento dell'ala principale e della sua entrata ad ovest condusse ad un totale rovesciamento della disposizione interna del piano nobile. Anche Giulio Romano aveva probabilmente intenzione di proseguire la loggia del cortile in un colonnato aperto<sup>182</sup> e di trasformare il piano nobile in un organismo coerente, degno di un vero palazzo. Poiché la camera padronale del primo progetto aveva acquisito la funzione di salone, è possibile che la terza, quarta e quinta campata del piano nobile dell'ala settentrionale servissero in quel momento come sala seconda, posta perfettamente al centro, mentre la seconda campata, in cui sbocca la chiocciola, come anticamera della stanza angolare del padrone (tav. 84).<sup>183</sup> Il padrone doveva poter fruire non solo di una luminosa camera angolare, ma anche di una scala segreta e di un'entrata secondaria. Questo rovesciamento della disposizione interna spiegherebbe perché le rampe dello scalone sono così corte e perché la bottega all'angolo nord-orientale e la corrispondente camera angolare del piano nobile sono più larghe delle campate adiacenti dell'ala settentrionale. Nel 1531 una delle due case del capitolo dei SS. Celso e Giuliano (probabilmente quella situata all'angolo nord-orientale) era intatta e la quinta bottega non era ancora compiuta, cosicché Giulio Romano può aver solo avviato il compimento del pianterreno dell'ala orientale, della chiocciola e delle rampe dello scalone che conducono alla cantina (tavv. 35, 43). Anche le cantine della seconda, terza, quarta e quinta bottega, che hanno parzialmente conservato lo stato originario, risalgono probabilmente al suo intervento (tav. 42).

Il rovesciamento dell'ala principale non avrebbe impedito che il corpo del palazzo venisse successivamente liberato su tutti i lati, né che la piazzetta fosse prolungata lungo tutto il lato orientale, né che l'esterno del palazzo e il cortile fossero articolati in maniera perfettamente omogenea: sarebbe stato sufficiente integrare la zona sud, tracciare la strada meridionale, completare il palazzo e il suo cortile verso sud e ricavare un'entrata posteriore al centro dell'ala orientale.

### 1.3.10. I lavori successivi alla partenza di Giulio Romano

Quando Giulio Romano partì per Mantova nell'autunno del 1524, le prime cinque botteghe settentrionali non erano state ancora compiute, ma è probabile che Alberini abbia proseguito i lavori rispettando il progetto di Giulio Romano: durante i pacifici anni precedenti al Sacco di Roma, avvenuto nel maggio del 1527, Alberini era così facoltoso da poter affrontare una serie di acquisti relativi anche ad altre zone di Roma e della sua campagna. Sia le rampe dello scalone, sia gli ambienti poco soddisfacenti del piano nobile e dei piani superiori risalgono invece ad architetti mediocri intervenuti probabilmente solo dopo il '27. Le volte a crociera del corridoio collocato sopra la loggia sono sorrette da mensole di carattere arcaizzante (tavv. 47, 48). Il nuovo salone all'angolo nord-occidentale non venne illuminato dalle finestrelle del mezzanino, visi-

bili all'esterno, né fu provvisto di un degno soffitto a cassettoni; le sue scarse decorazioni furono aggiunte solo alla fine del Settecento e agli inizi dell'Ottocento (tav. 46).<sup>184</sup> Evidentemente per motivi economici, la zona tra la sala e la camera dell'angolo nord-orientale fu suddivisa in camere di una sola campata, così basse che il relativo mezzanino poteva essere aumentato in altezza (tavv. 120, 128). Risultano bassi anche gli interni del piano superiore e dell'attico (tavv. 85-90). Fino al 1864 la costruzione delle prime due campate dell'ala settentrionale non era giunta oltre il piano nobile e solo le sue due ultime campate erano fornite di cornicione di travertino (tavv. 113, 114).<sup>185</sup>

Nei secoli successivi il palazzo rimase quasi inalterato e soltanto il conte Leonardo Calderari, che aveva acquistato l'edificio nell'ottobre del 1863, lo fece ultimare. Nel 1866 egli affidò l'incarico ad Antonio Sarti (1797-1880), uno dei maggiori architetti della città e allievo della scuola neoclassica di Raffaele Stern e Giuseppe Valadier. I precedenti proprietari del palazzo erano riusciti ad acquisire tutto il terreno meridionale già dei Clodi, cosicché Sarti poté completare l'ala orientale e il cortile in forme analoghe a quelle del presunto progetto di Giulio Romano (tavv. 24, 26, 41, 87, 113, 114). Solo il conte Senni, proprietario del palazzo dal 1900, chiuse l'androne posteriore che aveva permesso alle carrozze di accedere al cortile (tav. 38). La fontana che Sarti aveva composto da pezzi antichi e nuovi e che era appoggiata ad una parete a est dell'ala orientale, fu spostata nel centro dell'ala posteriore del cortile (tav. 39). Già prima del 1863 la stretta casa a sud della settima campata dell'ala occidentale del palazzo deve aver fatto parte della proprietà (tavv. 73-77). Il palazzo è stato acquistato nel 2000 da Angiola Armellini e durante gli anni tra il 2001 e il 2009 è stato ristrutturato, restaurato e adattato alle esigenze funzionali odierne sotto la direzione di Laura Gigli e Carlo Luigi Conti-Vecchi. Il restauro della struttura esterna, del cortile e degli interni è stato diretto da Antonio Forcellino.

## 1.4. Raffaello e Giulio Romano

### 1.4.1. Descrizione, analisi, radici

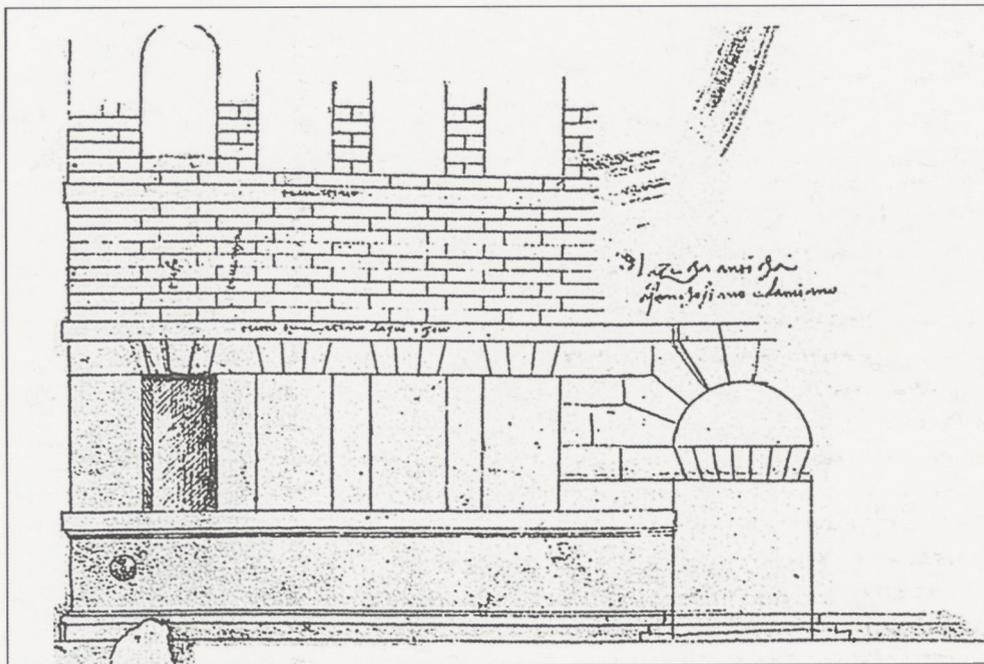
Del primo progetto di Raffaello si sono conservate solo alcune campate dell'esterno del pianterreno. L'alternanza regolare di bugne lunghe e corte era stata prefigurata dalla *Zecca vecchia* del Foro Romano, il cui portale con piattabanda e arco a chiavi era già servito da prototipo per il pianterreno di Palazzo Caprini (Figg. 21-24, 59).<sup>186</sup> A Palazzo Caprini si era ispirato a sua volta il primo progetto raffaellesco per Palazzo Alberini, ma pur risalendo agli inizi della carriera architettonica del Sanzio, esso si distingue nettamente dal prototipo bramantesco: le botteghe sono notevolmente più larghe e i loro pilastri molto più snelli. Il bugnato è liscio, perfettamente regolare e più minuto. Solo Raffaello fa sì che le bugne si alternino anche in senso verticale: seguendo il sistema modulare delle paraste di 3 palmi dell'ala settentrionale, le bugne grandi risultano alte 2 palmi e quelle basse 1 palmo – misure che tornano anche nella parte bassa delle piattabande e degli archi delle botteghe. Solo le chiavi grandi degli archi e delle piattabande si sviluppano verso l'alto in larghezza; ogni arco presenta addirittura, forse per la prima volta, quattro chiavi piegate (tavv. 19, 116). Al contrario di Bramante, che suggerisce bugne rustiche sovrapposte, Raffaello non finge uno schema tettonico. Con un approccio più decorativo, egli preferisce incidere sulla parete una sottile rete di linee ombreggiate; il *design* e la coerenza dell'insieme gli interessano più della logica tettonica. Per ritmare la sequenza delle bugne delle piattabande, egli addirittura suddivide le penultime chiavi in due parti, una lunga e una corta. In ultimo, per proseguire la rete ombreggiata del bugnato, egli divide addirittura le cornici delle finestre dei mezzanini in listelli lunghi e corti. Nonostante l'impiego di questo bugnato decorativistico, la struttura del pianterre-



no di Palazzo Alberini è eminentemente architettonica: tutto l'edificio è sostenuto dalle sue arcate ancorate l'una all'altra attraverso piattabande. E se a Palazzo Capri- ni il verticalismo dei pilastri è neutralizzato dagli archi delle botteghe (Figg. 22, 23), a Palazzo Alberini i conci grandi al centro di ogni pilastro guidano l'occhio dell'os- servatore fino alla cornice conclusiva del pianterreno.

Nel primo progetto, il pianterreno doveva probabilmente concludersi all'altezza della cornice sotto il cancorrente che, come quello della Cancelleria, di Palazzo Ca- stellesi, di Palazzo Pichi e delle Logge Vaticane, imita l'imposta dell'Arco di Tito

Fig. 58. Raffaello, Incendio di Borgo (*Palazzi Vaticani, Stanza dell'Incendio*), dettaglio.

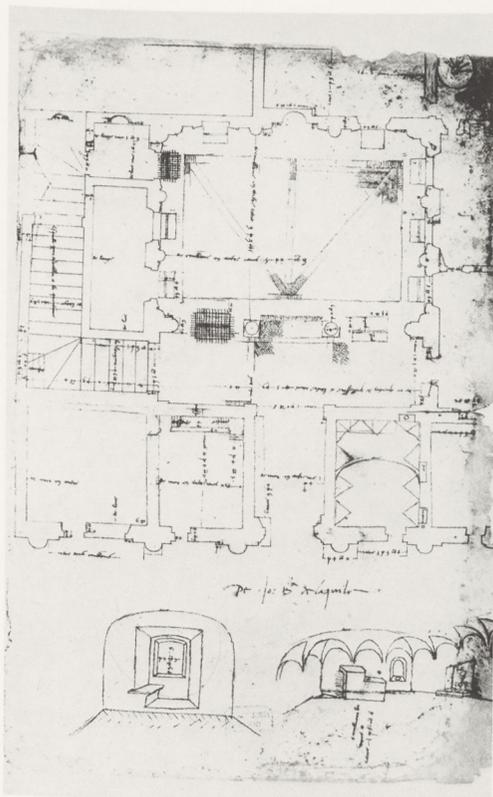


(Figg. 13, 14, 16, 20).<sup>187</sup> Il piano nobile del primo progetto doveva forse essere più alto dell'attuale e articolato da un ordine completo costituito da fasci di paraste su piedistalli, come a Palazzo Jacopo da Brescia (Fig. 53). Analogamente alle semicolonne binate di Palazzo Caprini, tali fasci di paraste e i loro piedistalli avrebbero rappresentato una continuazione del sottile verticalismo del pianterreno, poi sviluppato probabilmente anche nel terzo piano. Non abbiamo neanche la certezza che il primo progetto prevedesse un attico.

Il verticalismo di Bramante torna solo nella prima opera architettonica di Raffaello, ovvero le Scuderie della Farnesina, iniziate verso il 1511-12 (Fig. 44).<sup>188</sup> Qui le paraste binate del pianterreno proseguono in quelle del piano nobile e nelle lesene binate del terzo piano. Già nella Loggia delle Benedizioni raffigurata nell'*Incendio di Borgo* del 1514, Raffaello interrompe la continuità verticale tra il bugnato e l'ordine dorico del piano nobile (Fig. 58)<sup>189</sup> e nel bugnato di Palazzo Jacopo da Brescia del 1515 le forze orizzontali dominano incontrastate (Fig. 53).<sup>190</sup> In quest'ultimo caso, il Sanzio arrivò a eliminare perfino i giunti verticali del bugnato. Pur alternando undici file alte e undici basse, egli concluse il pianterreno di Palazzo Jacopo da Brescia con una cornice liscia e quindi di un linguaggio più moderno di quella di Palazzo Alberini. Gli impulsi verticalizzanti dei fasci di paraste dell'ordine dorico del piano nobile e gli aggetti delle loro paraste centrali si interrompono sotto il gocciolatoio della cornice e benché le paraste centrali proseguano nell'attico, gli elementi laterali di tali fasci si dissolvono in campi ciechi.

Sia il sistema regolare e alternato del bugnato, sia le chiavi piegate di Palazzo Alberini saranno presto imitati e interpretati dai maggiori architetti cinquecenteschi, i quali tuttavia impiegheranno quasi sempre bugne rustiche: è il caso di Giulio Romano a Palazzo Adimari, a Palazzo Salviati, a Palazzo Stati e nella sua abitazione romana; di Antonio da Sangallo il Giovane nella vicina Zecca e nei palazzi di Tolentino e Nepi; di Baldassarre Peruzzi nello zoccolo di Palazzo Baschenis; di Lorenzetti a Palazzo Caffarelli; di Jacopo Sansovino a Palazzo Gaddi e a Palazzo Grimani e degli architetti anonimi del Palazzo delle Cinque Lune e di Palazzo Torres a Piazza Navona (Figg. 31, 76, 80).<sup>191</sup> Benché l'androne principale e la loggia d'entrata dovevano essere collocati sul lato

Fig. 59. Antonio da Sangallo il Giovane, Zecca Vecchia sul Foro Romano (Firenze, GDSU 992 A).



orientale, il pianterreno del cortile del primo progetto somigliava probabilmente a quello attuale. Nei due piani superiori la loggia doveva trovare continuazione in colonnati con trabeazione lignea, come nel cortile di Palazzo Branconio (Fig. 63); come in questo, il sistema della loggia e dei colonnati si sarebbe sviluppato in forma ridotta anche sulle pareti laterali del cortile.

Intorno al 1517-18, quando erano state portate a termine solo sei campate del pianterreno, sembra che Raffaello abbia cambiato il progetto, semplificato l'articolazione dei due piani superiori, ridotto la loro altezza, aggiunto l'attico e soprattutto reso le forze orizzontali ancor più dominanti rispetto al progetto precedente (tavv. 87, 113). Questo processo di riduzione delle forze verticali e assiali e di potenziamento di quelle orizzontali raggiungerà la sua acme nell'estate del 1518, poco dopo il cambio di progetto di Palazzo Alberini, nella facciata di Palazzo Branconio (Fig. 60): qui Raffaello interrompe gli impulsi verticalizzanti delle semicolonne del pianterreno nelle nicchie del piano nobile e nei festoni del mezzanino e trasforma i campi dipinti dell'ultimo piano in impulsi orizzontalizzanti. Viceversa, prosegue superiormente le larghe arcate delle botteghe del pianterreno in edicole e finestre sempre più strette. Con questa composizione di facciata, animata dall'alternanza di piramidi e piramidi rovesciate, egli poteva impedire ogni verticalismo e manifestare la sua avversione verso l'eredità medioevale. Evidentemente s'ispirava alle due assi principali dell'interno del Pantheon che si sviluppano ugualmente in maniera piramidale – dalle edicole alle finestre del piano superiore e da quelle ai cassettoni sempre più piccoli della cupola. Il forte verticalismo riscontrabile sulle tre pareti del cortiletto di Palazzo Branconio è invece attribuibile a Giulio Romano, di cui si è conservato un disegno relativo alla parete posteriore (Figg. 62, 63).

Rispetto a Palazzo Branconio, i due piani superiori della facciata di Palazzo Alberini risultano unificati in modo ancor più evidente. Essi infatti si distinguono nettamen-

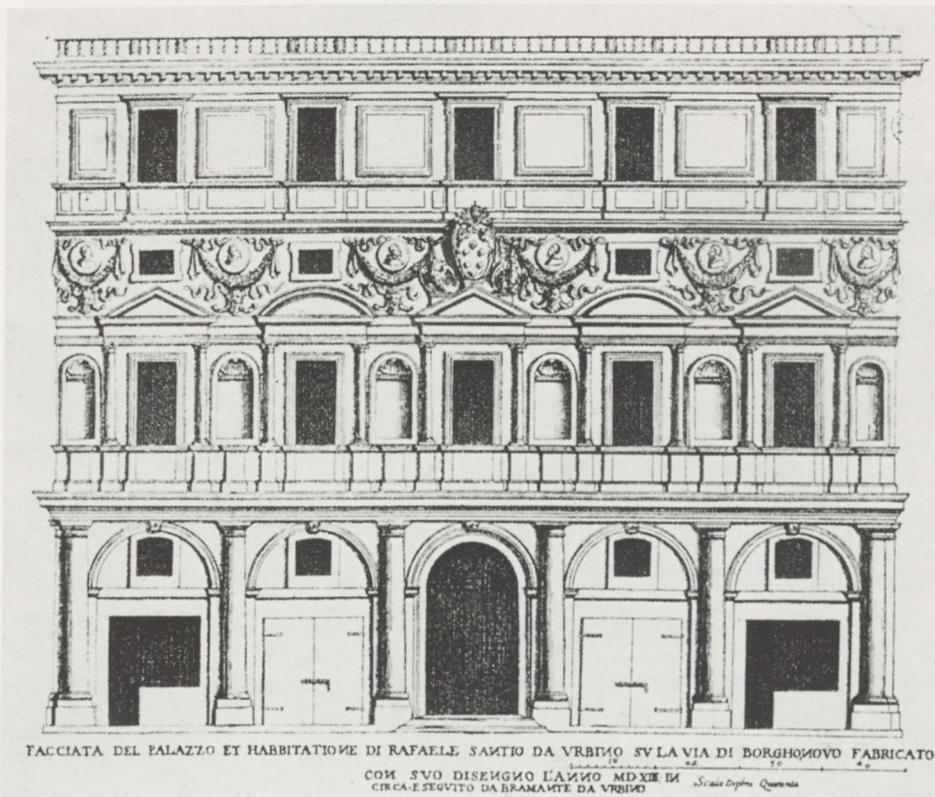
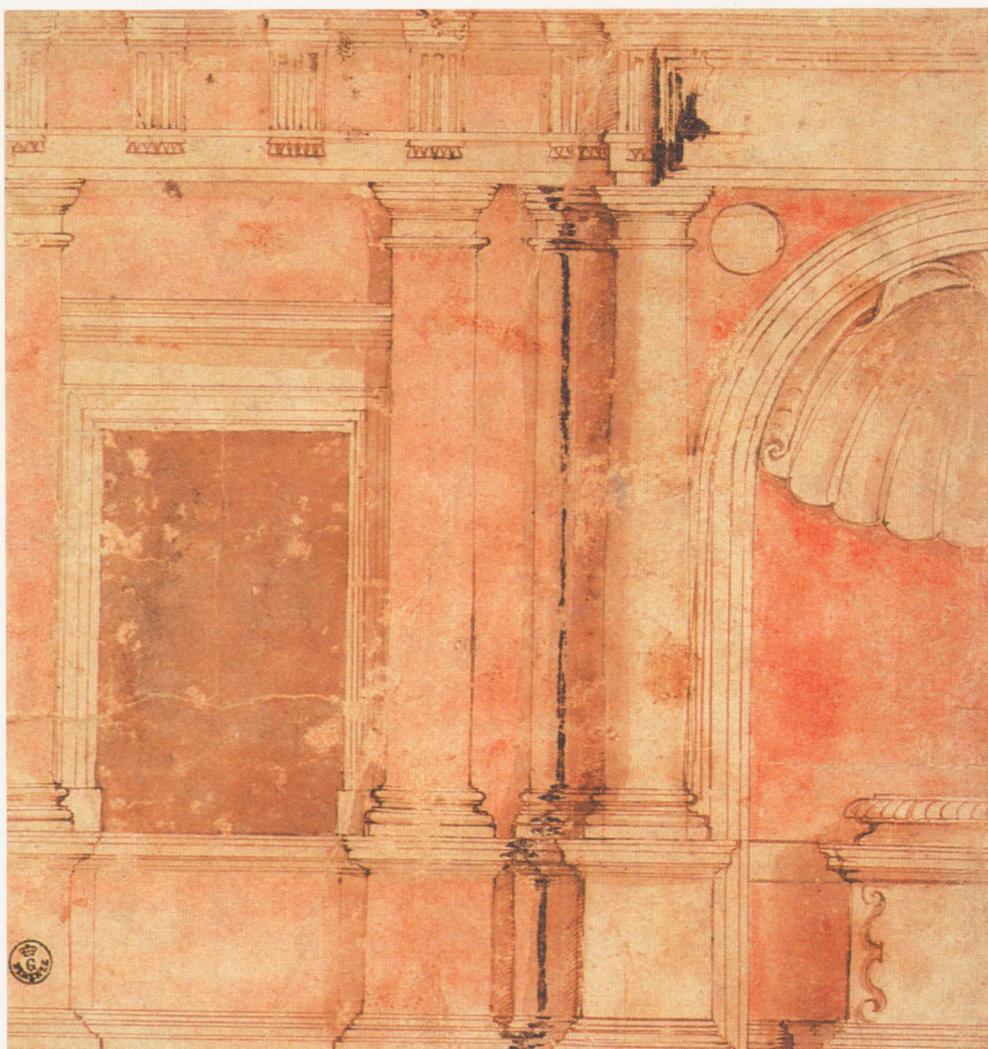


Fig. 60. In alto. Roma, facciata di Palazzo Branconio dell'Aquila (da Falda, Ferrerio).

Fig. 61. A fianco. J. de Chenevières (?), pianta di Palazzo Branconio dell'Aquila (München, Staatsbibliothek, cod. icon. 195, fol. 12 r).



te sia dal pianterreno, sia dall'attico e ciò non solo per ragioni funzionali: Palazzo Alberini non era la sede di un alto prelato o di un patrizio, ma era un edificio destinato a due affittuari che dovevano occupare un piano superiore ciascuno, condividendo però il pianterreno e l'attico. Tuttavia sembra che Alberini abbia pensato a inquilini di importanza leggermente diversa: il piano nobile è più alto di quello superiore e grazie al suo alto zoccolo, all'ordine di lesene e alle finestre con trabeazione risulta articolato più sontuosamente.

Tutto ciò rappresenta l'ultimo esito, raggiunto da Raffaello, dell'evoluzione dell'architettura post-ellenistica. Erano stati già gli architetti del *Tabularium* e del Colosseo a combinare uno scheletro strutturalmente coerente di pilastri e archi a tutto sesto con gli ordini architettonici del tempio greco e a ridurre quest'ultimi a un mero ornamento. Dall'architettura romana prese il via anche la riscoperta quattrocentesca degli ordini architettonici. Brunelleschi e Alberti furono però influenzati anche dalle facciate tardo-gotiche, come quella della Badia fiorentina, nella quale le lesene senza basi, capitelli, trabeazioni e rapporti vitruviani aggettano in una cornice semplice – già questa, in ultima analisi, una semplificazione degli ordini antichi (Fig. 64). All'esterno e nelle cappelle della chiesa brunelleschiana di Santa Maria degli Angeli l'articolazione è addirittura ridotta a meri listelli profilati (Fig. 65) che po-

Fig. 62. Giulio Romano, progetto per il fronte posteriore del cortile di Palazzo Branconio dell'Aquila (Firenze, GDSU 1884 A r).

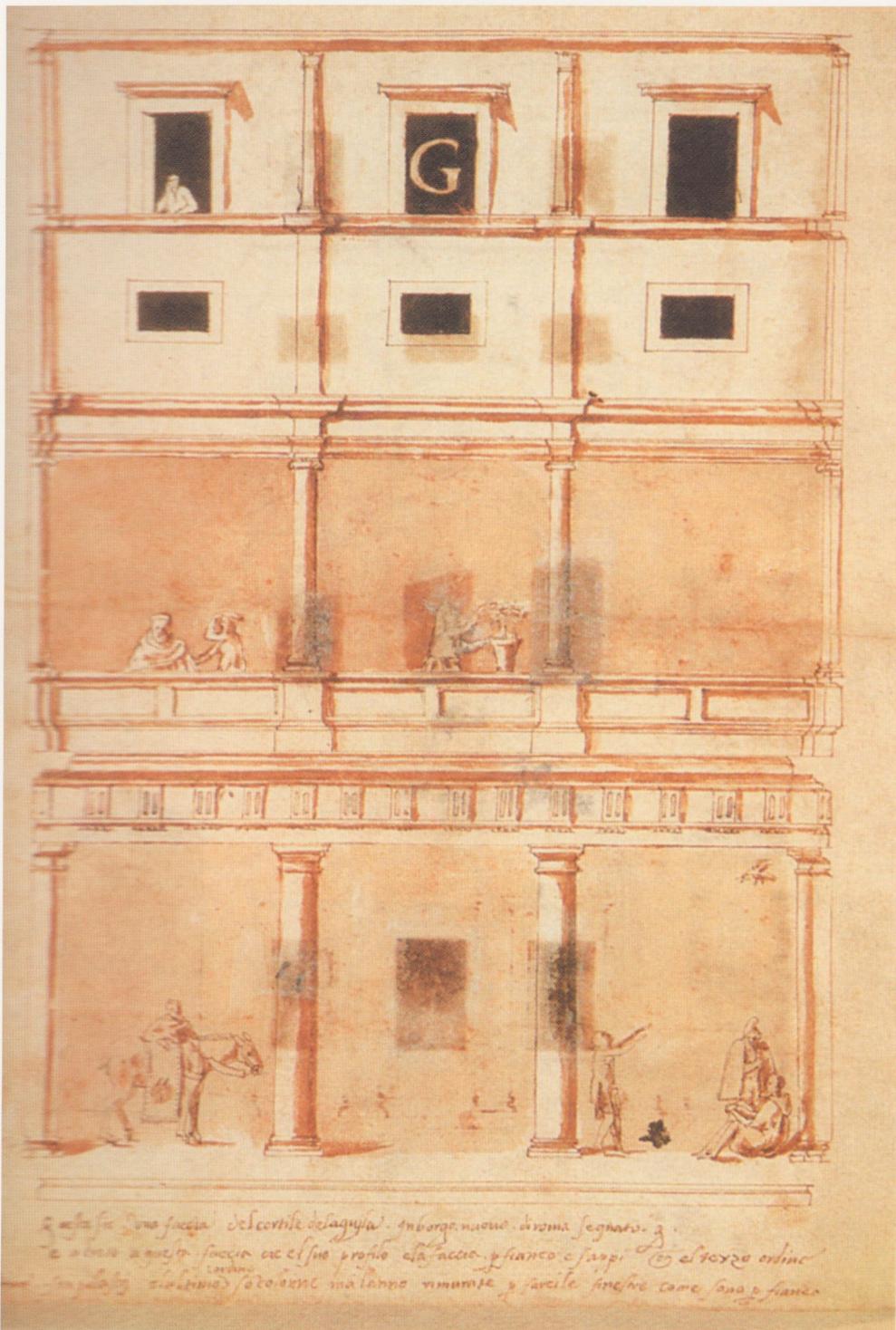


Fig. 63. Disegnatore italiano della metà del Cinquecento, alzato del cortile di Palazzo Brancionio dell'Aquila (Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. II-I-429, fol. 4 v).

trebbero aver ispirato anche Raffaello, sia a Palazzo Alberini, sia nel finto zoccolo della Stanza d'Eliodoro in Vaticano verso il 1513 (Fig. 66).<sup>192</sup> Lesene di carattere gotico tornano ancora nel 1460 circa sui fronti goticizzanti del Duomo di Pienza, opera di Bernardo Rossellino. Francesco di Giorgio, presumibile allievo di Rossellino, risentì già nell'Osservanza di Siena dell'influsso di Brunelleschi e Giuliano da Sangallo: corredò le lesene di basi e trabeazione, per poi conferire a quelle delle sue

opere più auliche di Urbino e Cortona anche le proporzioni vitruviane di un vero ordine architettonico (Fig. 67). Tanto Baccio Pontelli, già assistente di Francesco di Giorgio, quanto Bramante seguirono questa direzione. Limitandosi alla finzione tettonica nel bugnato del pianterreno e nei campi ciechi del piano superiore di Palazzo Alberini, Raffaello si spinse ancora oltre. Egli non obbediva più alla duplice definizione albertiana dell'ordine architettonico, secondo cui esso rappresenta un ornamento e, al tempo stesso, una membratura portante parzialmente celata nel muro.<sup>193</sup> A Palazzo Alberini gli ordini scandiscono il ritmo delle campate come il *metrum* scandisce i versi di una poesia. L'ordine, inteso come scarna decorazione, non deve neppure proseguire nei piani superiori, ma può essere ulteriormente semplificato e privato in tal modo della sua funzione originaria di sostegno per le travi del tetto dell'edificio. Negli stessi anni Raffaello si serve dell'ordine ridotto nella loggia di Villa Madama e nell'interno del tamburo del suo progetto per San Giovan-



Fig. 64. Firenze, Badia, facciata.

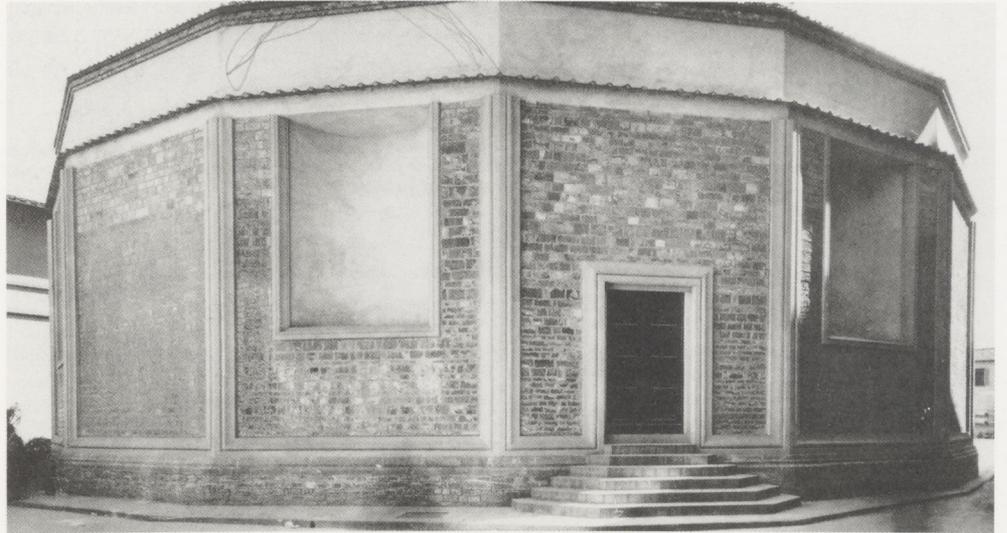


Fig. 65. Firenze, Santa Maria degli Angeli, esterno.



Fig. 66. Raffaello, zoccolo della Stanza d'Elidoro (Palazzi Vaticani).

ni dei Fiorentini (Figg. 69, 70) e, assieme ad Antonio da Sangallo il Giovane, nel progetto per gli ambulatori di San Pietro (Fig. 68).<sup>194</sup> Non lo fa però quasi mai in un piano nobile ma piuttosto in luoghi secondari. Peruzzi, Vignola e i loro successori non solo rinunciarono a basi, capitelli e trabeazioni, ma ridussero anche le cornici che concatenano i fronti e le campate dei loro esterni (Fig. 71). L'aggetto delle fasce verticali e orizzontali di muratura, per quanto sottile, fu considerato sufficiente a ricordare che tale articolazione doveva rappresentare un ordine architettonico.<sup>195</sup>

Per potenziare le forze orizzontali del piano nobile, Raffaello non solo rinunciò ai piedistalli dell'ordine e ai parapetti delle finestre, ma introdusse anche un alto e liscio zoccolo ininterrotto, con l'aggiunta del cancorrente che attrae l'occhio dell'osservatore sul ritmo paratattico dei due fronti. Solo in un secondo momento egli si accorge che le campate, i pilastri, le bugne, le lesene e i campi ciechi del fronte settentrionale sono visibilmente più corti rispetto al fronte occidentale. Al nastro continuo rappresentato dallo zoccolo del piano nobile, risponde quello meno alto, ma più aggettante, della trabeazione abbreviata del piano nobile. Rispetto ai profili piuttosto contenuti dello zoccolo e delle basi tuscaniche, le due fasce dell'architrave e la cornice conclusiva risultano più accentuate, sottolineando anch'esse, nonostante i loro aggetti, le forze orizzontali. Le finestre rappresentano forse l'elemento meno originale di tutta la facciata e sembra quasi che esse risalgano ancora al primo progetto e che l'architetto si sia limitato a privarle dei parapetti originari.

Le mattonelle color ocra sono messe in opera quasi senza malta e sembra che anche le loro dimensioni e la loro quantità rispettino un sistema modulare. La sottile cornice di travertino che circonda ogni finestra su tre lati è internamente più profonda e quindi più ombreggiata rispetto alla parte esterna. Tale cornice occupa una posizione intermedia tra la superficie del muro prossima alle lesene e il suo strato intorno alle finestre, che presenta una maggiore, ma quasi impercettibile profondità. Questa stratificazione della parete procede dalla trabeazione e dallo zoccolo di travertino, fino a terminare nella fascia interna della finestra. In tal modo la parete non appare come una superficie neutra, né come un semplice piano di proiezione articolato da membrature di travertino, ma come una materia flessibile, soggetta al raffinato gioco di luci ed ombre. Immediatamente al di sotto dell'intradosso di travertino dell'architrave, le finestrelle senza cornice del mezzanino si aprono nella sottile parete di mattonelle, cosicché i tratti di muro tra le finestre sembrano avere la funzione di sostegno dell'architrave (tavv. 1, 23).

La parte più esposta e meglio visibile del palazzo è la sua punta nord-occidentale. Grazie alla diversa larghezza delle campate dei due fronti, essa risulta leggermente asimmetrica; e grazie al sito irregolare culmina anche in un angolo acuto – soluzione rara e quasi inaudita in un luogo così privilegiato della città. In contrasto con i suoi altri palazzi, Raffaello non distingue una facciata principale dai fronti secondari (Figg. 44, 53, 60), ma sottolinea l'omogeneità del blocco tridimensionale. Quest'ultimo si presenta nella sua compattezza proprio allo spigolo, il quale non sembra composto da due fronti congiunti, ma presenta piani massicci e il piano superiore è perfino nudo e privo di rinforzi in travertino. Da un punto di vista diagonale, l'angolo acuto del palazzo assomiglia a un'enorme nave che si muove potentemente verso l'osservatore (Fig. 1). Il forte ritmo orizzontale dei tre piani visibili, che procede in due direzioni opposte, e l'articolazione di quasi tutti i loro elementi sottolineano ulteriormente il carattere tridimensionale del palazzo. Anche il rilievo relativamente piatto e l'ornamentazione piuttosto contenuta contribuiscono alla supremazia incontestata della tridimensionalità.

Nel piano superiore ogni contrasto tra supporto e carico si dissolve e le forze orizzontali, benché presenti, vengono ulteriormente indebolite (tav. 25). Le finestre sembrano sospese e sono circondate dalle stesse cornici di travertino presenti nel

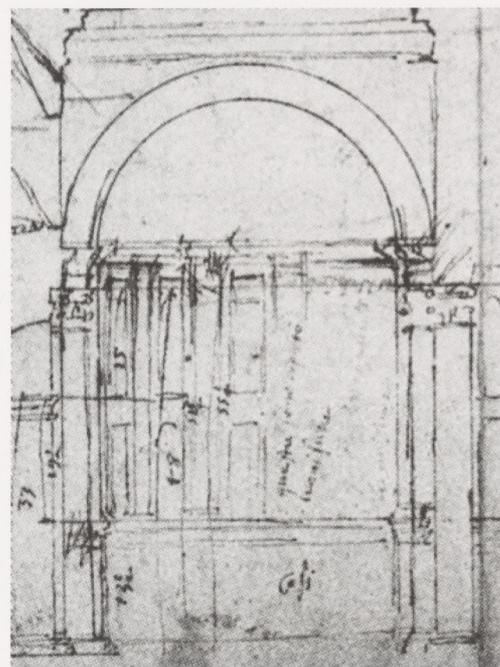
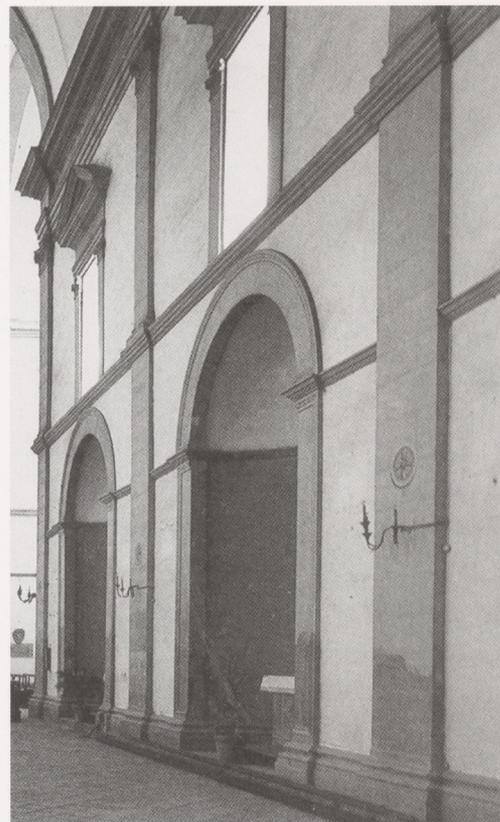


Fig. 67. Cortona, Santa Maria del Calcinaio, interno, dettaglio.

Fig. 68. Antonio da Sangallo il Giovane, progetto per l'ambulatorio meridionale di San Pietro (Firenze, GDSU 60 A), dettaglio.

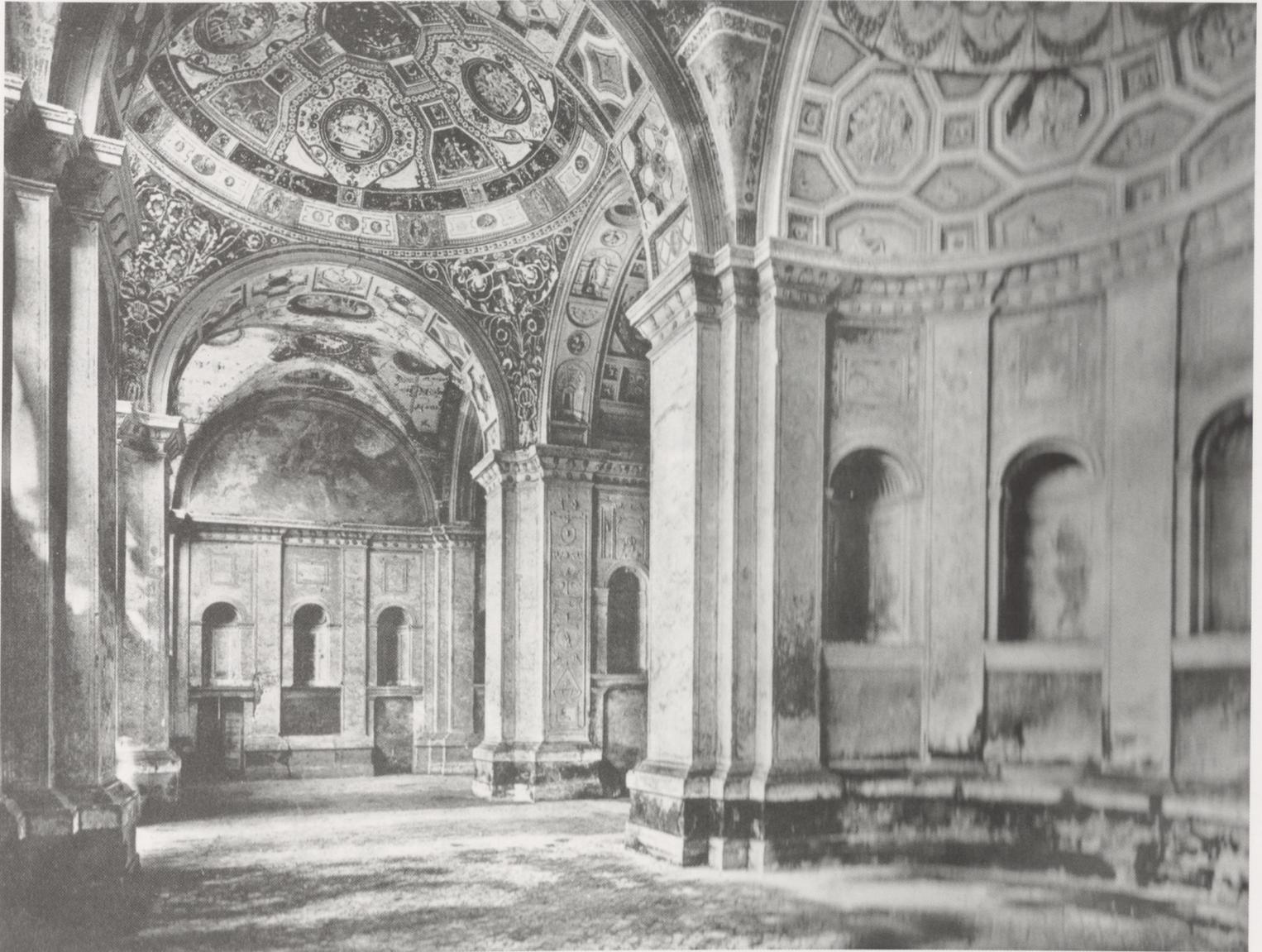
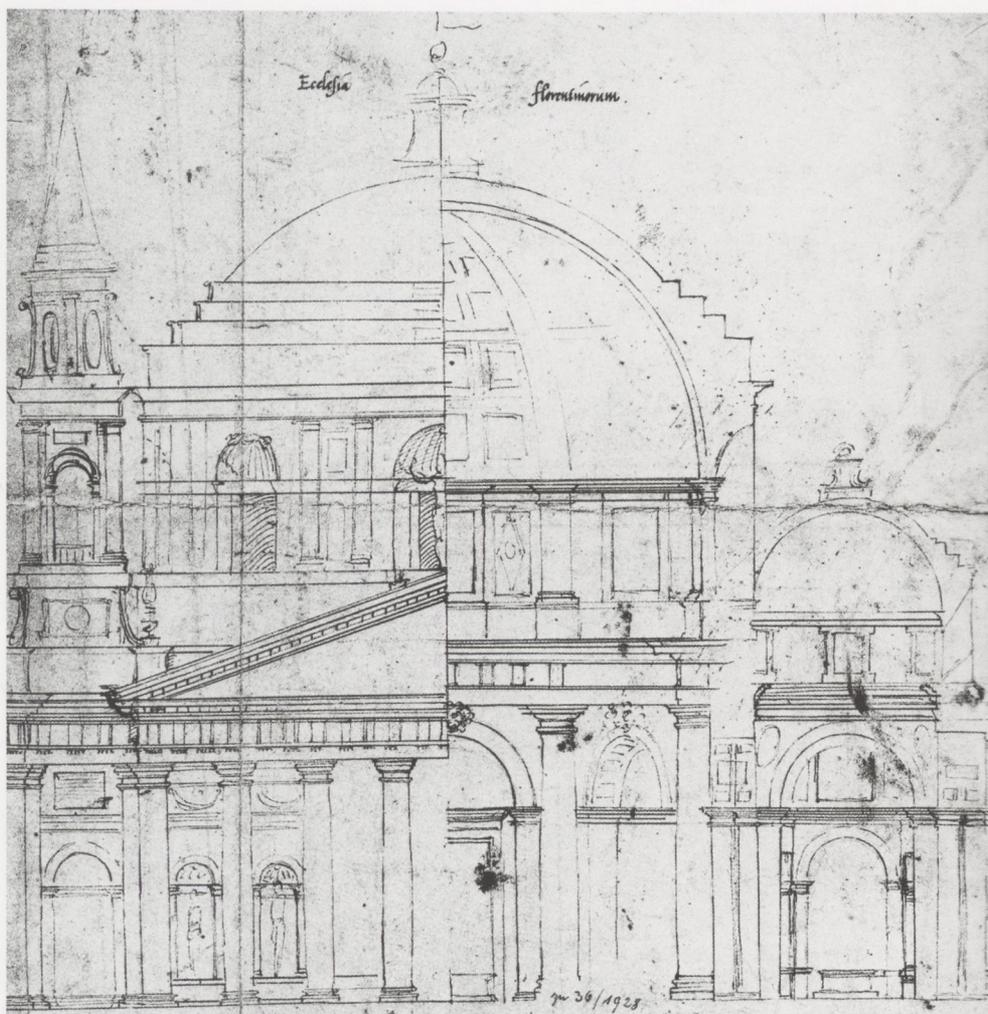


Fig. 69. Roma, Villa Madama, loggia del giardino.

piano nobile, anche se ora appaiono su tutti e quattro i lati. Tali cornici formano anche gli stretti campi oblunghi che si collocano tra le finestre e sostituiscono le lesene – anch’essi sospesi, senza distinzione tra alto e basso, tra sinistra e destra, equidistanti dalla trabeazione del piano nobile e dal cornicione. La stessa distanza separa anche le finestre dalla cornice superiore e da quella inferiore, mentre la distanza dalle cornici laterali è doppia. Benché senza nessun appoggio, senza fregio e cornice le finestre appartengono alla stessa tipologia di quelle introdotte nell’attico della Loggia delle Benedizioni raffigurata nell’*Incendio di Borgo* e nell’attico di Palazzo Jacopo da Brescia; finestre anch’esse ispirate direttamente a quelle interne del Tempio della Sibilla a Tivoli (Figg. 53, 58).<sup>196</sup> Si tratta quindi di finestre ioniche, le cui orecchie interne ed esterne sono già presenti nelle porte del giardino del canonico Giovanni Gorizio, disegnata da Antonio da Sangallo il Giovane nel 1514 circa, e del Tempietto di San Pietro in Montorio.<sup>197</sup>

Il grande cornicione conclusivo, che unifica i due piani superiori in un solo piano nobile bipartito, ricorda quello di Palazzo Gondi, capolavoro fiorentino di Giulia-



no da Sangallo, uno dei maestri e amici di Raffaello (Fig. 72) e del tempio di Augusto a Pozzuoli.<sup>198</sup> Palladio raccomanda, nel suo trattato (Libro I, c. 18), di impiegare una cornice del genere per l'ordine composito, ma Raffaello deve averlo classificato come elemento della grande famiglia ionica, a cui appartengono anche l'ordine composito e quello corinzio. I mutuli raffaelleschi risultano però molto più aggettanti rispetto a quelli dei vari prototipi e il cornicione getta un'ombra ancora più profonda di quella gettata dalle trabeazioni di Villa Madama, della Terza Loggia Vaticana e della maggior parte degli edifici rinascimentali degli anni precedenti (Fig. 78). In ultima analisi, il piano superiore del palazzo non solo è più equilibrato del suo piano nobile, ma anche più riuscito nel complesso – come se Raffaello, realizzandolo, avesse goduto di una maggiore libertà nel concretizzare le proprie idee. Anche l'attico del palazzo rivela la sua calligrafia ed è improbabile che lo abbia realizzato Giulio Romano durante gli anni successivi alla morte del maestro (tavv. 26, 28). Tra tutti e quattro i piani, questo è certamente quello col carattere più orizzontalizzante: gli unici impulsi verticali sono quelli rappresentati dagli aggetti dei pilastri centrali. L'alto zoccolo e l'ordine di lesene ripetono motivi già introdotti nel piano nobile, ma resi in scala minore. Le snelle colonne sono alte 10 palmi (2,23 m) e provviste di basi e capitelli tuscanici, nonché di fusti in pietra di vario tipo, dal granito a diverse qualità di marmo. Il colonnato scandisce il ritmo dell'attico e si in-

Fig. 70. Giulio Romano per Raffaello, progetto per San Giovanni dei Fiorentini (München, Stadtmuseum, n. 38/1928 b).

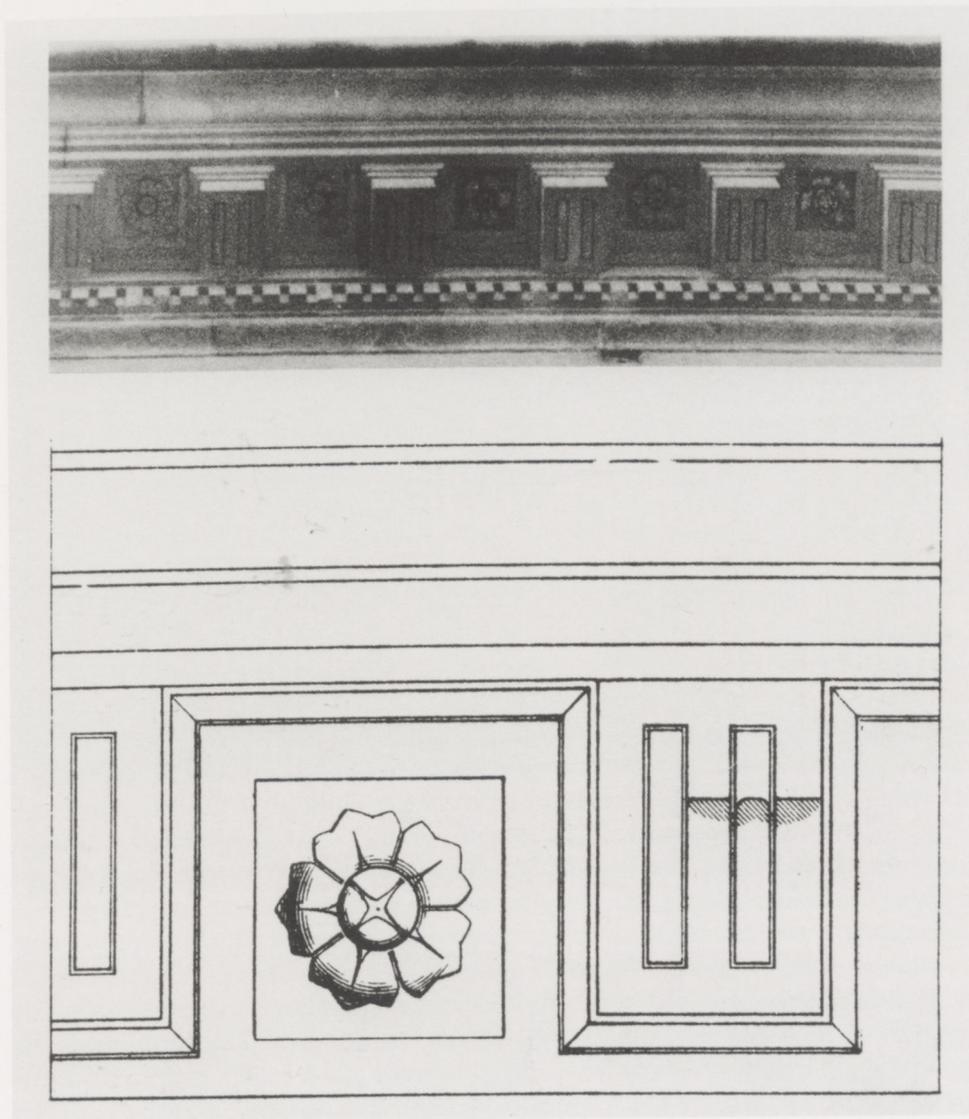
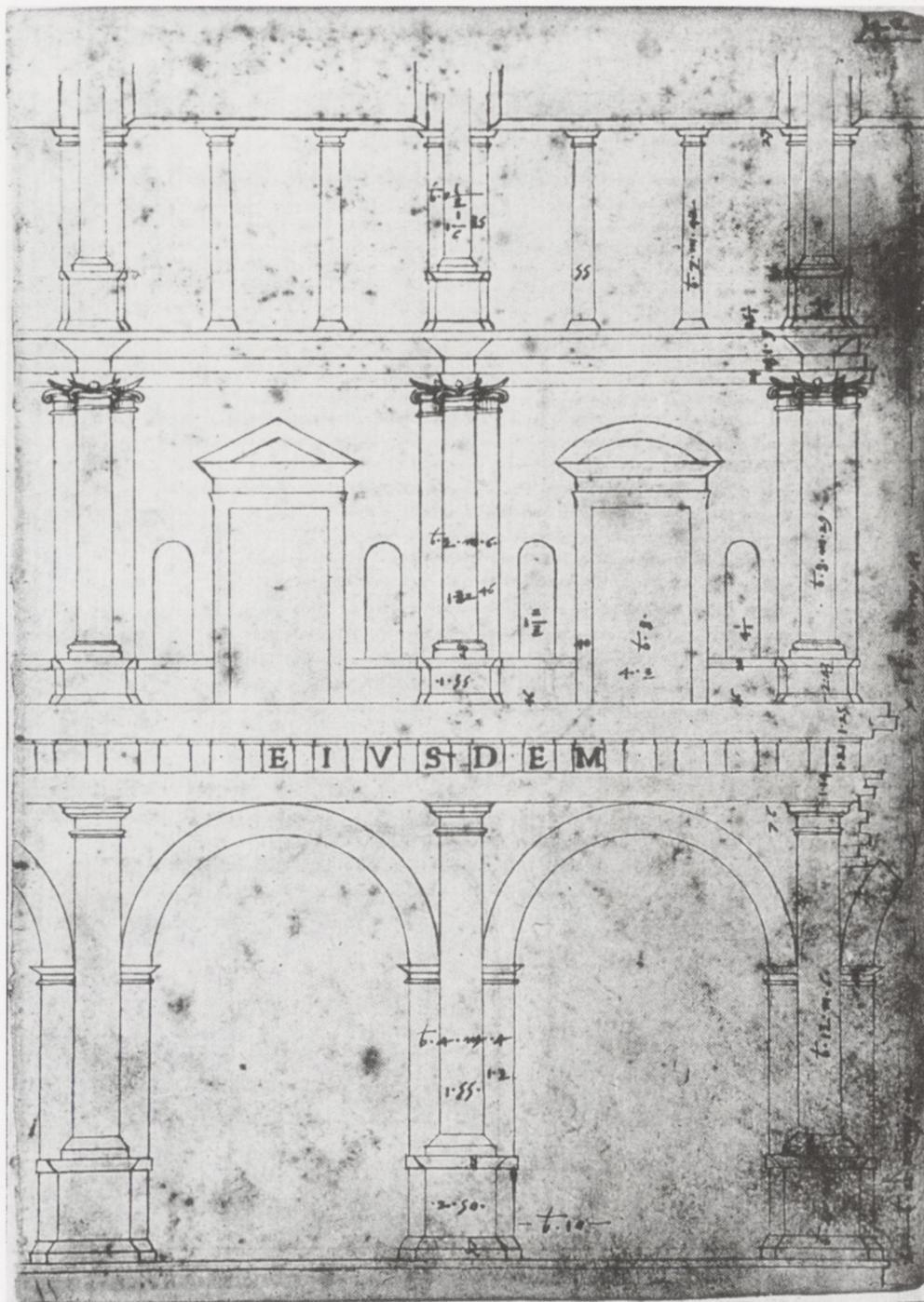


Fig. 71. Salone (Lazio), Villa Trivulzio, facciata.

Fig. 72. Firenze, Palazzo Gondi, cornice (da Tönnemann).



contra in forma di colonne quadrangolari con i pilastri. Sia le colonne quadrangolari che i pilastri sono rivestiti di mattonelle, ma i secondi sono più larghi e più alti delle prime e risultano tozzi come le lesene del fronte occidentale. Essi presentano un aggetto nella parte inferiore della trabeazione abbreviata, il cui l'architrave è privo di fasce come quello di un ordine tuscanico. Gli aggetti dei pilastri ricordano capitelli tuscanici e si tratta quindi della fusione di due ordini dello stesso carattere, quello minore delle colonne e quello maggiore dei pilastri – un sistema evidentemente ispirato al terzo piano del Cortile del Belvedere, ma qui tradotto in una for-

Fig. 73. Bernardo della Volpaia, alzato del Cortile del Belvedere in Vaticano (London, John Soane's Museum, Codex Coner, fol. 42 r).



mula ritmica meramente orizzontalizzante (Fig. 73). Essendo l'attico meno alto del piano superiore, ciò accresce l'impressione di una sequenza di piani progressivamente più bassi – impressione nettamente in contrasto con l'idea di un alto piano nobile bipartito.

Dall'analisi dell'esterno e dal confronto tra i vari piani e tra le due facciate, emerge l'impossibilità di ricavare un'immagine univoca dell'insieme – si tratta di un gioco intricato e ambivalente che caratterizza anche le ultime creazioni figurative del Sanzio. Dopo il recente restauro, il palazzo può nuovamente esibire lo splendore dei materiali e della bicromia originaria e può essere ancora ammirato come prodotto della creatività immensa, del genio innovativo, della mente lucida e dell'erudizione profonda di Raffaello.

Giulio Romano diede prova delle sue capacità principalmente negli interventi virtuosistici relativi alla nuova entrata, alla loggia e al pianerottolo inferiore. Egli sostituì la bottega della quarta campata del fronte occidentale con un portale, la cui cornice ondulata ricorda quella del portale di Palazzo Branconio e potrebbe essere già stata prevista da Raffaello per il portale orientale di Palazzo Alberini (tavv. 16, 17).<sup>199</sup> Giulio trasformò l'interno della bottega in un vero androne, con volta a botte innalzata sopra una cornice d'imposta e ornata da stucchi (tavv. 18, 29, 30).<sup>200</sup> Festoni di quercia suddividono la volta in campi ottagonali e rettangolari. Non sono state rilevate tracce di decorazioni pittoriche, ma è probabile che fossero originariamente previste.<sup>201</sup> La porta, priva di cornice, è collocata in posizione fortemente asimmetrica nella parete occidentale dell'androne. Gli angoli della parete orientale sono invece rafforzati da frammenti di lesene che aggettano nella cornice d'imposta e proseguono nell'arco di travertino aperto sulla loggia. Sul lato della loggia, l'intradosso di tale arco è rientrante e determina così le semilesene interne dei fasci di lesene che trovano corrispondenza nei pilastri di fronte (tavv. 30, 31). Entrambe le semilesene dell'arco centrale proseguono in un archivoltto regolare e semicircolare. Quella me-

Fig. 74. Roma, Palazzo Farnese, congiunzione di cortile e vestibolo (42 a).

ridionale prosegue in un largo smusso che media tra l'arco dell'androne e quello leggermente spostato della loggia. Lo smusso continua in un arco distorto in forma di luna nascente – espediente visivo evidentemente ispirato a Palazzo Farnese, dove Antonio da Sangallo il Giovane introdusse archi distorti per mediare tra gli archi della loggia e i soffitti piani delle strette navate laterali del vestibolo (Fig. 74).<sup>202</sup> Le lesene intere della campata centrale della loggia di Palazzo Alberini sono, del resto, le uniche a essere collegate tra loro attraverso archi trasversali. Le lunette che tagliano la liscia volta a botte della loggia sono semicircolari come nella loggia di Villa Madama (Fig. 69), non triangolari come nella maggior parte degli esempi precedenti.

La rampa di sei scalini che sale dalla loggia – rampa le cui spalle laterali coprono la parte inferiore dello sbocco dello scalone – fu introdotta solo da Sarti dopo il 1864 (tavv. 31, 32). Le specchiature che distinguono l'arco dello sbocco proseguono nel suo archivolt e ricordano i soffitti antichi – un dettaglio forse inventato da Giulio e riscontrabile anche presso gli scaloni di Palazzo Caffarelli e Palazzo Angelo Massimo, ma apparentemente estraneo al repertorio di Raffaello (tav. 34).<sup>203</sup> Le lesene con specchiature sono leggermente distaccate da quelle dell'intradosso dell'arco dello sbocco; esse proseguono negli angoli dell'interno del pianerottolo e la loro parte inferiore risulta altrettanto nascosta. Le volte a crociera di questo pianerottolo sono caratterizzate dall'originario stemma gentilizio degli Alberini, ovvero una torre incrociata da tre rami (tav. 22). Questo stemma rappresenta forse la ragione per la quale Raffaello scelse il numero tre come modulo e Aimo contraddistinse il fronte settentrionale del suo alzatao con una torre (tav. 35).<sup>204</sup>

La scala a chiocciola è attribuibile a Giulio Romano, piuttosto che ai mediocri architetti attivi dopo la morte di Giulio Alberini (tav. 42). La forma ovale non ricorre nelle architetture di Giulio Romano, ma torna in una delle cappelle del contemporaneo progetto di Baldassarre Peruzzi per San Giovanni dei Fiorentini (Fig. 75).<sup>205</sup> L'impiego di tale scala a Palazzo Alberini è spiegabile nel contesto delle condizioni particolari del progetto del 1521-22: dopo lo spostamento dell'entrata principale sull'ala occidentale, essa acquisì la funzione di scala segreta ad uso del futuro padrone.

#### 1.4.2. Il problema dell'attribuzione

La prima testimonianza relativa all'architetto di Palazzo Alberini la dobbiamo al Vasari il quale, nella *Vita* di Giulio Romano del 1550, scrive: *Fece per Roma diverse cose d'architettura a diverse persone, come il disegno de gli Alberini in Banchi, il quale disegnò Giulio per ordine di Raffaello*.<sup>206</sup> Vasari trasse probabilmente questa notizia da Giulio Romano stesso, incontrato a Mantova poco prima della morte, verso la fine del 1546. Benché il passo in questione compaia nella parte dedicata agli anni successivi alla morte del Sanzio, Vasari chiarisce che Giulio lavorò per ordine di Raffaello, affermando il ruolo essenziale che Giulio ebbe fin da ragazzo nella bottega del maestro: *Fu Giulio Romano discepolo del grazioso Raffaello da Urbino, et per la natura di lui mirabile et ingegnosa, meritò più de gli altri essere amato da Raffaello, che ne tenne gran conto come quello, che di disegno, d'invenzione et di colorito tutti i suoi discepoli avanzò di gran lunga. Et ben lo mostrò Raffaello mentre che visse, nel farlo di continuo lavorare su tutte le più importanti cose, che egli dipingesse: nelle quali come curioso et desideroso d'imitare il suo maestro, attese molto alle cose d'architettura. Et per lo diletto, che in tal cosa (cioè l'architettura) sempre pigliò, fece di nuove capricciose et belle fantasie. Come si vede ancora alla vigna del Papa, vicino a Monte Mario*.<sup>207</sup>

Nelle opere di architettura, al contrario di quelle di pittura o scultura, è molto difficile distinguere il concetto del maestro dall'esecuzione dei discepoli: infatti, nelle creazioni pittoriche di Raffaello non confondiamo la sua mano con quella di Giulio

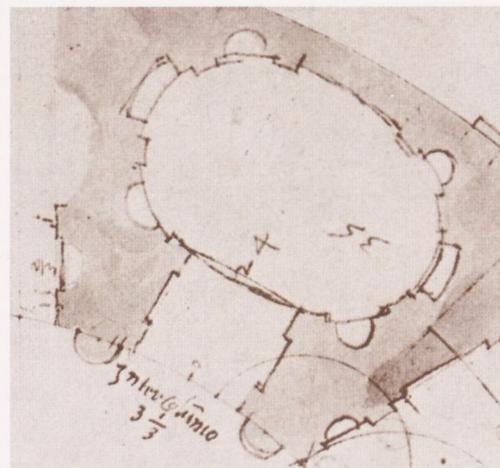


Fig. 75. Baldassarre Peruzzi, progetto per San Giovanni dei Fiorentini (Firenze, GDSU 510 Ar), dettaglio.

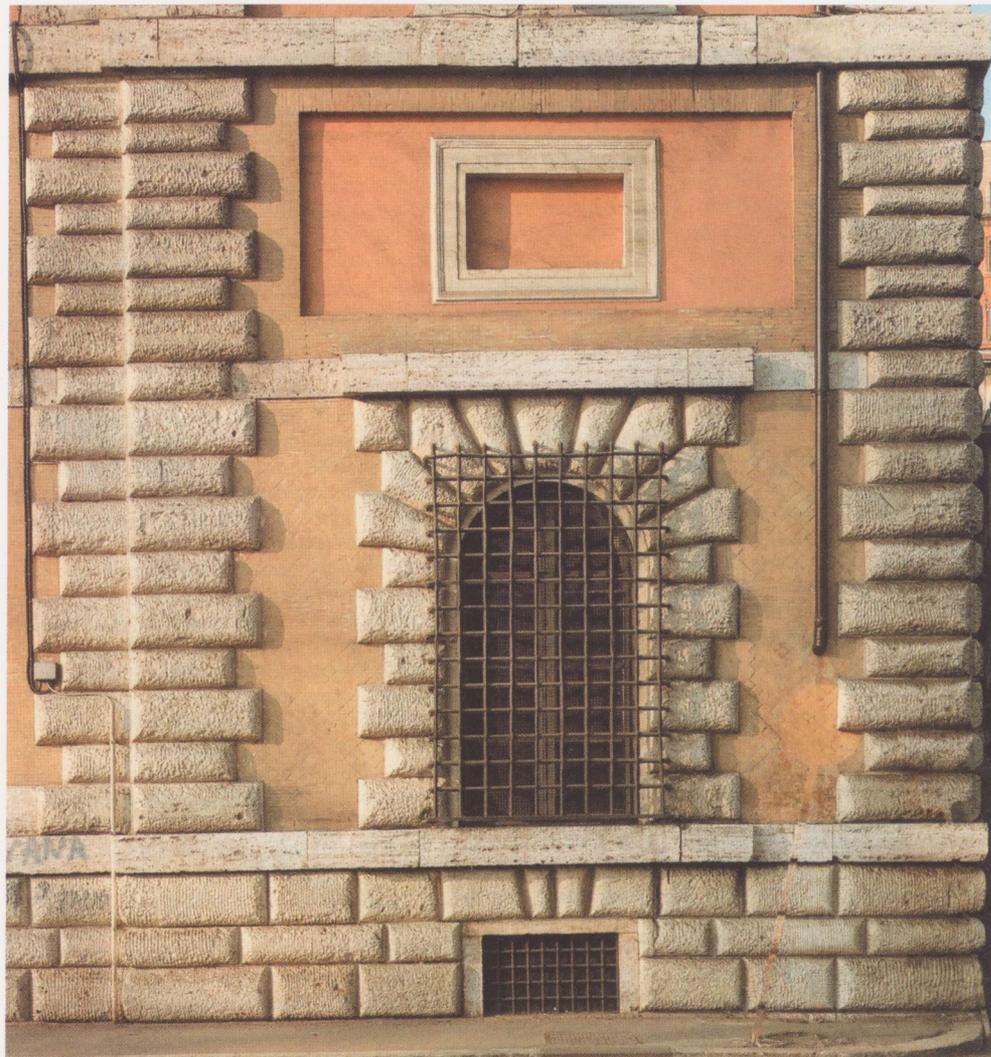


Fig. 76. Roma, Palazzo Adimari Salviati, avanzo destro del pianterreno della facciata.

Romano, di Giovanfrancesco Penni o di altri aiuti, mentre in ambito architettonico l'individuazione delle varie personalità risulta più incerta e problematica. È indubbio che Raffaello abbia conservato il pieno controllo delle sue opere anche negli ultimi anni della sua vita e ciò non solo nella decorazione della Seconda Loggia Vaticana, negli affreschi della *Loggia di Amore e Psiche* alla Farnesina o nella *Trasfigurazione*, ma anche come architetto. Sono sopravvissuti numerosi disegni autografi del Sanzio per tutte le sue creazioni pittoriche, ma solo pochissimi per le sue fabbriche.<sup>208</sup> Si sono però conservati almeno cinque disegni architettonici che Giulio Romano realizzò per Raffaello e che testimoniano il suo precoce talento come architetto (Figg. 62, 70).<sup>209</sup> Il suo anno di nascita potrebbe collocarsi intorno al 1495 e Vasari sottolinea il suo immediato interesse per l'architettura. Se egli nel 1514 eseguì disegni per l'*Incendio di Borgo*, potrebbe aver assistito Raffaello anche nel primo progetto per Palazzo Alberini. Solo dopo la morte del maestro, Giulio iniziò a sviluppare uno stile autonomo e a ricevere incarichi personali. Il piccolo schizzo autografo del Sanzio per il cornicione di Palazzo Alberini ci dà comunque la certezza che il maestro fu coinvolto in tutte le fasi progettuali, fino al minimo dettaglio (tav. 62). Vasari stesso dimostra di non essere certo delle notizie fornite su Palazzo Alberini nella prima edizione delle *Vite* (1550), tanto che nella seconda (1568) scrive: *fece*

(Giulio Romano) *in Roma diverse opere d'Architettura, come fu il disegno degli Alberini in Banchi, se bene alcuni credono, che quell'ordine venisse da Raffaello.*<sup>210</sup> Anche la seconda redazione colloca questo passo nel contesto delle opere risalenti agli anni successivi alla morte del Sanzio, ma semplifica le informazioni dichiarando che Giulio Romano fu l'architetto del palazzo, benché tale attribuzione non fosse incontestata e solo alcuni lo ritenessero opera di Raffaello. Vasari indica in entrambe le edizioni delle *Vite* anche Villa Madama, di cui Giulio fu principale architetto tra il 1520 e il '24, come opera di Giulio stesso ed è comprensibile che questi, dopo anni di intensa collaborazione al progetto e dopo aver preso il posto di Raffaello, si sentisse infine il vero architetto anche di Palazzo Alberini.

L'unico approccio metodologico che può sperare di risolvere questo delicato problema attributivo consiste nel confrontare analiticamente Palazzo Alberini con le architetture certe di Raffaello da un lato e con le prime architetture di Giulio Romano dall'altro. Fortunatamente, si sono conservati tre capolavori la cui costruzione fu iniziata dal giovane Giulio dopo la morte di Raffaello e prima della sua partenza per Mantova nell'autunno del 1524. Il palazzo del vescovo Filippo Adimari risente sia dell'influsso immediato del maestro, scomparso poche settimane prima della progettazione, sia dell'insegnamento di Antonio da Sangallo il Giovane (Fig. 76),<sup>211</sup> mentre Villa Turini-Lante, rifugio suburbano di Baldassarre Turini da Pescia, rivela già la calligrafia inconfondibile di Giulio Romano (Fig. 77).<sup>212</sup> Qui, come solo nelle scuderie della Farnesina (Fig. 44), le paraste doppie proseguono nel piano superiore e giungono addirittura fino all'attico; l'ordine ionico del piano nobile è più debole di quello dorico del pianterreno e nella loggia a valle perfino il contesto tettonico



Fig. 77. Roma, Villa Turini-Lante al Gianicolo.



Fig. 78. Roma, Villa Madama, esterno.

è messo in dubbio: le paraste del piano superiore non sono in asse sopra le colonne delle serliane e la trabeazione dorica viene interrotta dagli archi.

Non è facile individuare i possibili cambiamenti operati da Giulio nel progetto di Raffaello per la facciata a valle di Villa Madama.<sup>213</sup> La pianta e il ritmo delle paraste sono invenzioni genuine del Sanzio, ma bisogna ricordare che le due facciate furono completate solo dopo la sua morte e la facciata sul giardino presenta già le asimmetrie e i campi ciechi caratteristici della maniera di Giulio (Fig. 78). La riduzione dell'ordine del grande arco dietro il quale doveva celarsi il salone a cupola e che si rispecchia sulla parte realizzata della facciata in forma cieca, potrebbe quindi risalire a un intervento del Pippi (Fig. 79).

Una facciata che rappresenta ancor più chiaramente il linguaggio autonomo di Giu-

lio e che può essere tipologicamente confrontata meglio con Palazzo Alberini, è quella disegnata dal Pippi nel 1522 circa per Palazzo Stati, sede di un altro patrizio romano (Fig. 80).<sup>214</sup> Tale palazzo è più piccolo e meno ambizioso di quello di Alberini, oltre a non occupare una posizione altrettanto privilegiata. La pianta e il cortile sono irregolari e l'ala anteriore comprende solo cinque campate e quattro botteghe. La maggior parte del bugnato e gli ordini superiori sono realizzati in finto travertino. Il parallelismo con Palazzo Alberini può essere stabilito confrontando la sequenza di alto pianterreno a bugnato, piano nobile relativamente basso, articolato da lesene e campi ciechi, e terzo piano ancor più basso con finestre sospese e campi ciechi. Perfino il sistema virtuosistico del bugnato e gli aggetti delle lesene sono direttamente paragonabili, benché le bugne di Palazzo Stati siano rustiche e risultano così grandi che sette file, alternatamente alte e basse, sono sufficienti per raggiungere la cornice. Anche nelle piattabande delle botteghe, Giulio finge una costruzione di genuini blocchi di pietra che sorreggono i piani superiori. D'altro canto, egli sostituisce gli archi con campi ciechi rettangolari, esibendo la parete nuda accanto alle finestrelle del mezzanino e sopra la porta centrale e interrompendo la cornice intermedia. Nonostante la loro robustezza, i pilastri sembrano più fragili rispetto a quelli di Palazzo Alberini. Come a Villa Turini-Lante, essi trovano continuazione nelle lesene binate del piano nobile e nei campi ciechi del terzo piano. Anche il frontone triangolare del portale, i piedistalli delle lesene e i parapetti delle finestre contribuiscono a questo dinamismo verticalizzante che si dissolve solo nell'ultimo piano; verticalismo che Raffaello aveva completamente soppresso nei piani superiori di Palazzo Alberini. Poiché il cornicione non fu mai realizzato e l'intonaco chiaro del finto travertino non è stato mai rinnovato, l'attuale facciata di Palazzo Stati non corrisponde perfettamente alle intenzioni di Giulio Romano.

Come già il fronte posteriore di Palazzo Adimari, anche il cortile di Palazzo Stati si contraddistingue per numerose asimmetrie dissonanti (Fig. 81). Anche i rapporti eccessivamente snelli della loggia sono diametralmente opposti al senso di armonia ed equilibrio che caratterizza le opere di Raffaello. Pur continuando ad adottare il

Fig. 79. *Modello ricostruttivo di Villa Madama (Roma, Ministero degli Esteri) (da Frommel, Ray, Tafuri).*

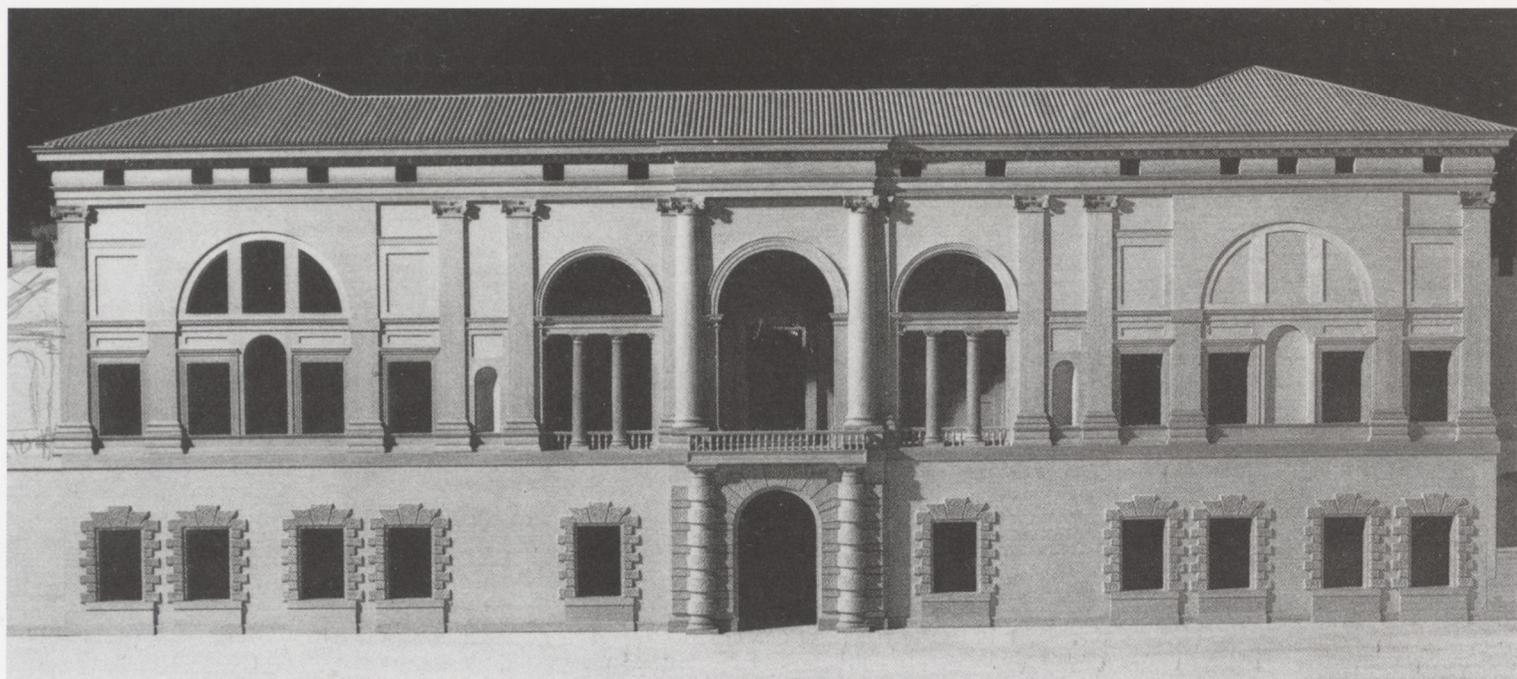




Fig. 80. Roma, Palazzo Stati Maccarani, facciata.

linguaggio e l'astrazione del maestro, Giulio contrappone al raffinato *design* di Raffaello una vigorosa robustezza, mentre all'abolizione del verticalismo assiale e all'equilibrio classicheggiante del Sanzio contrappone un ritorno a principi bramanteschi. Solo la tendenza del Pippi all'astrazione rappresenta un'evoluzione rispetto a Raffaello e proprio tale tendenza potrebbe aver influenzato l'articolazione dei piani superiori di Palazzo Alberini. Sembra quindi che, dopo la morte di Raffaello, Giulio si sia affrancato dai principi normativi del maestro e che, per dirla con Sigmund Freud, abbia tentato di "uccidere" spiritualmente il padre. In tal modo egli trovò un linguaggio che, dopo le tesi di Wittenberg e poco prima del Sacco di Roma, esprimeva perfettamente la crisi sempre più minacciosa del Rinascimento. Queste tendenze raggiungono l'acme nella facciata della sua abitazione, ormai distrutta, presso Macel de' Corvi, nella quale egli si sentì ancor più libero di realizzare i propri capricci: una costruzione asimmetrica, completamente rivestita da finto bugnato (a eccezione del nudo attico) e resa dinamica attraverso l'impiego di forti impulsi ver-



Fig. 81. Roma, Palazzo Stati Maccarani, loggia del cortile.

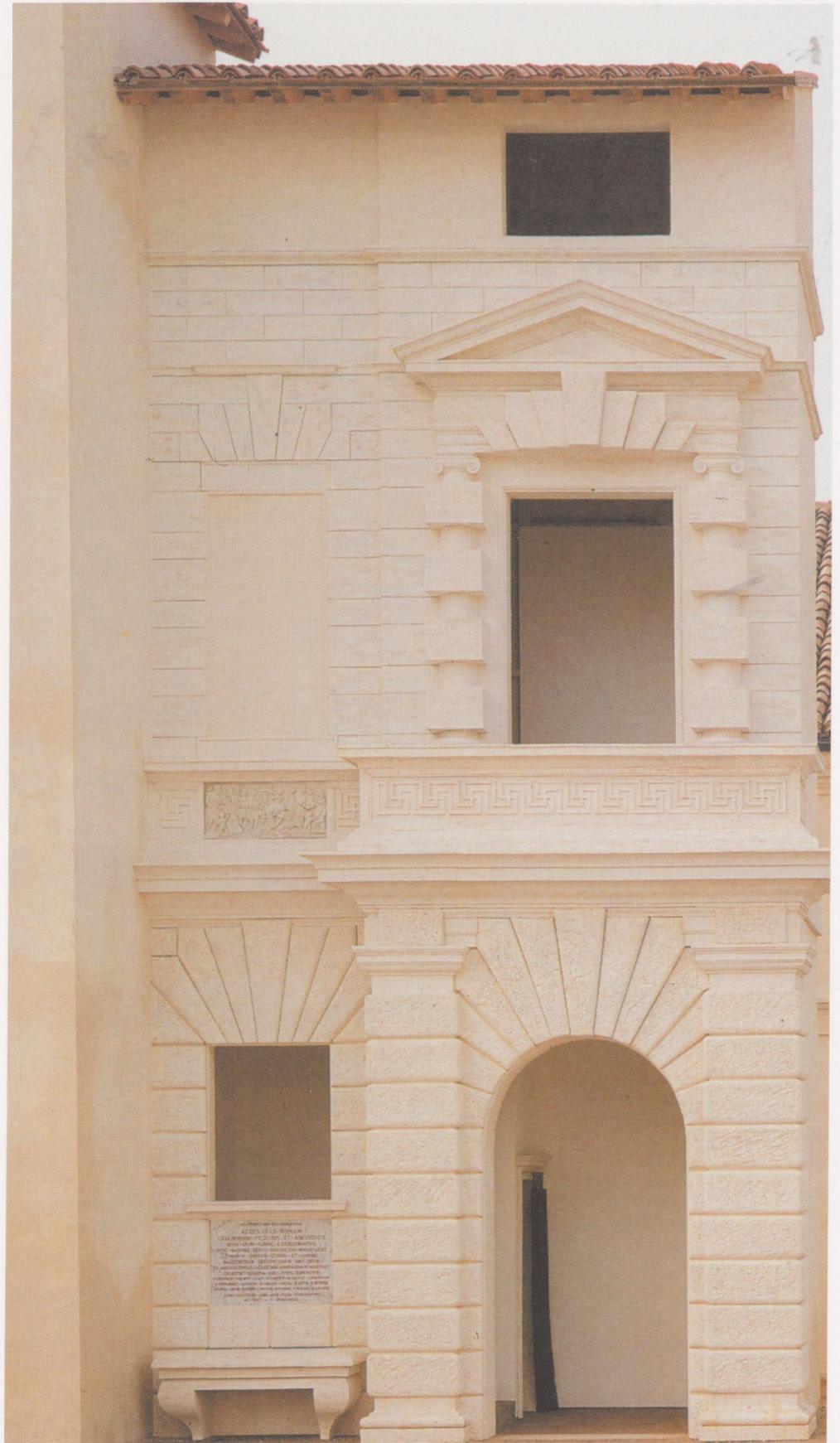


Fig. 82. Roma, ricostruzione ipotetica della casa romana di Giulio Romano (H. Burns) (da Tafuri, Giulio Romano 1994).

ticalizzanti (Fig. 82).<sup>215</sup> Del resto, è altrettanto caratteristico del suo rapporto con il maestro che, appena giunto a Mantova, Giulio tornò ad adottare rapporti orizzontalizzanti, ordini completi e piante simmetriche. Dalla metà del Cinquecento fino al Novecento, la letteratura artistica aveva accettato pedissequamente l'attribuzione vasariana del palazzo a Giulio Romano e solo recentemente è stata messa in dubbio.<sup>216</sup> Concludendo, possiamo attribuire l'esterno e la loggia di Palazzo Alberini a Raffaello, mentre solo il cambio di orientamento dell'entrata, la transizione dall'androne alla loggia, il pianerottolo inferiore e la scala a chiocciola risalgono con qualche probabilità a Giulio Romano. Egli si serve però di un linguaggio tanto vicino a quello del maestro da non compromettere l'unità formale.

<sup>1</sup> Ringrazio Helena Frommel per la traduzione della prima parte del testo e Claudio Castelletti per la revisione dell'italiano della seconda parte. ADINOLFI; PIETRANGELI, pp. 5-30; SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 1, pp. 13-60.

<sup>2</sup> ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, a cura di CECHELLI, Roma 1942, vol. 1, pp. 445-447; SEGUI, THOENES, MORTARI, pp. 29-30; GÜNTHER, pp. 173-178.

<sup>3</sup> Sotto Clemente VII, quando la città era considerevolmente cresciuta, nel rione Ponte abitavano 6319 persone, ovvero l'11,5% circa della popolazione romana (LEE, p. 20).

<sup>4</sup> BORSI, *Leon Battista Alberti a Roma*, Firenze 2003, pp. 126-127; SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 1, p. 5.

<sup>5</sup> *Ibidem*, vol. 2, pp. 293-297.

<sup>6</sup> *Ibidem*, vol. 1, p. 90.

<sup>7</sup> *Ibidem*, vol. 2, p. 298.

<sup>8</sup> *Ibidem*, vol. 1, pp. 99-141.

<sup>9</sup> GRAFTON, *Leon Battista Alberti un genio universale*, Bari 2003, pp. 297-343.

<sup>10</sup> SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 1, p. 128.

<sup>11</sup> Vedi infra pp. 7-8.

<sup>12</sup> SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 1, p. 258.

<sup>13</sup> RE, pp. 20-24, 98-99, 101.

<sup>14</sup> VESPASIANO DA BISTICCI in SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 2, p. 297.

<sup>15</sup> INFESSURA, *Diario della città di Roma*, a cura di TOMASSINI, Roma 1890, pp. 49-50.

<sup>16</sup> P. TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942, p. 262.

<sup>17</sup> C. L. FROMMEL, *Die Farnesina und Baldassare Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Berlin 1961, pp. 13-14.

<sup>18</sup> Vedi nota 16.

<sup>19</sup> Vedi sotto pp. 13-15.

<sup>20</sup> FROMMEL, *Roma*, pp. 379-382; FROMMEL, *Il Palazzo Sforza-Cesarini nel Rinascimento*, in SFORZA-CESARINI (a cura di), "Palazzo Sforza-Cesarini", Roma 2008, pp. 23-44.

<sup>21</sup> Vedi sotto pp. 15-19.

<sup>22</sup> FROMMEL, *Francesco del Borgo architeto di Pio II e Paolo II*, in FROMMEL, *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2007, pp. 79-157.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 154-313.

<sup>24</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, pp. 11-24, tav. 98 a.

<sup>25</sup> GÜNTHER, p. 167.

<sup>26</sup> FROMMEL, *San Lorenzo in Damaso*, pp. 411-414.

<sup>27</sup> SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 1, pp. 164-175.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 161-204.

<sup>29</sup> Vedi l'iscrizione celebrativa in GÜNTHER, p. 172, n. 34.

<sup>30</sup> INFESSURA, in GÜNTHER, p. 171, n. 31; SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 2, p. 337.

<sup>31</sup> GÜNTHER, p. 170, n. 23.

<sup>32</sup> INFESSURA, in SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 1, pp. 165-170; LANCIANI, *Forma urbis*, tav. 14; COARELLI, *Roma*, Bari 1981, pp. 258-259.

<sup>33</sup> SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 1, p. 176.

<sup>34</sup> FORCELLA, vol. 13, p. 85, n. 10; GÜNTHER, p. 173.

- <sup>35</sup> MANINI LUPO in SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 1, p. 165.
- <sup>36</sup> BRANDOLINI, *ivi*.
- <sup>37</sup> SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 2, pp. 268-269.
- <sup>38</sup> JACOPO GHERARDI DA VOLTERRA, *Diarium Romanum*, a cura di CARUSI, in MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, Città di Castello 1900, vol. 23, 3, p. 92; GÜNTHER, pp. 171-172, n. 32.
- <sup>39</sup> *Ibidem*, p. 172, n. 35.
- <sup>40</sup> SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 2, p. 321.
- <sup>41</sup> *Ibidem*, vol. 1, p. 178; vol. 2, pp. 148-149.
- <sup>42</sup> FROMMEL, *Giulio II e il suo dialogo con i grandi artisti* (in corso di stampa)
- <sup>43</sup> FROMMEL, *Roma*, pp. 411-416.
- <sup>44</sup> FIORE, p. 35, n. 22 con bibliografia.
- <sup>45</sup> FROMMEL, *San Lorenzo in Damaso*.
- <sup>46</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, pp. 90-91; FIORE, p. 280.
- <sup>47</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 96-97, 143-144, vol. 2, pp. 255-262; E. BENTIVOGLIO, *Nel cantiere del palazzo del card. Raffaele Riario*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura" 27, 1982, fasc. 169-174, pp. 31-32; BRUSCHI, pp. 67-69 con attribuzione a Pietro Roselli.
- <sup>48</sup> MAZZOCCHI, *Epigrammata urbis*, Roma 1521, fol. 95r-95v.
- <sup>49</sup> BRUSCHI, pp. 42-44.
- <sup>50</sup> *Ibidem*, pp. 46-49.
- <sup>51</sup> SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*, vol. 2, pp. 281-284.
- <sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 146-147.
- <sup>53</sup> BRUSCHI, pp. 46-49.
- <sup>54</sup> FROMMEL, *Palazzo Caffarelli*, pp. 57-81; BRUSCHI, pp. 65-67.
- <sup>55</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 93-96; vol. 2, pp. 80-87, tav. 33 c; FROMMEL, *Bramante e Raffaello*, pp. 79-80.
- <sup>56</sup> Vedi sotto p. 28.
- <sup>57</sup> SIMONCINI, *Le trasformazioni urbane nel Cinquecento*, vol. 1, pp. 3-40.
- <sup>58</sup> FROMMEL, *Bramante e Raffaello*, pp. 90-94.
- <sup>59</sup> GÜNTHER, pp. 180-186.
- <sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 208-209.
- <sup>61</sup> GNOLI, *Il Palazzo Altoviti*, in "Archivio storico dell'arte" 1, 1888, pp. 202-211; PIETRANGELI, pp. 34-36.
- <sup>62</sup> Nel Settecento si conservava ancora un frammento del portico della facciata; GÜNTHER, p. 208
- <sup>63</sup> *Ivi*.
- <sup>64</sup> ANTONUCCI, pp. 42-43 con bibliografia.
- <sup>65</sup> SEGUI, THOENES, MORTARI; FROMMEL, *Der römische Palastbau*, p. 22, n. 52; GÜNTHER, pp. 173-178.
- <sup>66</sup> Doc. 6; il 31 agosto 1509 vengono richieste le tasse *pro fabrica Sancti Celsi et Juliani: provideri quod solvatur taxa facta*.
- <sup>67</sup> FROMMEL, *Proposte*.
- <sup>68</sup> *Ivi*; FROMMEL, in *The drawings*, vol. 2, pp. 173-174, 270 con bibl.
- <sup>69</sup> FROMMEL, in *The drawings*, vol. 2, p. 270 con bibl.; FROMMEL, *Proposte*.
- <sup>70</sup> GÜNTHER, *Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst" 33, 1982, pp. 91-98; GÜNTHER, p. 175, fig. 5. I rapporti tozzi e il dettaglio ricco di GDSU 1953 A r sono difficilmente compatibili con i Santi Celso e Giuliano (GÜNTHER, *Werke Bramantes* cit., p. 97, fig. 18).
- <sup>71</sup> Scale che salgono ai piani superiori si trovano solo nella poco fidabile pianta fol. 56v-57r di Domenico Aimo della Varignana del Codice Mellon di New York; NACHOD, *A recently discovered architectural of an intimate assistant of Bramante in the construction office of St. Peter's in Rome*, in "Rare Books" 8,1, New York 1955; vedi sotto nota.
- <sup>72</sup> FROMMEL, in *The drawings*, vol. 2, pp. 258-259 con bibl.; FROMMEL, *Proposte*.
- <sup>73</sup> Sulla pianta del Codice Coner (Fig. 39) la larghezza dei fusti è indicata con 1 1/6 braccia fiorentine che equivale a 3 p.; ASHBY, *Sixteenth century drawings of roman buildings attributed to Andreas Coner*, in "Papers of the British School at Rome", 2, 1904, fol. 12.
- <sup>74</sup> VALTIERI, in FROMMEL, RAY, TAFURI, pp. 143-156.
- <sup>75</sup> SEGUI, THOENES, MORTARI, pp. 35-36, n. 20.
- <sup>76</sup> *Apothecas quas iuxta parietes Ecclesie Sancti Celsi in strata pontis, et Platea dicte ecclesie versus Castrum Sancti Angeli fabricari fecimus* (FROMMEL, *Der römische Palastbau*, p. 22, n. 53).
- <sup>77</sup> SEGUI, THOENES, MORTARI, p. 36, n. 23.
- <sup>78</sup> GÜNTHER, pp. 241, 244.
- <sup>79</sup> FROMMEL, *La chiesa di San Pietro*, p. 46, n. 21.
- <sup>80</sup> SEGUI, THOENES, MORTARI, p. 51.

- <sup>81</sup> Vedi nota 17.
- <sup>82</sup> WURM, *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen* Tafelband, Tübingen 1984, p. 315.
- <sup>83</sup> FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2003, pp. 49-56; FROMMEL, *La Cappella Chigi*, in MIARELLI MARIANI, RICHIELLO, *Santa Maria del Popolo storia e restauri*, Roma 2009, pp. 448-478.
- <sup>84</sup> ALBERINI, pp. 201-264.
- <sup>85</sup> *Ibidem*, pp. 142-148; LUCIANI, *Il palazzo Alberini*, in LUCIANI, (a cura di), *Palazzo Vidoni Caffarelli*, Roma 2002, pp. 36-37.
- <sup>86</sup> ALBERINI, pp. 126-136.
- <sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 245-250.
- <sup>88</sup> BURCHARD, *Liber notarum...*, a cura di CELANI, in MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, Città di Castello 1904 -11, vol. XXXII, parte 2, pp. 357; L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters...*, vol. 3, Freiburg 1924, pp. 228-231, 582-583.
- <sup>89</sup> Roma, Ospedale San Salvatore, b. 455, arm. IV, mazzo VIII, n. 26, G; *Decreto a favore di Jacopo Alberini contro Francesco Alberini in una lite per lo scolo della loggia delle loro case contigue (in via Sacra) (ibidem, H)*.
- <sup>90</sup> ALBERINI, pp. 260-264.
- <sup>91</sup> ALTIERI in PASQUALUCCI, p. 68.
- <sup>92</sup> Doc. 9.
- <sup>93</sup> MANCINELLI, *L'incoronazione di Francesco I nella Stanza dell'Incendio di Borgo*, in C. L. FROMMEL, WINNER (a cura di), "Raffaello a Roma Il convegno del 1986", Roma 1986, pp. 163-172.
- <sup>94</sup> ALTIERI in PASQUALUCCI, pp. 26, 88; ALBERINI, p. 111.
- <sup>95</sup> ASR, Coll. Not. Cap., b. 1868 (Felix de Villa), foll. 197r, 326r, 347r, 363 rrs., 365r, 367r, 371r, 372r, 379rs., 380rs., 383r, 389r, 405r; b. 1869, foll. 10rs., 14v, 15rs., 16r, 43r, 45rs., 68r, 69r-71, 83r, 96r, 98r, 99r, 307 rrs.; ALBERINI, pp. 260-64.
- <sup>96</sup> ASR, Coll. Not. Cap., b. 1868 (Felix de Villa), foll. 383 rs. Nel 1526-27 la famiglia viene registrata con dodici teste nel rione Sant'Eustachio (LEE, p. 104, n. 6902).
- <sup>97</sup> ASR, Coll. Not. Cap., b. 1868, (Felix de Villa), c. 182 rs., b.1870, c. 228 rs.; ASC, sez. LXVI, b. 46, c. 29 vs.; ALBERINI, pp. 166-175, 263-264.
- <sup>98</sup> Vedi il disegno di G. A. Dosio a Windsor con la scritta: *la qual porta sie alla vigna d(el) alberino fuora di porta portese*; FROMMEL, in *Giulio Romano*, p. 298. Il disegno GDSU 6769 A per un labirinto, probabilmente proveniente dalla bottega di Giulio Romano, con la scritta *alberino* deve essere stato destinato per la stessa vigna. Sotto Pio IV la vigna apparteneva al figlio Rutilio Alberini che allora vi trasferiva un piatto di granito d'Elba trovato vicino alla sua casa di Sant'Eustachio (LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, vol. 3, Roma 1907, p. 245).
- <sup>99</sup> ASR, Coll. Not. Cap., vol. 1870, (Felix de Villa), foll. 163 rs. Vedi anche Doc. 26.
- <sup>100</sup> ALBERINI, pp. 269-274.
- <sup>101</sup> Roma Archivio del Vicariato, SS. Celso e Giuliano, vol. 121,1.
- <sup>102</sup> Doc. 1.
- <sup>103</sup> Doc. 3, 6.
- <sup>104</sup> Doc. 2, 3.
- <sup>105</sup> Doc. 4., 5.
- <sup>106</sup> Vedi sotto p. 54.
- <sup>107</sup> Vedi sotto p. 51.
- <sup>108</sup> RODOCANACHI, *Rome au temps de Jules II et Léon X*, Paris 1912, pp. 189, 221; FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, p. 17, n. 28.
- <sup>109</sup> Doc. 7.
- <sup>110</sup> Doc. 8.
- <sup>111</sup> Doc. 9.
- <sup>112</sup> Doc. 11. Nella copia del documento non è riportato il prezzo dell'affitto.
- <sup>113</sup> Doc. 12.
- <sup>114</sup> Doc. 17.
- <sup>115</sup> Roma, Archivio del Vicariato, SS. Celso e Giuliano, vol. 109, seconda parte, secondo libercolo riunito, p. 25.
- <sup>116</sup> Doc. 26, 28; ROMANO, p. 178 da ASR, Mandati Camerali, anni 1481-86. Dall'insegna della farmacia Vicolo del Curato si chiamava allora Vicolo del Drago. Al tempo di Gregorio XIII apparteneva al farmacista Antonio Ciappi.
- <sup>117</sup> Doc. 28.
- <sup>118</sup> Doc. 17.
- <sup>119</sup> LEE, p. 263, n. 2620; GÜNTHER, pp. 240, 244.
- <sup>120</sup> Doc. 14, 15, 19, 20. Petrus Delius era scrittore apostolico dal 1484 al 1520, possibile anno della sua morte (FRENZ, *Die Kanzlei der Päpste der Hochrenaissance*, Tübingen 1986, p. 426).

- <sup>121</sup> Doc. 16
- <sup>122</sup> Doc. 15. Pietro del Bene rivestiva dal 1478 la carica di abbreviatore e dal 1497 fino al 1520 quella di *scriptor apostolicus* (FRENZ cit., p. 425, n. 1858).
- <sup>123</sup> PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, pp. 171, 176, n. 12.
- <sup>124</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, p. 11.
- <sup>125</sup> Vedi sotto.
- <sup>126</sup> Doc. 21.
- <sup>127</sup> Doc. 22.
- <sup>128</sup> Doc. 22.
- <sup>129</sup> Vedi sotto pp. 62-64.
- <sup>130</sup> Doc. 25, 27.
- <sup>131</sup> Vedi sotto pp. 56-59.
- <sup>132</sup> Doc. 25.
- <sup>133</sup> Doc. 29.
- <sup>134</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 2, p. 5, cat. 1, tav. 6 b; PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, pp. 179-180.
- <sup>135</sup> *Ibidem*, p. 181; PAGLIARA in *The drawings*, vol. 3.
- <sup>136</sup> Cfr. la calligrafia di Giulio in AUTORI VARI, *Giulio Romano*, pp. 291, 302, 304, 417, 460, 497.
- <sup>137</sup> GÜNTHER, p. 236; PAGLIARA, in *The drawings*, vol. 3.
- <sup>138</sup> Vedi sotto p. 61.
- <sup>139</sup> Doc. 18.
- <sup>140</sup> FROMMEL, in FROMMEL, RAY, TAFURI, pp. 311-356.
- <sup>141</sup> PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, p. 182.
- <sup>142</sup> Vedi sotto p. 58.
- <sup>143</sup> Vedi sotto pp. 64-65.
- <sup>144</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 2, pp. 5-6, 10; PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, pp. 177-178.
- <sup>145</sup> Vedi sotto p. 60.
- <sup>146</sup> Vedi sopra pp. 55-58.
- <sup>147</sup> Vedi sotto p. 148.
- <sup>148</sup> Vedi sotto pp. 64-65.
- <sup>149</sup> Ivi.
- <sup>150</sup> ARGAN, CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1999, p. 172.
- <sup>151</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 66-70.
- <sup>152</sup> Vedi sotto, pp. 62-63.
- <sup>153</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 152-154, 164-166; PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, pp. 197-216; FROMMEL, in FROMMEL, RAY, TAFURI, pp. 363-369.
- <sup>154</sup> VALTIERI, *Sant'Eligio degli Orefici*, in FROMMEL, RAY, TAFURI, pp. 143-156; FROMMEL, *Palazzo Jacopo da Brescia*, *ibidem*, pp. 157-166.
- <sup>155</sup> Vedi sotto p. 60; cfr. PAGLIARA, *Ancora su Palazzo Alberini*, p. 520 con accenno all'attico di Palazzo Rucellai.
- <sup>156</sup> Doc. 13.
- <sup>157</sup> ASR, Coll. Not. Cap., b. 1869 (Felix de Villa), c. 170; su Menicantonio vedi FROMMEL, *La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti*, in TESSARI (a cura di) *Il San Pietro che non c'è*, Milano 1996, p. 33.
- <sup>158</sup> ASR, Coll. Not. Cap., b. 1870 (Felix de Villa), c. 33r.
- <sup>159</sup> Vedi sopra p. 53.
- <sup>160</sup> All'altezza dei pilastri delle botteghe il fronte settentrionale è largo 142 1/3 palmi (31,80 m).
- <sup>161</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 355-365; FROMMEL, in FROMMEL, RAY, TAFURI, pp. 311-357; BRUSCHI, pp. 67-72.
- <sup>162</sup> OBERHUBER, *Raphaels Zeichnungen*, Abteilung IX, Berlin 1972, pp. 147-148, cat. 462; PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, p. 178.
- <sup>163</sup> FROMMEL, *Raffaël und Antonio da Sangallo d. J.*, in FROMMEL, WINNER, pp. 295-299.
- <sup>164</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 2, p. 5; PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, p. 179.
- <sup>165</sup> *Ibidem*, pp. 184-192; FROMMEL, *Villa Madama*, in FROMMEL, RAY, TAFURI, pp. 326-329.
- <sup>166</sup> Vedi sotto p. 61.
- <sup>167</sup> Doc. 18. Su Pietro Rosselli D. GNOLI, *Pietro Roselli architetto*, in "Annuario della Associazione artistica fra i cultori di architettura" 1910-11 (1912), pp. 70 sgg.; KÖRTE, in THIEME (et alii), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 29, Leipzig 1935, pp. 39-40.
- <sup>168</sup> Ivi.
- <sup>169</sup> Vedi sotto p. 73.
- <sup>170</sup> FROMMEL, *Palazzo Farnese*; ARGAN, CONTARDI cit., pp. 264-271.

- <sup>171</sup> PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, pp.177-178.
- <sup>172</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 2, p. 6.
- <sup>173</sup> *Ibidem*, vol. 2, p. 6; PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, pp. 177-178.
- <sup>174</sup> GHISETTI GIAVARINA, *Aristotele da Sangallo e i disegni degli Uffizi*, Roma 1990, pp. 78-79 con bibliografia.
- <sup>175</sup> PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, p. 173.
- <sup>176</sup> Vedi sotto pp. 65-87. Vedi anche Doc. 23, 24.
- <sup>177</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 60-64.
- <sup>178</sup> FROMMEL, *Palazzo Caffarelli*, p. 67.
- <sup>179</sup> Vedi sopra p. 54.
- <sup>180</sup> Una tale scala si trova anche tra quelle raccomandate da PALLADIO, *I quattro libri di architettura*, Venezia 1570, Libro I, c. 28: E.
- <sup>181</sup> Vedi sopra p. 53.
- <sup>182</sup> Durante il restauro Vitale Zanchettin ha osservato elementi di travertino nell'esterno del parapetto del corridoio dell'ala occidentale che guarda il cortile. Forse facevano parte del parapetto di una loggia del piano nobile cominciata da Giulio Romano (tav. 36).
- <sup>183</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 83-92.
- <sup>184</sup> Vedi FORCELLINO, in questo volume.
- <sup>185</sup> A. M., in *Il Buonarroti* 1865, pp. 75 sg., 135 sg. L'aggiunta dei piani superiori con finto invece di vero travertino è tuttora visibile (tavv. 11, 12, 14). Secondo lo stesso autore, Sarti rimosse anche delle colonne dall'attico dell'ala settentrionale – probabilmente per collocarle presso le nuove campate dell'ala occidentale (tav. ).
- <sup>186</sup> FROMMEL in *The drawings*, vol. 1, p. 22.
- <sup>187</sup> C. L. FROMMEL, *I chiostri di Sant'Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in "Arte Lombarda" 79, 1986, pp. 9-18.
- <sup>188</sup> Vedi n. 17.
- <sup>189</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, p. 103.
- <sup>190</sup> Vedi nota 154.
- <sup>191</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 103, 111-112, 117-122, 138-139.
- <sup>192</sup> PAGLIARA, *Palazzo Alberini*, p. 174.
- <sup>193</sup> FROMMEL, *La colonna nella teoria e nell'architettura di Alberti*, in *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del "De re aedificatoria"*, a cura di CALZONA, FIORE, TENENTI, Firenze 2007, vol. 2, pp. 695-725.
- <sup>194</sup> SCHÜTZ, in FROMMEL, RAY, TAFURI, p. 224; FROMMEL, *San Pietro, ibidem*, p. 275; FROMMEL, *Bramante e Raffaello*, pp. 117-121; FROMMEL, *L'uomo e l'architettura*, pp. 28-31.
- <sup>195</sup> FROMMEL, *'Ala maniera e uso delj bonj antiquj': Baldassarre Peruzzi e la sua quarantenne ricerca dell'antico*, in FROMMEL, BRUSCHI, BURNS, FIORE, PAGLIARA, *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, pp. 45-55; C. L. FROMMEL, *Palazzo Borghese capolavoro di Vignola*, in AFFANNI (a cura di), *Giacomo Barozzi da Vignola nell'Alto Lazio*. Atti del convegno Caprarola 2008 (in corso di stampa).
- <sup>196</sup> FROMMEL, *La porta ionica nel Rinascimento*, in *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 43-56, fig. II. 20.
- <sup>197</sup> Ivi. Evidentemente le volute laterali che sorreggono la cornice della porta del Tempietto dovevano essere inserite più profondamente nel muro.
- <sup>198</sup> TÖNNESMANN, p. 41; PAGLIARA, *Ancora su Palazzo Alberini*, p. 521.
- <sup>199</sup> PAGLIARA, *Palazzo Branconio dell'Aquila*, in FROMMEL, RAY, TAFURI, p. 211.
- <sup>200</sup> Secondo le analisi di Antonio Forcellino lo stucco è di materiale cinquecentesco. Simili sistemi di volta si trovano nella Loggia di Davide di Palazzo Te a Mantova e nel coro del duomo di Verona (*Giulio Romano*. Catalogo della mostra, Milano 1989, p. 221).
- <sup>201</sup> Non sono state neanche trovate tracce di una loggia dipinta da Gasparo Celi di cui parla l'edizione del 1763 della guida di Titi (TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, p. 425).
- <sup>202</sup> FROMMEL, *Sangallo e Michel-Ange*, pp. 134-143.
- <sup>203</sup> FROMMEL, *Der römische Palastbau*, vol. 1, pp. 60-64.
- <sup>204</sup> Vedi sopra pp. 54-55.
- <sup>205</sup> TAFURI, *San Giovanni dei Fiorentini*, in FROMMEL, RAY, TAFURI, p. 221.
- <sup>206</sup> VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Firenze 1550, p. 886.
- <sup>207</sup> *Ibidem*, p. 883.
- <sup>208</sup> FROMMEL, RAY, TAFURI, pp. 119-122, 130-131, 260, 330-331.
- <sup>209</sup> *Ibidem*, pp. 167-168, 205, 207, 224, 225-228.
- <sup>210</sup> VASARI, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, Firenze 1568, vol. 2, p. 329.
- <sup>211</sup> FROMMEL, in *Giulio Romano* cit., pp. 105-112.
- <sup>212</sup> *Ibidem*, pp. 112-117.

<sup>213</sup> *Ibidem*, pp. 97-105.

<sup>214</sup> *Ibidem*, pp. 117-126.

<sup>215</sup> *Ibidem*, pp. 126-130.

<sup>216</sup> FALDA FERRERIO; CIPRIANI-NAVONE; MILIZIA, *Roma delle belle arti del disegno*, Bassano 1787, pp. 152-153; NIBBY, *Roma nell'anno 1838*, Roma 1838-41, p. 398; LETAROUILLY, testo, pp. 247-248; ADINOLFI, p. 35; CALLARI, *I palazzi di Roma*, Roma 1932, pp. 185-186; BONELLI, *Da Bramante a Michelangelo: profilo dell'architettura del Cinquecento*, Venezia 1960, p. 59; SHEARMAN, *Giulio Romano: tradizione, licenze, artifici*, in "Bollettino CISA" 8, 1967, pp. 357, 359; LOTZ, in HEYDENREICH, *Architecture in Italy 1400-1600*, Harmondsworth 1974, pp. 180-181; BRUSCHI, *L'architettura dei palazzi*, pp. 66-68; FIORE, in BRUSCHI, p. 142.

#### *Abbreviazioni*

ASR Roma, Archivio di Stato.

ASC Roma, Archivio Storico Capitolino.