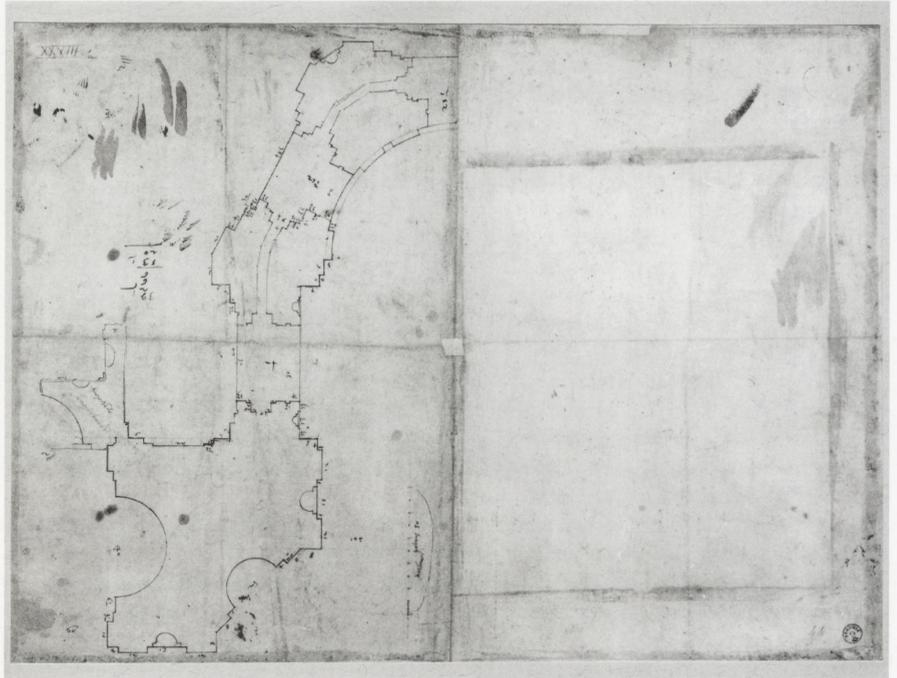


Christoph Luitpold Frommel Sul metodo progettuale nei disegni di Bramante,
Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro



1. Bramante (copia da), Progetto per il coro di San Pietro (Uffizi 5 A recto).

2. Antonio da Sangallo il Giovane, Rilievo del coro di San Pietro (Uffizi 44 A).



Bramante, Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane sono figure chiave per l'evoluzione del metodo progettuale dell'architettura moderna, e in modo particolare per la formazione di Palladio. Il presente contributo si concentra sui progetti per San Pietro, i primi di un grande monumento a essersi conservati in così gran numero¹. Essi sono cruciali per la conoscenza del metodo progettuale, ma non ancora esaurientemente analizzati.

1. La progettazione del coro e i disegni Uffizi 5 A recto e 4 A verso (1505-1506)

Ai primi del 1505 papa Giulio II decide di ricostruire la basilica di San Pietro, ma solo nell'aprile del 1506 dà avvio alla costruzione, dopo aver scartato numerosi progetti non soltanto di Bramante. Per volontà papale Bramante è costretto a rinunciare ad alcune delle sue idee principali, come la croce greca, il *quincunx* e i deambulatori, a tornare alla più funzionale croce latina e a dare priorità assoluta al coro che deve essere eretto sui muri già innalzati durante il papato di Niccolò V. Giulio II desidera fare del coro la sua cappella sepolcrale e alla sua morte, nel febbraio del 1513, solo questa costruzione è quasi completata.

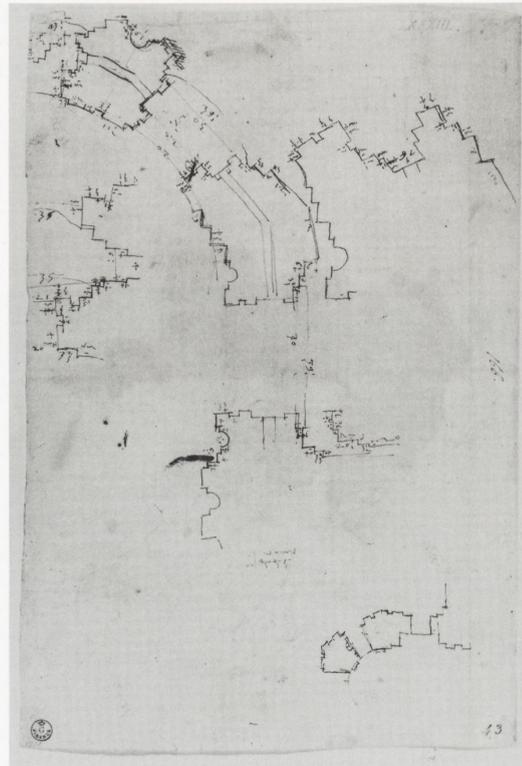
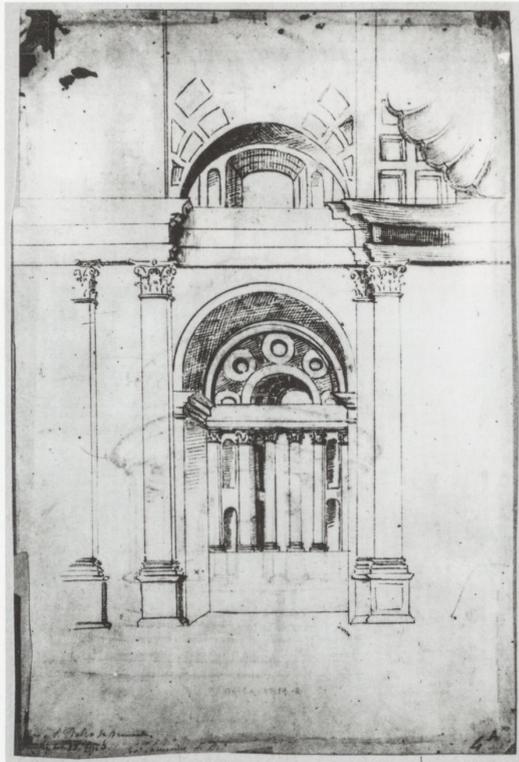
Soltanto dopo queste decisioni e limitazioni, difficilmente prima dell'inverno 1505-1506, Bra-

mante ne comincia la progettazione dettagliata concentrandosi, a quanto sembra, sul coro che è, infatti, l'unica parte per la quale si sono conservati studi autografi o copie da essi che permettono di seguirne alcuni passi del processo progettuale. L'interno del coro è raffigurato in due disegni bramanteschi copiati da un contemporaneo. Il disegno Uffizi 5 A *recto*, che combina parti ortogonali e prospettiche, ha quasi la parvenza di un modello e probabilmente è anche servito a convincere il papa dell'eccezionale illuminazione della sua futura cappella funeraria (fig. 1)², volta a superare gli spaziosi e luminosi cori delle cattedrali gotiche vedute da Giulio durante il suo lungo esilio francese. Già sul foglio Uffizi 20 A, uno degli ultimi grandi progetti precedenti, Bramante aveva schizzato ambienti della basilica in prospettiva, per realizzare un controllo tridimensionale dei suoi interni, secondo il suo caratteristico metodo progettuale.

Il coro disegnato in Uffizi 5 A *recto* si distingue per alcuni aspetti essenziali da quello poi realizzato, qual è rappresentato nella pianta Uffizi 44 A di Sangallo e in alcune vedute (fig. 2)³: l'interno è più basso e le paraste sono più tozze. La grande finestra laterale non è ancora inserita in un'arcata completa; le finestre dell'abside sono separate da stretti pilastri con paraste singole e

3. Bramante (copia da), Progetto per il coro di San Pietro (Uffizi 4 A verso).

4. Bramante, Schizzi per l'abside del coro di San Pietro (Uffizi 43 A recto).



sono sufficientemente larghe per posizionarvi due colonne libere.

Sul foglio è anche fedelmente copiata una correzione. Originariamente il fianco del pilastro della cupola era meno largo e sembra che Bramante, dopo una drastica riduzione dei grandi progetti iniziali, sia tornato alle paraste binate dell'Uffizi 1 A⁴ e della soluzione in basso a destra sul disegno Uffizi 20 A. Evidentemente Bramante allarga il pilastro della cupola e, ancora prima di aggiungere la volta, taglia l'angolo sinistro della grande finestra e amplia l'intercolunnio spostando la parasta a destra. Anche la volta cassettonata e la lunetta ogivale aggiunte in seguito discendono da questa modifica.

Le due colonne inserite nelle finestre sono larghe $3 \frac{1}{2}$ palmi (0,70 metri, fig. 2) e uguali a quelle delle navate laterali dell'antica basilica. La loro trabeazione è simile alla cornice d'imposta realizzata e il suo livello forse già quello definitivo.

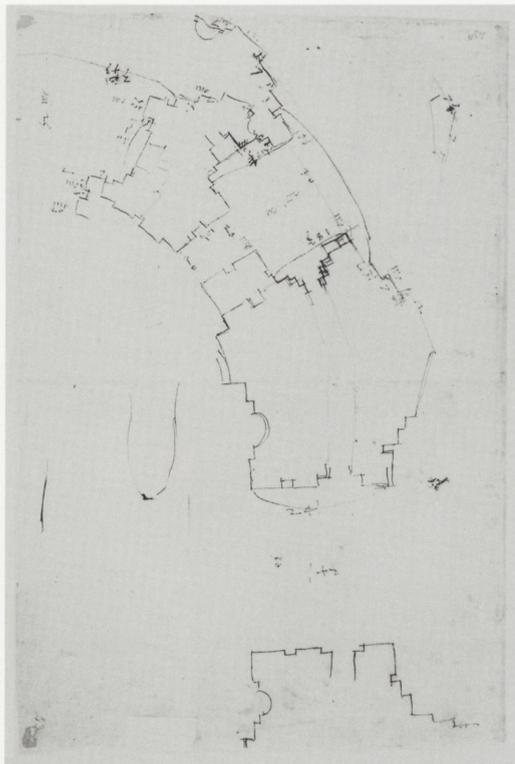
Anche nell'Uffizi 4 A Bramante si serve della riga e del compasso, combina rappresentazione ortogonale e prospettiva e restituisce le membrature architettoniche e lo spazio anche con profonde ombreggiature. Rende l'intercolunnio leggermente più stretto, le paraste più snelle e l'intero coro più alto. Per il resto si concentra sulla messa a punto delle finestre (fig. 3). La finestra è spostata nell'intradosso dell'arcata ora completa: simile a quella della navata, essa diventa parte dell'intero sistema (fig. 2). Più solido doveva essere non solo il pilastro ma anche il muro del coro, mentre grazie al profondo intradosso la riduzione della luce resta moderata.

Benché già prima dei due disegni Bramante debba aver presentato un progetto dell'intera basilica, forse simile allo schizzo sulla metà inferiore dell'Uffizi 5 A *recto*, egli ne rinforza la struttura portante solo pochi mesi prima dell'inizio dei lavori. Comincia dal coro e allo stesso tempo coglie l'occasione per perfezionarne le proporzioni e il linguaggio.

2. Il foglio Uffizi 43 A e altri disegni bramanteschi per l'esecuzione della basilica

Al coro già rinforzato di Uffizi 4 A *verso* corrisponde la piccola pianta che si trova in basso a destra di Uffizi 43 A *recto*, punto di partenza degli altri schizzi del foglio (figg. 4, 5)⁵. In questa pianta all'esterno dell'abside le tre finestre sono più piccole di quelle laterali e i pilastri sono articolati da tre paraste isolate di cui una visibile in Uffizi 5 A con il suo piedistallo. Sugli altri schizzi del foglio viene rinforzata anche l'abside (figg. 4, 5). Questi schizzi si distinguono chiaramente dall'abside realizzata dall'aprile 1506 in avanti e dal rilievo di Sangallo (fig. 2): l'intradosso anteriore della grande finestra misura solo 6 palmi, e non 7, e l'intercapedine lungo i pilastri non rientra.

Gli schizzi vengono attribuiti ad Antonio da Sangallo il Giovane e la grafia è, in effetti, simile. L'allora appena ventunenne Antonio lavora ancora come falegname in Vaticano e non può aver né inventato né copiato schizzi altrove. Forse era già allievo di Bramante e stava imparando il suo modo di disegnare e di scrivere, ma non sarebbe subentrato ad Antonio di Pellegrino come assistente del maestro fino al 1510 circa⁶.



La ricerca di una soluzione nuova per l'abside si spiega solo se gli schizzi di Uffizi 43 A sono attribuibili alla mano di Bramante. Le stesse cifre, lo stesso dinamismo impaziente e frettoloso e forme altrettanto storte tornano anche sullo schizzo Uffizi 1859 A per il fronte dei Santi Celso e Giuliano, opera certa di Bramante del 1509 circa, e in alcuni rilievi delle terme⁷. L'imprecisione della mano rispetto a quella di Sangallo è anche caratteristica di Uffizi 1 A e degli schizzi sui fogli Uffizi 3 A e 7945 A per San Pietro o del «disegno grandissimo» Uffizi 287 A per il Vaticano⁸. Benché Sangallo imiti la mano del maestro ancora più di altri allievi, ai suoi disegni autografi databili in questi anni mancano la forza, fluidità ed eleganza del foglio Uffizi 43 A; le cifre sono ancora più arcaiche e maldestre, e anche il suo rilievo Uffizi 44 A appare più secco e meno animato (fig. 2)⁹. Mentre Sangallo indica la soluzione scelta di solito con la parola «questo», l'autore di Uffizi 43 A lo fa con la parola «qui».

Nel disegno Uffizi 43 A le tre finestre dell'abside diventano esternamente grandi come quelle laterali. Anche i lati interni dei pilastri dell'abside sono più larghi e ora articolati da paraste binate. Non permettevano però di renderle più larghe di 10 palmi, 2 palmi o 0,45 metri meno delle altre paraste della basilica, e il vano delle finestre bastava solo per un'unica colonna libera, come si vede nelle piante del coro (figg. 2, 11, 12). Tali soluzioni problematiche si spiegano solo con il processo di progettazione: all'inizio Bramante si interessava dell'effetto visivo senza preoccuparsi troppo della solidità strutturale, e dopo non ave-

va più la possibilità, il tempo o la voglia di cambiare tutto il sistema.

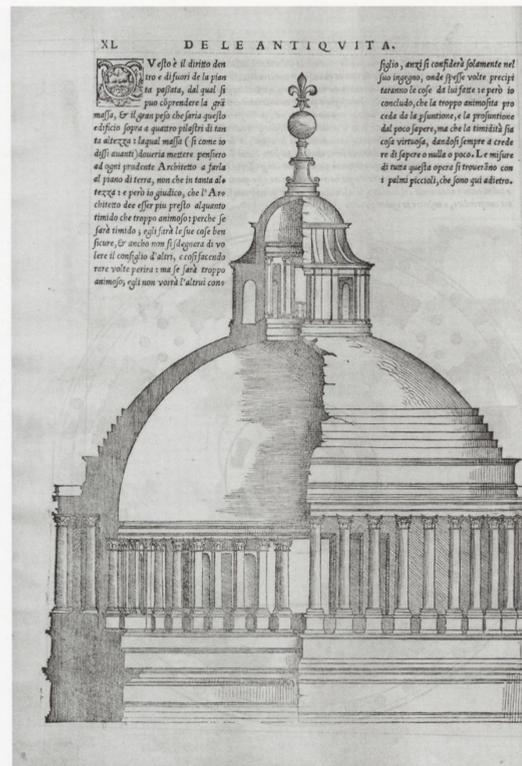
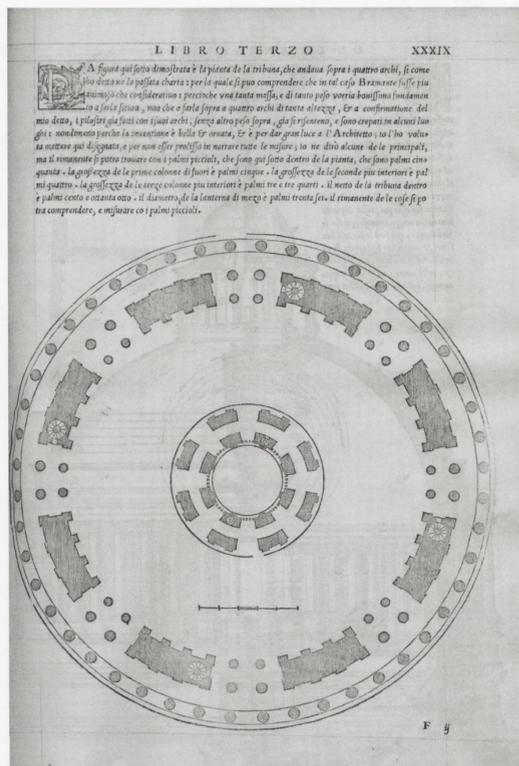
Con l'ampliamento dell'abside l'esterno dei pilastri era diventato così largo che Bramante poteva cambiarne radicalmente il ritmo ancora paratattico e poco originale. Inizia così un crescendo che comincia con le paraste angolari della crociera, e l'ordine si alterna con le arcate delle finestre, ora all'esterno tutte ugualmente grandi e incorniciate da campi ciechi. Le paraste diventano poi fasci composti dalle paraste e dai campi ciechi e in testa all'abside culminano in una campata trionfale con paraste separate da nicchie su pianta poligonale, invenzione tra le più dinamiche ed evolute del Rinascimento. Bramante avrebbe fatto proseguire il ritmo trionfale e i campi ciechi anche lungo tutto l'esterno della basilica, come farà ancora Raffaello nella pianta del 1514 pubblicata da Serlio.

Gli schizzi tutt'altro che precisi dell'Uffizi 43 A rispecchiano l'immensa creatività di Bramante e la sua impazienza di trasferire le sue idee sulla carta. Tutto questo è impensabile per un perfezionista ventunenne a volte ripetitivo e pignolo come Sangallo. Sull'Uffizi 20 A *recto* Bramante trasforma un sistema fragile in uno più complesso, monumentale e robusto. Allo stesso tempo si dimostra grande improvvisatore, quasi scenografo, se parte da visioni spaziali e si accorge solo durante il lavoro che né strutturalmente né esteticamente sono soddisfacenti. Solo tramite la soluzione del coro arriva a quella dell'intera basilica. I numerosi strati murari e il ritmo dinamico trionfale dell'esterno saranno ripresi, del resto, da Raffaello e Michelangelo, ma in minor misura da Sangallo.

È solo dopo l'inizio dei lavori che Bramante, insieme ad Antonio di Pellegrino, sembra avere preparato l'esecutivo¹⁰. Se ne sono conservati soltanto due disegni autografi: quello per i capitelli dell'ordine maggiore interno che risale probabilmente al 1507, quando gli scalpellini cominciano il loro lavoro, e lo schizzo per la centina della volta a botte. Antonio di Pellegrino disegna la coppia complementare di pianta e sezione per i pennacchi della cupola probabilmente solo nel 1509, quando si arriva a questa altezza dell'interno. Antonio apprese la sistematicità geometrica probabilmente dallo stesso Bramante e dovette trasferire i suoi schizzi frettolosi di questo ambiente in scala. Le piante disegnate da Antonio di uno dei primissimi progetti di Bramante per San Pietro (Uffizi 3 A) e del piano nobile del palazzo dei Tribunali del 1508-1509 (Uffizi 136 A) non arrivano però ancora alla perfezione di quelle di Sangallo per i palazzi Baldassini e Farnese. Della pianta, dell'alzato e della sezione della basilica e delle sue diverse parti che Antonio deve aver disegnato non è rimasta traccia.

Questa situazione cambia verso il 1510-1511, quando Sangallo diventa l'assistente di Bramante che, come racconta Vasari, è reso sempre più

6. Sebastiano Serlio, *Progetto di Bramante per alzato e sezione della cupola di San Pietro* (Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura...*, Venezia, Marcolini, 1540).



invalido dalla gotta. Sangallo disegna per lui forse addirittura fino alla sua morte nell'aprile del 1514, l'aiuta nella progettazione di cui sorveglia l'esecuzione. Ancora prima della morte di Giulio, Sangallo potrebbe aver schizzato sul foglio Uffizi 85 A *recto* la cupola del Pantheon e tre soluzioni per quella di San Pietro ancora più semplici e leggere della cupola poi proposta a Leone X¹¹.

3. Il progetto di Bramante del 1513-1514

Quando nel 1513 Leone X sale al soglio di Pietro e incarica Bramante di allargare, arricchire e abbellire il progetto, un ruolo centrale deve essere spettato al suo assistente Sangallo¹². Il progetto è conosciuto solo dalle piante di Raffaello e di Giuliano da Sangallo che lo rispecchiano. Si distingue da quello del 1506 nei tre deambulatori, nelle grandi cappelle laterali, nel colonnato del pronao e nella cupola. Le cinque campate dei deambulatori semicircolari dovevano corrispondere alle finestre del coro di Giulio II che Bramante voleva conservare, e le loro colonne di 5 palmi dovevano essere quelle della navata centrale dell'antica basilica che il papa voleva integrare nel nuovo progetto.

Il progetto per la cupola è tramandato dalle xilografie del *Terzo libro* di Serlio¹³. Questi racconta nel commento come Bramante l'avesse ideato prima della sua morte e ne descrive perfino le esatte misure delle colonne del tamburo (fig. 6): le colonne esterne sono le stesse di 5 palmi come nei deambulatori, mentre le colonne delle due file interne sono, come sul foglio Uffizi 43 A, quelle di 3 1/4-4 palmi delle navate laterali.

La forma particolare del tamburo si spiega quindi anche con il reimpiego delle colonne antiche.

Serlio deve essersi basato su rilievi precisi in scala che sembrano essere stati ancora quelli del 1513-1514, probabilmente disegnati da Sangallo il quale potrebbe avere ancora assistito Bramante nella progettazione; nonostante l'enorme rischio del suo peso Sangallo non criticherà il tamburo nel *memoriale*¹⁴.

I disegni copiati da Serlio rappresentano il primo accostamento conosciuto di mezzo alzato e mezza sezione, e anche la prima combinazione nota di pianta, sezione e alzato alla stessa scala. Queste tre modalità di rappresentazione ortogonale compaiono già, benché non affiancate, nei rilievi di Villard de Honnecourt, dove corrispondono alla trasparenza dell'architettura gotica. Probabilmente se ne servirono anche Alberti nel progetto per Sant'Andrea e Bramante in quelli per Santa Maria presso San Satiro e per la parrocchiale di Roccaverano, dove l'esterno corrisponde all'interno¹⁵.

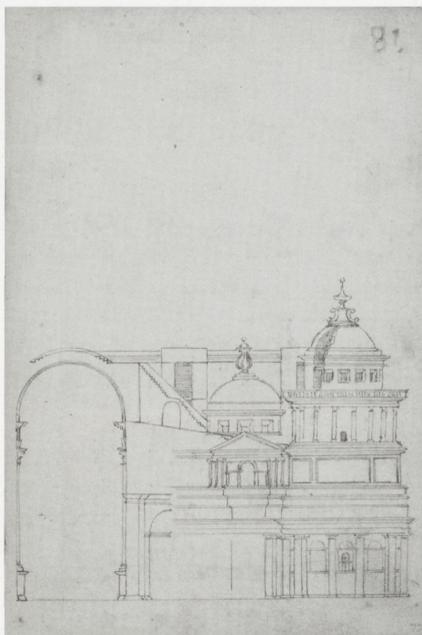
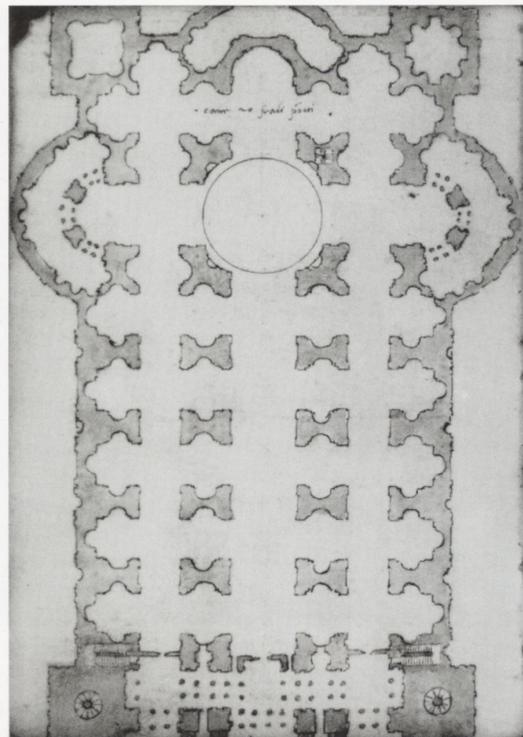
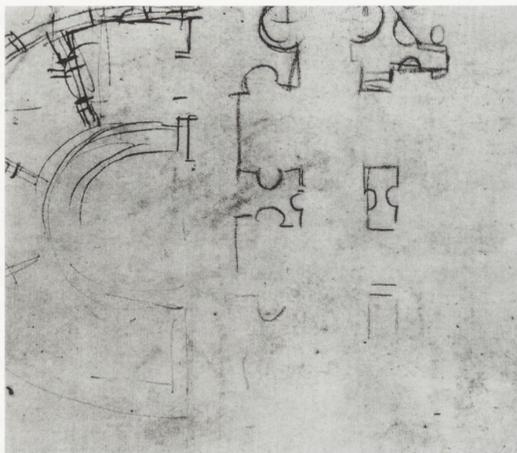
4. I progetti di Raffaello (1514-1518)

Quando Raffaello, che nel 1514 succede a Bramante, propone il progetto riprodotto da Serlio, sostituisce il coro di Giulio II con un deambulatorio occidentale e riduce conseguentemente i deambulatori a segmenti di sole tre campate interne¹⁶. In un disegno, l'unico contemporaneo per l'alzato, egli studia l'effetto visivo dell'interno. Per non dover ritagliare delle lunette nella volta a botte semicilindrica e lasciarla intatta come nei prototipi antichi e nel Sant'Andrea di

7. Raffaello, Schizzi per l'allargamento della navata e il deambulatorio occidentale di San Pietro (Wien, Albertina).

8. Domenico da Varignana, Copia del progetto in pianta di Raffaello per San Pietro (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, fol. 72 verso).

9. Domenico da Varignana, Copia del progetto in alzato e sezione di Raffaello per San Pietro (New York, Pierpont Morgan Library, Codex Mellon, f. 71 verso-72 recto).



Alberti, Raffaello illumina la navata centrale con bocche di lupo simili a quella che Bramante aveva ricavato in un cassettono dell'arco trasversale dell'abside di Santa Maria del Popolo¹⁷. Egli mostra le volte della navata e la cappella laterale viste attraverso un'arcata e, sul verso del foglio, studia l'effetto visivo di queste volte, secondo quanto aveva appreso da Bramante. Anche nelle sue piante per la cappella Chigi e negli schizzi per le scuderie della Farnesina Raffaello si dimostra allievo fedele di Bramante.

Probabilmente il suo progetto per il pronao di San Lorenzo a Firenze, secondo un modello poi ripreso da Sangallo e da Palladio, risale all'inverno del 1515-1516¹⁸. Egli mette la pianta in scala sotto all'alzato ortogonale. Il piano terreno ricorda quello dei deambulatori bramanteschi di San Pietro, ma l'ordine è dorico e le colonne sono singole. Si tratta comunque di una nuova tipologia di portico di chiesa che egli svilupperà ulteriormente nel proprio progetto per San Pietro.

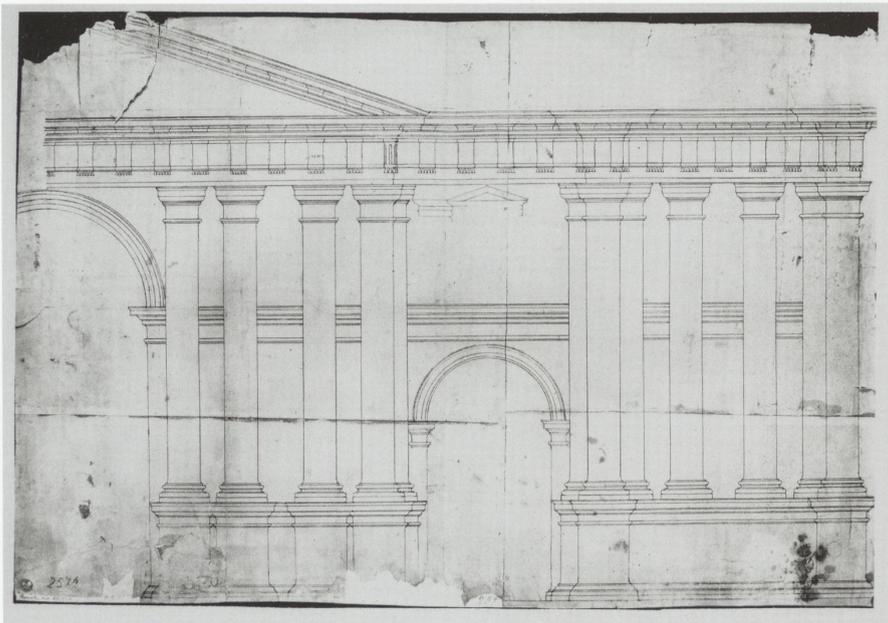
Iniziando quasi ogni anno una nuova costru-

zione, Raffaello si occupa continuamente d'architettura, e questa sua attività culmina nel 1518, quando progetta villa Madama, palazzo Branconio, San Giovanni dei Fiorentini e presenta, *last but not least*, un nuovo progetto per San Pietro. Dedicando quindi buona parte di quell'anno al sogno di ricostruire la nuova Roma sulle rovine dell'antica.

Ancora nella primavera del 1518¹⁹ egli considera di ampliare la navata centrale, in seguito giudicata troppo stretta anche nel *memoriale* di Sangallo (fig. 7)²⁰. Allargandola di più del 60%. Raffaello ne avrebbe fatto una sala, ma avrebbe indebolito i pilastri orientali della cupola in maniera rischiosa. In un secondo schizzo egli circonda l'abside del coro di Giulio II con un deambulatorio suddiviso in ambienti secondari. La grafia resta sempre simile a quella dei fogli Uffizi 20 A e 8 A verso del suo maestro. Al pari di quest'ultimo Raffaello si accontenta di rapidi schizzi degli elementi principali come sul disegno dell'Albertina.

Nel successivo progetto dell'intera basilica Raffaello torna alla navata di Bramante e mantiene anche l'abside del coro di Giulio II, rendendo però l'interno del deambulatorio occidentale uguale a quelli degli altri due bracci della croce (figg. 8, 9). Nella triade di pianta, alzato e sezione e nell'accostamento di alzato e sezione, egli segue sempre il metodo di Bramante; se ne serve poco dopo anche nel progetto per San Giovanni dei Fiorentini²¹ e descrive la triade ortogonale nella successiva lettera a Leone X²².

Ne trae però ancora di più le conseguenze. Il pronao è in continuità con il corpo longitudinale e il fronte di tempio con la navata centrale. L'ordine corinzio è quello dell'interno, che evi-



10. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per San Pietro (Uffizi 257 A recto).

dentemente doveva essere innalzato sugli stessi alti piedistalli per arrivare al rapporto canonico di circa 1:9. L'ordine sporge in maniera così corposa da formare colonne quadrangolari parzialmente nascoste nel muro piuttosto che paraste. L'una dall'altra sono separate da porte e nicchie, come nel Sant'Andrea a Mantova; il fronte di tempio diventa anche arco trionfale. Il frontone è inscritto in quello esterno leggermente più largo del pronao. Sulla sua parete un campo rettangolare si apre sui colonnati del portico d'entrata e della loggia delle benedizioni.

Nel portico continuano le tre navate dell'interno, divise da gruppi di quattro colonne. Nelle strette entrate laterali stanno simili gruppi di quattro colonne, che sono invece raddoppiati nell'accesso principale. Queste colonne di 5 palmi provengono dalla navata centrale dell'antica basilica, mentre quelle del piano superiore, di 3,5 palmi, dalle sue navate laterali. I muri laterali del portico sono quelli dei campanili. Il pronao doveva essere coperto da una volta a botte riccamente stuccata, e la sua trabeazione si sarebbe trovata all'altezza della cornice d'imposta delle grandi nicchie interne. Nonostante l'intenzione di Raffaello di far corrispondere l'esterno all'interno, la cornice d'imposta delle arcate interne è diventata un fregio liscio senza funzione strutturale che corre sopra un fregio simile ma leggermente più alto.

I colonnati delle entrate laterali proseguono al piano superiore in tempietti con cupolette piatte, dietro ai quali si innalzano le cupole delle navate laterali. Sono corpi isolati, come la parte alta del pronao e della navata centrale e i campanili. In questa gerarchia di corpi più o meno autonomi Raffaello s'ispira evidentemente alla medaglia di fondazione del 1505 e alla facciata schizzata sulla parte inferiore del disegno Uffizi 5 A (fig. 1). Nel

progetto di Leone X Bramante nasconde invece tutto l'organismo dietro l'ordine gigante.

Nei campanili dovevano probabilmente essere inserite grandi scale a chiocciola praticabili anche a cavallo. Anche il papa poteva salirvi e raggiungere la loggia delle benedizioni senza essere esposto alle intemperie.

I campanili sono alti quanto la cupola che è quella di Bramante. Tre dei loro sette piani sono decorati da colossali putti e festoni, una decorazione figurativa e vegetale limitata a poche zone ispirate, come nel contemporaneo palazzo Branconio, al mausoleo di Adriano²³.

L'ordine di 5 palmi doveva continuare nelle semicolonne dei campanili e di tutto l'esterno, dove il ritmo doveva seguire quello trionfale dell'interno. Nella sua gerarchia fortemente tridimensionale e nel suo splendore formale e materiale, il progetto avrebbe superato tutte le chiese precedenti e, a quanto pare, inaugurato una nuova tradizione tipologica.

Raffaello segue gli stessi principi di corrispondenza e gerarchia nella contemporanea villa Madama: la finestra termale del frammento realizzato, che è cieca, doveva rispecchiare quella del salone non realizzato, e ambedue dovevano fiancheggiare la loggia con il balcone del cardinale²⁴.

Raffaello deve essere rimasto molto deluso che poi Sangallo ne impedisse la realizzazione. I progetti per San Lorenzo e San Giovanni dei Fiorentini non ebbero maggior successo. Altre sue fabbriche andarono distrutte, non furono completate o vennero modificate a tal punto che oggi non restano che poche testimonianze del suo genio architettonico.

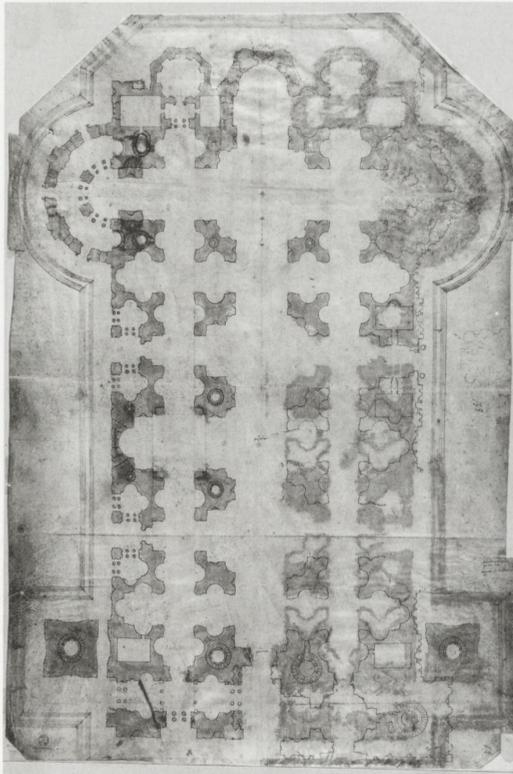
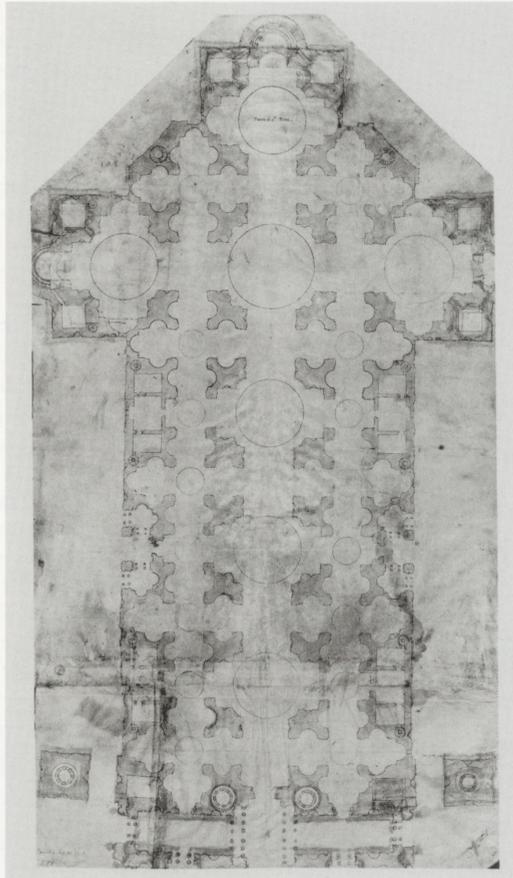
5. I progetti di Sangallo degli anni 1518-1519

Sembra che nell'autunno del 1518 il dialogo tra Antonio da Sangallo il Giovane e Raffaello si sia intensificato²⁵. Diversamente da Raffaello, Sangallo vantava una lunga esperienza quale assistente di Bramante e capo cantiere di San Pietro e grazie al palazzo Farnese era un architetto non meno richiesto dai committenti.

Nell'autunno del 1518 Leone X e il cardinale Giulio de' Medici gli chiedono d'intervenire a villa Madama il cui sotterraneo, cominciato da Raffaello in agosto, era pericolante. Con una serie di cambiamenti al progetto Sangallo salva la situazione e convince i committenti a introdurre il cortile circolare che resiste meglio ai movimenti del terreno di quello rettangolare di Raffaello. Prima dell'inizio dei lavori Sangallo aveva proposto progetti paragonabili, ma non erano stati accolti perché meno classicheggianti e per via della minore dimensione del cortile rotondo²⁶. Raffaello rimane comunque il progettista principale della villa fino alla sua morte, ma l'influenza di Sangallo sta crescendo costantemente e a lui è attribuibile anche il sistema con cortile circolare di villa Madama, che è direttamente pa-

11. Antonio da Sangallo il Giovane,
Progetto per San Pietro (Uffizi 254 A).

12. Antonio da Sangallo il Giovane,
Progetto per San Pietro (Uffizi 252 A).

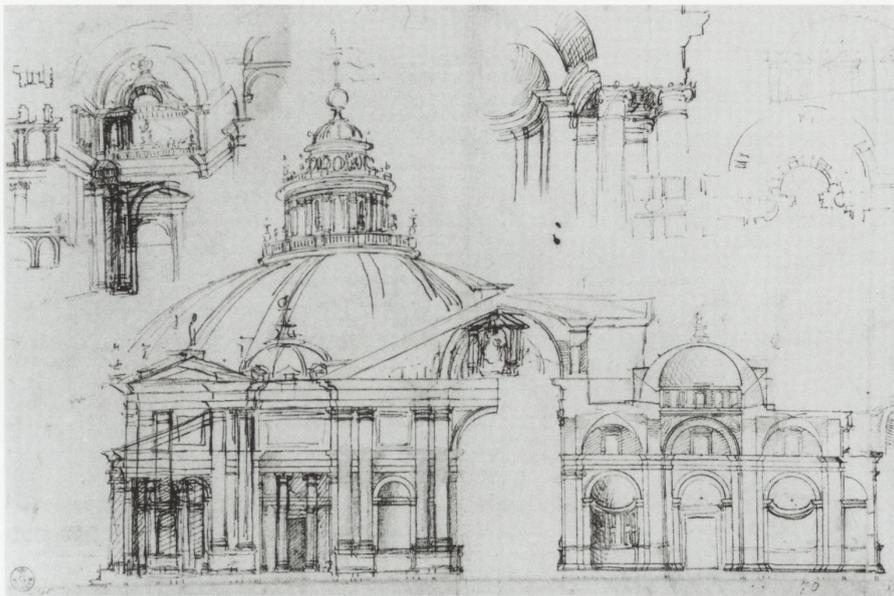


ragionabile a quello del transetto di San Pietro. Era la prima vittoria di Sangallo nella sua nuova funzione di secondo architetto papale, e non può essere un caso che proprio allora egli introduca l'ordine di 9 palmi all'esterno di San Pietro e si rivolga al papa con un *memoriale* relativo agli errori della progettazione (fig. 15)²⁷.

Nel *memoriale* Sangallo accusa Bramante e Raffaello di sprecare i soldi con progetti «difformi» e afferma la necessità di intervenire sulla pianta di Bramante e di prevedere cappelle di grandi dimensioni più numerose. Critica le paraste binate dell'abside del coro di Giulio II perché più strette delle altre, e il rapporto troppo snello di 1:12 delle paraste esterne. Sostiene che i piedistalli creerebbero inconvenienti alle nicchie inferiori che separavano le paraste della navata centrale. Questa diventerebbe lunga, stretta e alta «come un vicolo» e «ischurissima». Sangallo dubita anche della solidità della crociera e, forse pensando anche al rapporto della cornice d'imposta con l'esterno, critica esplicitamente perfino Raffaello: la cornice d'imposta e i suoi aggetti sarebbero «falsi» (fig. 8). Conclude osservando che tutti questi difetti sarebbero rimediabili con facilità e senza costi eccessivi.

Il primo progetto autografo sangallescò di quell'anno per San Pietro conservatosi è presumibilmente la facciata sull'Uffizi 257 A *recto*, l'unico alzato del periodo senza correzioni e disegnato «in pulito», come se l'avesse destinato al papa (fig. 10)²⁸. L'ordine è quello dorico di Bramante con fregio a triglifi, ma elevato su piedistalli che ne riducono il rapporto a circa 1:9,7, non ancora al canonico 1:8 poi richiesto dal *memoriale*, e sembra che l'ordine stesso dovesse proseguire, come nel progetto di Bramante e nei successivi progetti di Sangallo, attorno a tutto il corpo della fabbrica. Le sue tre arcate collegano i tre larghi pilastri della facciata, si aprono sul portico ma sono molto più strette delle tre navate interne e delle aperture del progetto di Raffaello. Entrambi i lati dell'arcata centrale vengono affiancati da due coppie di colonne che dovevano essere divise dalle stesse nicchie dell'interno e che sostengono il frontone. La campata centrale è incoronata dal timpano del fronte di tempio che aggetta dagli ingressi laterali. Anche i pilastri angolari, ugualmente aggettanti ma più stretti, sono simmetrici. Le presumibili nicchie del sistema trionfale sono fiancheggiate solo da fasci di colonne singole. Un simile ritmo doveva probabilmente continuare lungo i fianchi della basilica.

La cornice d'imposta corrisponde a quella delle arcate interne e non ci sono loggia delle benedizioni né colonnati piccoli; sia l'ordine sia il suo ritmo complesso ricordano ancora l'esterno del coro di Bramante. Non c'è neppure alcun richiamo al progetto di Raffaello, e se la pianta frammentaria sul *verso* non fosse simile a quella dell'Uffizi 254 A si sarebbe tentati di datare il progetto a prima. La finestra sopra l'arcata la-



13. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per San Pietro (Uffizi 70 A).

terale ricorda i progetti sangallescchi per palazzo Farnese. Se i campanili dovevano innalzarsi al di sopra delle campate angolari, potrebbe anche trattarsi di una risposta di Sangallo a un progetto precedente di Raffaello a oggi sconosciuto. Quando Sangallo considera di integrare l'ordine di 5 palmi del progetto di Raffaello, sembra segnare con una linea sulla facciata due varianti del filo superiore dell'ordine ed estendere l'apertura dell'entrata laterale, altro argomento per datare il progetto alla seconda metà del 1518.

Sul successivo Uffizi 254 A Sangallo parte dal *quincunx* bramantesco di Uffizi 1 A per San Pietro (fig. 11)²⁹. Egli trasforma i bracci della croce in cappelle grandi dotate di cupola leggermente più piccola di quella centrale. La navata centrale è addirittura composta da tre di queste grandi cappelle che in parte si sovrappongono. Perfino le navate laterali sono divise in cappelle più piccole a croce greca. Sangallo segue quindi già i criteri del suo *memoriale*, non solo moltiplicando il numero delle cappelle grandi ma rendendo la basilica più larga e luminosa e la sua pianta più omogenea e coerente. È il progetto più esteso concepito per San Pietro, ma anche quello più policentrico e manca un chiaro orientamento circa i punti essenziali del culto.

Come sull'Uffizi 257 A, le arcate del fronte principale sono più strette delle tre navate e i pilastri più larghi di quelli interni. Sangallo reagisce però al progetto di Raffaello del 1518 e inserisce gruppi di quattro colonne di 5 palmi nelle entrate laterali; nella campata centrale usa però le preziose colonne per un vestibolo a tre navate simile a quello di palazzo Farnese. Isola i campanili, prosegue l'ordine gigante all'esterno e apre perfino i fianchi in logge che ricordano villa Madama.

Il pragmatico Sangallo è probabilmente consapevole del fatto che un progetto così costoso, a cui voleva sacrificare anche il coro di Giulio II,

era utopico, e le reazioni del papa e di Raffaello non possono essere state favorevoli.

La reazione di Sangallo a tali critiche appare nella metà sinistra dell'Uffizi 252 A, dove abbandona le tante cappelle grandi e accorcia il progetto (fig. 12)³⁰. Adesso integra l'intero coro di Giulio II e fiancheggia il suo poligono perfino con le sacrestie ottagonali del progetto Uffizi 7 A dello zio Giuliano. Rende dominante l'asse longitudinale e termina il transetto con i deambulatori di Raffaello; e per fare questi più «conformi» al coro di Giulio aggiunge pilastri articolati come i lati secondari dei pilastri della cupola che li staccano dai bracci della croce.

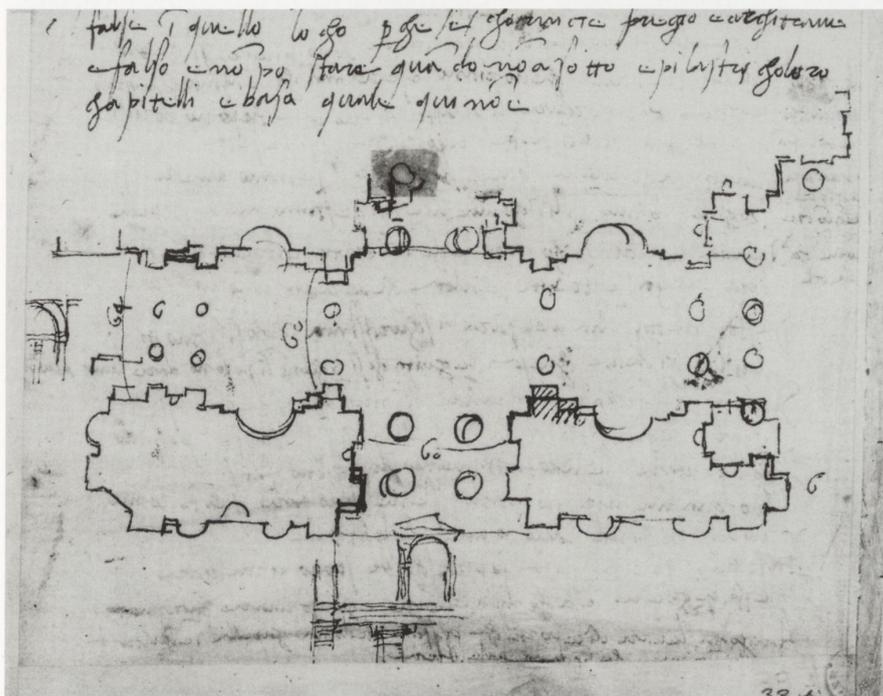
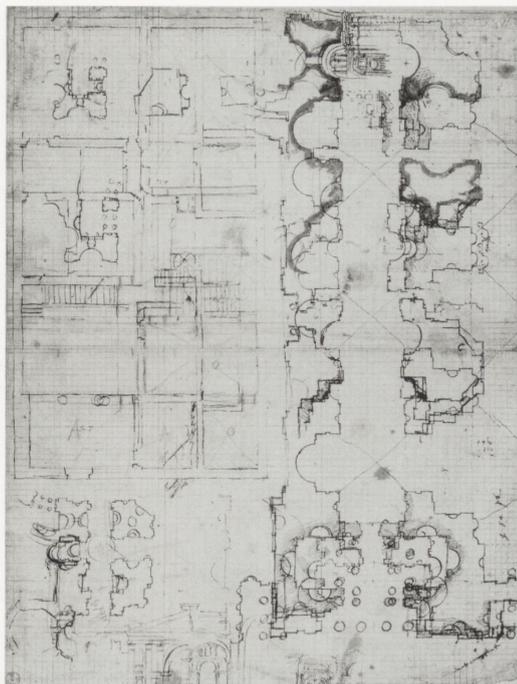
Anche nei gruppi di colonne di 5 palmi del portico egli s'approssima al progetto di Raffaello ancora più che in Uffizi 254 A e s'ispira all'Uffizi 6 A di Fra Giocondo. L'ordine esterno è sempre quello gigante che Sangallo accorda in maniera virtuosa con il ritmo trionfale dell'interno. Nell'Uffizi 70 A, il più illuminante di tutto il gruppo, Sangallo s'avvicina ulteriormente al progetto di Raffaello (fig. 13)³¹. Per la prima e unica volta anch'egli si serve dell'accostamento di alzata e sezione e gareggia addirittura con Raffaello nella rappresentazione in terza dimensione. In alto a destra schizza una transizione quasi borrominiana dal colonnato convesso del deambulatorio all'«sedra concava»; e la cupola al margine superiore si distingue da quella del Pantheon, di Bramante e di Raffaello nelle costole verticali e nella lanterna a due piani.

La facciata si distingue ancora essenzialmente dal progetto di Raffaello. Non è composta di corpi autonomi, è piuttosto una variante delle sue facciate precedenti e corrisponde solo parzialmente alla sezione del corpo longitudinale. L'ordine è anch'esso corinzio ma le paraste sono binate, poggiano su piedistalli bassi e sono relativamente snelle. Con un tratto di penna Sangallo trasforma le paraste interne in semicolonne e conseguentemente quelle esterne in colonne quadrangolari. Queste rinforzano gli angoli dei pilastri isolandoli uno dall'altro e rendendo il rilievo della facciata più affine al linguaggio corporeo che nei progetti precedenti. L'arcata centrale non è ancora larga quanto la navata centrale, e la loggia delle benedizioni si trova nel timpano del fronte di tempio. Integrato nel blocco del pronao, questo non domina di più che nei suoi progetti precedenti.

Evidentemente Sangallo si era fatto convincere che l'ordine gigante di Bramante non fosse ben compatibile con l'esterno dei deambulatori, con le sacrestie e le cappelle basse che dovevano circondare la basilica; ritiene però l'ordine di 5 palmi di Raffaello non sufficientemente monumentale. Egli propone invece una soluzione che corrisponde ancora meglio con l'interno: la cornice d'imposta diventa la trabeazione di un ordine di 9 palmi che deve articolare tutto il corpo esterno al posto di quello di 5 palmi ancora accennato nelle due prime campate (da sinistra). Sangallo consi-

14. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per San Pietro (Uffizi 35 A).

15. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per il pronao di San Pietro (Uffizi 33 A).



dera addirittura di eliminare l'ordine gigante della prima campata e di abbassarla per evitare una transizione troppo dura tra la facciata e i fianchi laterali. Diversamente da Raffaello, non estende la corrispondenza con l'interno a tutto il pronao, che rimane un unico blocco massiccio.

L'ordine di 9 palmi sarebbe arrivato fino al livello della Cappella Sistina e avrebbe facilitato il collegamento della basilica con il palazzo. Colonne di 9 palmi però non esistevano nell'antica basilica e avrebbero comportato alti costi se ricavate da marmi preziosi.

I progetti in cui appare l'ordine di 9 palmi possono quindi difficilmente essere datati prima del foglio Uffizi 70 A e del tardo autunno 1518. In seguito la relazione di vicinanza fra Sangallo e il progetto di Raffaello si sarebbe indebolita: i progetti sangalleschi successivi preparano già quello esecutivo.

Sull'alzato del verso di Uffizi 34 A il fronte di tempio è scandito da un ritmo trionfale³². Le paraste della facciata si ergono su alti piedistalli e paraste frammentate dell'ordine di 9 palmi sostengono la loggia delle benedizioni. Sul *recto* Sangallo riduce il corpo longitudinale a tre campate uguali senza cappelle laterali autonome, e riduce al minimo anche il pronao. Dai pilastri della navata articolati da semicolonne salgono volte a crociera e gli intradossi delle arcate sono approfonditi.

Le singole cappelle ottagonali che sporgono dal corpo longitudinale corrispondono alle sacrestie del coro. Sangallo rinuncia ai pilastri che staccano i deambulatori dal braccio della croce e contrappone il deambulatorio raffaellesco di tre campate a sinistra a quello di cinque a destra che si adattava meglio al coro di Giulio II. Se quasi contemporaneamente all'introduzione dell'ordine di 9 palmi Sangallo propone una così drastica riduzione dell'intera basilica, vuole evidentemente evitare la monotona ripetizione delle stesse basse campate attorno a tutta la fabbrica di Bramante e Raffaello. Allo stesso tempo spera sicuramente di convincere anche su questo aspetto il papa, la cui situazione finanziaria era in continuo peggioramento.

Egli prepara questa soluzione economica nelle sovrapposizioni del foglio Uffizi 35 A *recto* servendosi dello stesso metodo progettuale usato da Bramante in Uffizi 20 A, ma in maniera più leggibile disegnando a penna con maggiore precisione (fig. 14)³³. Nella navata parte dalle cappelle grandi dei fogli Uffizi 254 A e 36 A per arrivare passo dopo passo alle campate semplici di Uffizi 34 A³⁴. Schizza un'arcata dell'interno con la serliana della finestra e la cappella, ma, diversamente da Bramante e Raffaello, non in prospettiva. Torna a un pronao più profondo, ma disegna pilastri ancora più larghi di quelli interni e l'arcata più stretta. Al margine inferiore egli schizza l'alzato del fronte di tempio. I capitelli delle paraste sono corinzi o compositi, e sembra che colonne di 9 palmi sostengano la loggia delle benedizioni.

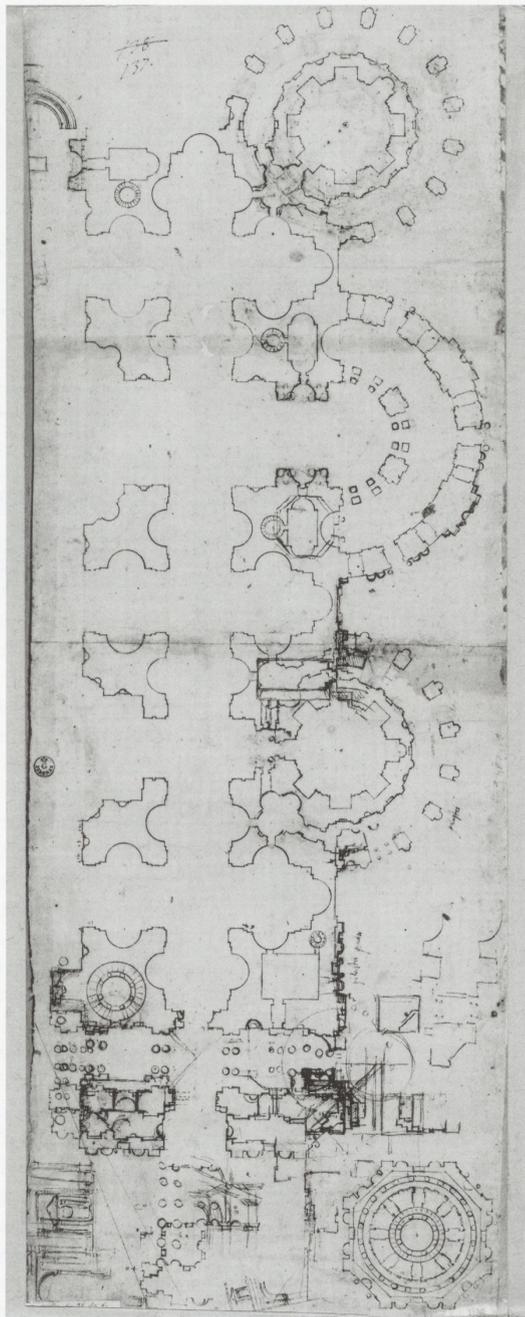
Sotto l'abbozzo del *memoriale* Sangallo schizza un pronao articolato da coppie di colonne quadrangolari e semicircolari in ritmo trionfale, e nell'arcata laterale si trovano quattro colonne di 9 palmi (fig. 15)³⁵. Le colonne che ne dividono l'interno sono invece ancora quelle di 5 palmi e ricordano la metà sinistra dell'Uffizi 252 A; egli potrebbe averle previste anche all'interno del pronao sull'Uffizi 70 A. Il *memoriale* sembra quindi databile all'autunno del 1518 e a un momento cruciale della progettazione. Agli stessi

16. Antonio da Sangallo il Giovane,
Progetto San Pietro (Uffizi 37 A).

Nella pagina seguente:
17. Antonio da Sangallo il Giovane,
Progetto per San Pietro (Uffizi 69 A).

18. Antonio da Sangallo il Giovane,
Progetto per la facciata di San Pietro
(Uffizi 73 A).

19. Antonio da Sangallo il Giovane,
Progetto per il deambulatorio di San Pietro
(Uffizi 60 A).



mesi potrebbe risalire la paragonabile facciata del progetto Uffizi 200 A di Sangallo per San Giovanni dei Fiorentini³⁶.

Con il pronao del *memoriale* le coppie di colonne quadrangolari e semicircolari non sono però ancora decise. Sull'Uffizi 37 A la navata comprende, come sui fogli Uffizi 34 A e 35 A, solo tre campate, ma quella centrale è diventata una cappella grande con cupola e tutto il progetto è meno economico (fig. 16)³⁷. Ci sono di nuovo cappelle laterali e, come in Uffizi 34 A, alle sacrestie spostate agli angoli del presbiterio rispondono cappelle rotonde del corpo longitudinale. Sin d'ora Sangallo sembra pensare a una pianta perfettamente centralizzata. La pian-

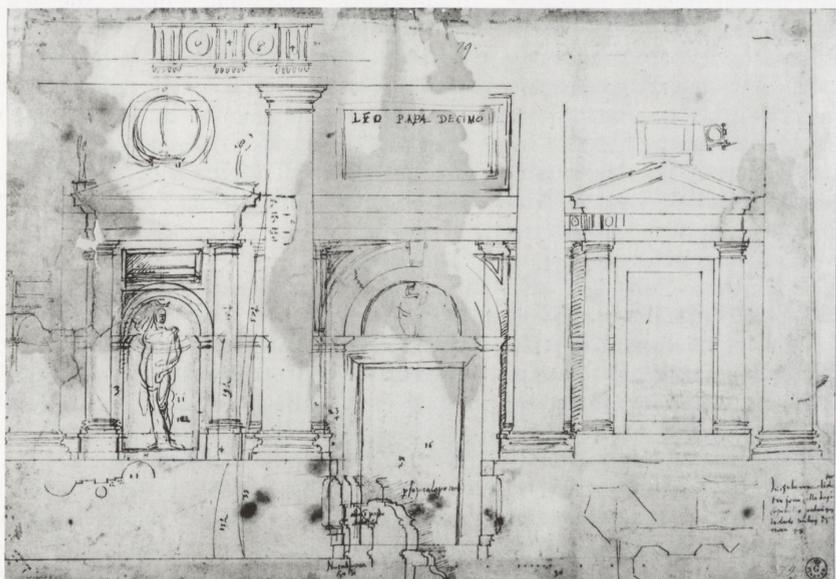
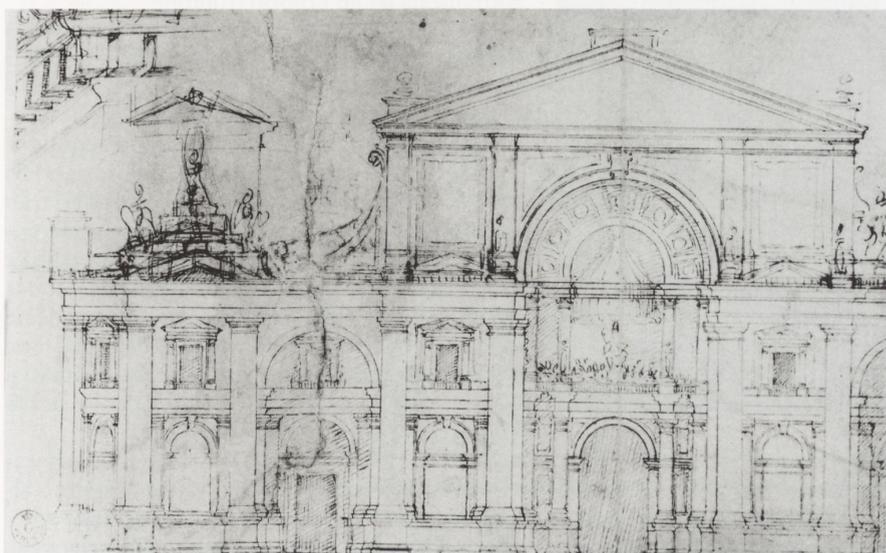
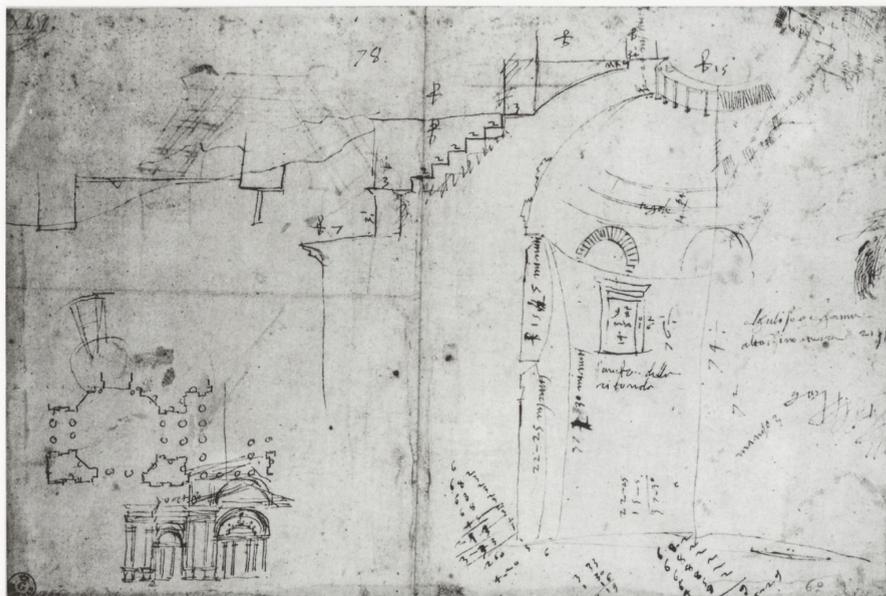
ta corrisponde alla sezione dell'Uffizi 70 A che forse era già simile. Con tutto questo Sangallo prepara comunque il modello del 1520-1521³⁸. Egli mantiene però anche elementi precedenti quali i pilastri che assimilano i deambulatori al coro di Giulio II e li staccano dal transetto. In due delle almeno quattro piante sovrapposte del fronte esterno Sangallo segue ancora Raffaello e per la prima volta fa corrispondere i pilastri a quelli della navata centrale. Come nel progetto di Raffaello le paraste giganti della facciata sono singole. Nella precedente versione sono separate dalle nicchie in un sistema trionfale, e dietro ai pilastri si nascondono quattro colonne.

La pianta e l'alzato di questo sistema tornano sul foglio Uffizi 69 A accanto al Pantheon e a un progetto per villa Madama, dove Sangallo lavora dall'autunno 1518 (fig. 17)³⁹. Nell'arcata centrale colonne di 9 palmi sostengono la loggia delle benedizioni. Originariamente Sangallo aveva previsto le campate laterali e le relative colonne più piccole, per poi rialzare l'ordine. Non c'è dubbio che le rispettive colonne dovessero essere di 9 palmi.

Con la facciata del foglio Uffizi 73 A ha inizio un'ulteriore fase della progettazione (fig. 18)⁴⁰. L'arcata centrale corrisponde per la prima volta alla sezione della navata centrale e conferisce alla facciata ancor più respiro di prima. Forse l'idea risale addirittura allo stesso Raffaello. Per non tagliare l'arco nel timpano del fronte e nel tetto, Sangallo inserisce un attico con lesene, una soluzione che aveva già considerato in precedenza. La loggia delle benedizioni è sostenuta da un arco trionfale completo e occupa tutta la parte superiore dell'arcata. L'ordine ora è dorico ma privo di fregio a triglifi e meno snello di quello di Bramante; sull'Uffizi 254 A il suo ritmo è più paratattico e sangallescico di prima.

Le nicchie inferiori sono fiancheggiate dall'ordine di 9 palmi i cui capitelli sono ancora corinzi. Le nicchie superiori si trovano per la prima volta scavate in edicole del tipo del Pantheon con colonne di 5 palmi. Diversamente dall'Uffizi 70 A l'ordine gigante continua sugli angoli smussati, come sullo schizzo del *memoriale*. Sopra le campate laterali Sangallo prevede un elemento simile all'attico o un frontone schiacciato con tre figure sugli acroteri. Per la prima volta Sangallo gareggia con le composizioni gerarchiche di Raffaello.

Dopo essere arrivato alla corrispondenza esatta del pronao con l'interno, Sangallo torna, in un'ulteriore versione dell'Uffizi 37 A, a coppie di colonne quadrangolari e semicircolari. Egli sostituisce le nicchie del sistema trionfale con edicole per le quali gli servono colonne di 5 palmi. Al fianco destro del corpo longitudinale sovrappone questo sistema, nella scala più piccola dell'ordine di 9 palmi, alle singole paraste originarie. Al margine sinistro egli schizza l'alzato di un'edicola con la sua nicchia ad arcata simile alle finestre del piano nobile di palazzo Farnese e,



anticipando il progetto esecutivo, la collega con semiparaste alle colonne di 9 palmi.

Sangallo continua i pilastri centrali del pronao, come sul foglio Uffizi 69 A, nelle file di colonne di un vestibolo – altra conferma che egli disegna questi progetti negli stessi mesi, ma non procedendo in maniera lineare e mischiando motivi nuovi con altri che sembrano superati.

Anche il foglio Uffizi 37 A è difficilmente databile prima dell'autunno del 1518. Il sistema dell'ultima versione del suo pronao torna però all'interno della Madonna di San Biagio a Montepulciano, opera dello zio Antonio il Vecchio⁴¹. La pietra di fondazione della chiesa era stata collocata a settembre del 1518, ma solo a febbraio del 1519 vengono ordinate le prime pietre da taglio.

Simili coppie avevano già rinforzato gli angoli della basilica Iulia, e verso il 1513 Sangallo aveva variato e adattato questo motivo agli angoli del cortile di palazzo Farnese. Nel 1516 esso torna in forma ancora pi. testuale nel progetto di Antonio il Vecchio per il pronao di San Lorenzo, ma solo nell'interno della Madonna di San Biagio diventa parte di un sistema continuo, e ora con le edicole dell'Uffizi 37 A e il dettaglio del cortile di palazzo Farnese, e sembra che il nipote sia stato anche l'inventore del sistema continuo.

6. *La preparazione del progetto esecutivo del 1519*
Verosimilmente nella prima metà del 1519 il papa approva il progetto esecutivo, e nella seconda ha inizio la costruzione del deambulatorio meridionale⁴². Fino alla morte del papa nel dicembre del 1521 l'abside arriva solo poco oltre le edicole. Non viene continuata da Clemente VII e sotto Paolo III viene distrutta da Michelangelo.

Allora il progetto per l'interno della basilica doveva essere ancora simile a quello del 1518 di Raffaello (figg. 8, 9), il quale deve anche aver contribuito all'articolazione definitiva dell'esterno del corpo longitudinale.

Lo stesso Sangallo disegna diverse alternative per il deambulatorio e gli ambienti adiacenti e ne prepara l'esecuzione, mentre mancano piante e alzati dell'intera basilica di questi mesi.

Sull'Uffizi 60 A verso Sangallo disegna le tre semicolonne dell'angolo tra la parete del corpo longitudinale e il deambulatorio (fig. 19)⁴³ nel cui largo intercolunnio la trabeazione è sostenuta da una mensola. La trabeazione delle edicole continua lungo tutto l'esterno e la nicchia rettangolare occupa già tutto lo spazio tra le colonne di 5 palmi, mentre i suoi capitelli sono ancora corinzi.

Sulla metà sinistra del foglio Uffizi 79 A, l'edicola è invece ancora isolata e più stretta e al fregio mancano i triglifi (fig. 20)⁴⁴. La nicchia è bassa e ad arcata come in Uffizi 37 A. Nella metà destra la nicchia è rettangolare, la sua trabeazione continua e come nell'esecutivo semiparaste collegano l'edicola con le colonne. Anche qui Sangallo non procede in maniera lineare, ma confronta ogni tanto un motivo nuovo con uno precedente e li combina addirittura.



20. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per l'alzato del deambulatorio di San Pietro (Uffizi 79 A).

A questa fase progettuale si associano le diverse alternative per la facciata sull'Uffizi 72 A (fig. 21)⁴⁵. Sangallo mantiene la grande arcata centrale dell'Uffizi 73 A ma chiude la volta della navata centrale con una finestra termale ripetuta negli archi delle campate laterali. Forse è ispirato da Raffaello che negli stessi mesi si serve della finestra termale nel fronte a valle di villa Madama. Originariamente Sangallo aveva previsto un attico senza frontone come negli archi trionfali e aveva cambiato il ritmo dell'ordine gigante per farlo continuare nelle lesene dell'attico e nell'archivolto del grande arco. Pensa poi a un fronte largo quanto tutta la facciata e a frontoni su ognuna delle tre campate ai lati della grande arcata. Finalmente torna a un vero tempio il cui timpano è tagliato dall'arco. È quindi costretto a posare il tetto direttamente sulla volta a botte. Egli varia leggermente questa soluzione nello schizzo al centro del margine superiore del foglio. La loggia delle benedizioni non va oltre la trabeazione dell'ordine gigante e viene sostenuta da un colonnato di 9 palmi. L'ordine è dorico, simile a quello dell'Uffizi 73 A ma provvisto di un fregio a triglifi. Al piano inferiore edicole con colonne di 5 palmi sostituiscono le nicchie del sistema

trionfale, che un ritmo così asimmetrico escludeva. Le coppie di colonne quadrangolari e semicircolari rinforzano gli angoli esterni e la grande arcata, e semicolonne singole fiancheggiano le entrate laterali. Simmetriche sono quindi anche le tre campate ai lati dell'arcata centrale. Sulla pianta probabilmente successiva, al margine inferiore del foglio, l'edicola è collegata da paraste di 9 palmi con semicolonne singole come nell'abside meridionale.

Nella versione schizzata sul margine sinistro il grande arco è affiancato da campi ciechi separati che forniscono la base per un frontone situato sopra la volta a botte.

Nel frattempo anche Raffaello deve aver sostituito l'ordine di 5 palmi con quello di 9 palmi, ma il piano superiore del suo fronte di tempio doveva essere più simile al suo progetto precedente e allo schizzo in alto a destra del foglio. Qui la campata laterale rientra e sopra di essa si vede, come nel progetto di Raffaello, una cupola della navata laterale, mentre l'autonomia del pilastro d'angolo è sottolineata da un proprio frontone.

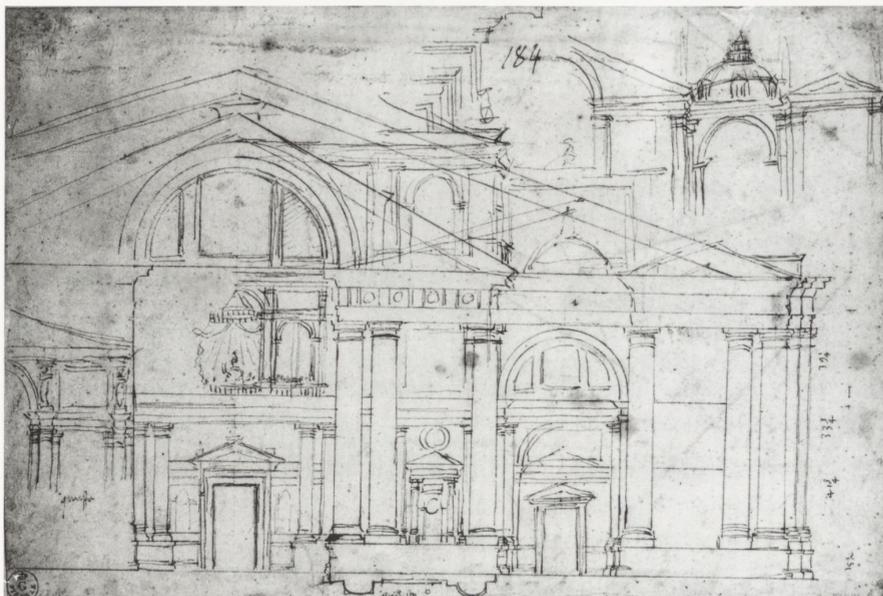
Poco prima dell'inizio dei lavori al transetto meridionale, quando una buona parte del sistema parietale dell'esterno era già definito, mancava quindi ancora un accordo sulla facciata.

Benché Sangallo avesse continuamente sviluppato e migliorato il suo progetto, ora cancella la metà destra di Uffizi 252 A e articola l'esterno della basilica con coppie di colonne quadrangolari e semicircolari che fiancheggiano edicole con colonne di 5 palmi, e quindi con un sistema successivo agli Uffizi 70 A e 37 A ma precedente all'esecuzione dell'abside meridionale che non aveva la minima speranza di essere realizzato (fig. 12)⁴⁶. Seguendo Raffaello integra per la prima volta i campanili nel pronao.

Alcune di queste idee sangallesche sopravvivono nel San Pietro attuale. Carlo Maderno allarga la navata e, benché debba continuare all'esterno il sistema e il linguaggio di Michelangelo, il suo pronao è più simile a quelli sangalleschi, e non solo nel blocco massiccio, nella sua fitta articolazione dell'ordine gigante e nell'aggettante fronte di tempio con la loggia delle benedizioni, ma perfino nelle colonne di 5 palmi che fiancheggiano le entrate. Maderno riduce però l'ordine di 9 palmi all'originaria cornice d'imposta e alza sopra di essa le edicole.

7. Conclusioni

A Roma Bramante riesce a perfezionare a tal punto il linguaggio classicheggiante del Quattrocento da diventare per secoli un modello per tutto il mondo occidentale. I suoi allievi più intimi sono Raffaello e Antonio da Sangallo il Giovane. Raffaello è artista universale e nelle proprie opere ambisce a riunire tutte le arti visive; cerca la bellezza non solo nelle forme e nelle proporzioni ma anche nei materiali preziosi e nelle decorazioni e, come Bramante, vuole costruire la Roma papale su quella antica. Tutta-



21. Antonio da Sangallo il Giovane, Progetto per la facciata di San Pietro (Uffizi 72 A).

via neanche nei progetti per villa Madama imita un prototipo antico, anche se nella sua lettera a Castiglione la descrive come una villa di Plinio il Giovane. Egli ricostruisce le singole funzioni – *xystus*, *cenazione*, *ninfeo*, *dieta*, teatro, terme, ippodromo – con cui il cardinale vuole dilettarsi, ma le riunisce in un contesto simmetrico e assiale imitando Bramante perfino nel disegno. Di conseguenza si serve della triade ortogonale e dell'accostamento di alzata e sezione, e cerca una corrispondenza tra esterno e interno in Antico ancora sconosciuta. Vuole che le singole parti dell'organismo siano riconoscibili in forma tridimensionale anche all'esterno, quando nel 1518 riprogetta la basilica di San Pietro. Come Bramante, conosce la teoria e le fabbriche di Leon Battista Alberti e ne trae ispirazione anche nell'interpretazione di Vitruvio. Al pari di Alberti e Bramante, intende gli ordini antichi più come «prima ornamenta» facenti parte della parete che come sostegni strutturali, tanto che nelle sue ultime opere li riduce a lesene e campi ciechi, come già aveva fatto Bramante sul fronte a valle del palazzo Apostolico di Loreto.

Sangallo, l'unico architetto puro dei tre, era fiorentino e più pragmatico. Neanche quando, nel 1513, dopo anni di stretta collaborazione con Bramante, comincia i palazzi Baldassini e Farnese, i suoi primi capolavori, egli abbandona l'identità fiorentina: si serve del bugnato d'angolo e non fa dominare il piano nobile. Ancora negli anni Quaranta, per palazzo Farnese, torna ai tre piani uguali e al bugnato d'angolo del progetto giovanile, una tipologia che sarà imitata fino al primo Novecento. Perfino l'*atrium*, l'elemento più classicheggiante di palazzo Farnese, risale allo zio Giuliano.

D'altro canto la sua formazione bramantesca incide più fortemente di quella degli zii e si esprime già nell'uso sistematico di pianta, alzata e sezione e nella coerenza sia orizzontale che ver-

ticale di quasi ogni dettaglio. Metodologie che saltano subito all'occhio quando si confrontano i suoi disegni con quelli degli zii. Pur servendosi raramente di colonnati, egli avvicina il suo linguaggio, ancor più di Bramante e Raffaello, a Vitruvio e all'Antico.

Con mano ancora più paziente e precisa di Raffaello, Sangallo si appropria del metodo progettuale di Bramante. La triade ortogonale gli è sufficiente visto che, non essendo altrettanto interessato alla corrispondenza fra esterno e interno, non ha bisogno dell'accostamento di alzata e sezione. Ortogonale è perfino la maggior parte dei suoi schizzi in alzata. È più interessato a risolvere problemi che non a inventare nuove tipologie, potendo attingere al vasto repertorio tipologico accumulatosi in quegli anni. Fino agli ultimi anni disegna di proprio pugno perfino la maggior parte dei dettagli con una precisione senza precedenti.

I disegni che Sangallo tracciò per San Pietro nel 1518-1519 testimoniano tanto del suo straordinario talento quanto dei suoi limiti e perfino degli aspetti difficili del suo carattere. Nominato secondo architetto papale nell'autunno 1516, egli non si comporta da assistente e collaboratore di Raffaello ma da suo rivale più esperto e professionale. In un *memorandum* avverte il papa dei tanti difetti del progetto di Bramante e delle modifiche di Raffaello. Le sue priorità, e i soli criteri che segue nei primi progetti, sono le funzioni, le proporzioni, l'illuminazione, la coerenza e la conformità alla regola vitruviana, ma non tanto la corrispondenza. Non sono documentati incontri dei due architetti con il papa come invece lo sono nel primo anno del pontificato di Leone X. Nei primi progetti Sangallo non tiene conto di quello di Raffaello, ma il papa lo costringe ad avvicinarsi sempre di più alle idee di Bramante e Raffaello. E non solo nella navata, nel coro e nei deambulatori ma in particolare anche nel pronao. Sangallo deve anche rinunciare all'articolazione con ordine gigante di tutto l'esterno.

Solo quando, verso la fine del 1518, propone l'ordine di 9 palmi Sangallo riesce a superare questo rapporto coi maestri, difficilmente sopportabile per un personaggio così rinomato, ambizioso e orgoglioso. D'ora in poi la sua influenza sulla progettazione è in continua crescita, e non è neanche chiaro quanto Raffaello abbia contribuito all'articolazione dell'esterno del transetto e del contemporaneo cortile rotondo di villa Madama. Sotto il peso dei suoi tanti impegni Raffaello era probabilmente più disponibile ad accettare idee altrui che non il suo testardo vice. Né il papa né Raffaello potevano però accettare la riduzione della navata a tre campate e le grandi cappelle rotonde dell'Uffizi 37 A, e sembra essere stato particolarmente difficile trovare un accordo sulla facciata, assente perfino dal modello ligneo che Sangallo presenterà dopo la morte di Raffaello. Nella sua lunga carriera Sangallo non avrebbe più raggiunto il livello di questi mesi e degli anni

precedenti, quando avviò palazzo Farnese. Doveva misurarsi con Bramante e Raffaello e deve aver sperato di diventare, un giorno, il primo architetto d'Italia.

Bramante e Raffaello cambiavano maniera da opera a opera e neanche Baldassarre Peruzzi creava opere facilmente imitabili o trasferibili. Lo fa invece Sangallo, del quale anche il rigoroso metodo di progettazione è trasmissibile. Si serve prima di tutto della triade ortogonale, di disegni per ogni dettaglio e di modelli lignei. Il modello che Sangallo propose dopo la morte di Raffaello è una variante degli Uffizi 35 A e 37 A, ma neanche nei progetti che elaborò per Paolo III negli anni 1535-1538 rivaleggiando con Peruzzi raggiunse i livelli del 1518-1519.

Per tanti versi Palladio è l'erede più diretto

dei grandi maestri romani e dei loro allievi attivi nell'Italia settentrionale, come Giulio Romano, Sanmicheli e Jacopo Sansovino. La sua conoscenza del principio della corrispondenza risaliva a Bramante e Raffaello⁴⁷ e la sua preferenza per il colonnato e il fronte di tempio anche a Peruzzi. Il linguaggio della *Basilica* ricorda invece direttamente quello del cortile e dell'*atrium* di palazzo Farnese, e Sangallo deve avergli anche dato dimostrazione delle sue ricostruzioni della casa antica con *vestibulum*, *atrium*, *cavaedium* e *peristylum*. Il suo metodo progettuale è evidentemente influenzato da Sangallo: disegna in maniera altrettanto razionale, si serve raramente della sezione e dello schizzo tridimensionale e con un linguaggio normativo e difficilmente databile crea ville quasi testualmente imitabili.

Abbreviazioni

Uffizi = Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

1. C.L. Frommel, *San Pietro*, in *Raffaello architetto*, catalogo di mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984), a cura di C.L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, Milano 1984, pp. 241-310; F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *Die frühen St-Peter-Entwürfe 1505-1514*, Tübingen 1987; C. Thoenes, *I tre progetti di Bramante per San Pietro*, in A. Bruschi, C.L. Frommel, F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *San Pietro che non c'è*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 148-159; J. Niebaum, *Bramante und der Neubau von St. Peter*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 34, 2001/2002, pp. 87-184; Id., *Zur Planungs- und Baugeschichte der Peterskirche zwischen 1506 und 1513*, in *St. Peter in Rom*, atti delle giornate internazionali di studio (Bonn, 22-25 febbraio 2006), a cura di G. Satzinger e S. Schütze, München 2008, pp. 54-65; C.L. Frommel, *San Pietro: storia, genesi ricostruzione*, in *La Basilica di San Pietro*, a cura di P. Jacobone, Milano 2015.

2. Frommel, *San Pietro*, cit. [cfr. nota 1], pp. 256-257; Id., *Proposte per una revisione del corpus dei disegni di Bramante*, in «Opus Incertum», 5, 2010, pp. 38-55. H. Günther, *Copie da Bramante fra i disegni degli Uffizi*, ivi, pp. 76-85.

3. *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle. II: Churches, villas, the Pantheon, tombs, and ancient inscription*, a cura di C.L. Frommel e N. Adams, New York-Boston-London 2000, II, pp. 76-77.

4. Vedi nota 1; Bruschi, in *The architectural drawings of Antonio...*, cit. [cfr. nota 3], p. 44 con bibliografia.

5. *The architectural drawings of Antonio...*, cit. [cfr. nota 3], pp. 76-77; Frommel, *Proposte...*, cit. [cfr. nota 2], p. 48.

6. A. Bruschi, *Antonio Cordini detto Antonio da Sangallo il Giovane*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 29, Roma 1983; C.L. Frommel, *Raffaello und Anto-*

nio da Sangallo der Jüngere, in *Raffaello a Roma*, atti del convegno (Roma, 21-28 marzo 1983), a cura di C.L. Frommel e M. Winner, Roma 1986, pp. 262-267.

7. Frommel, *Proposte...*, cit. [cfr. nota 2], p. 42.

8. Ivi, pp. 42-54.

9. *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle. I: Fortifications, machines, and festival architecture*, a cura di C.L. Frommel e N. Adams, New York-Boston-London 1994, pp. 1-60; Frommel, *Proposte...*, pp. 40-43.

10. C.L. Frommel, *La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II alla luce di nuovi documenti*, in Bruschi, Frommel, Graf Wolff Metternich, Thoenes, *San Pietro che non c'è*, cit. [cfr. nota 1], pp. 23-84; Frommel, *Proposte...*, cit. [cfr. nota 2].

11. Bruschi, in *The architectural drawings of Antonio...*, cit. [cfr. nota 3], pp. 100-101.

12. Vedi nota 1.

13. Vedi nota 1; Frommel, *San Pietro*, cit. [cfr. nota 1], pp. 241-309.

14. Vedi sotto p. 129.

15. C.L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo la rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1 aprile-6 novembre 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Torino 1994, pp. 101-121 con bibliografia; C.L. Frommel, *Santa Maria presso San Satiro e il problema della facciata nel Quattrocento*, in Id., *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze 2006, pp. 323-327.

16. Vedi nota 1; Frommel, *San Pietro*, cit. [cfr. nota 1], pp. 241-310; Id., *La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-20)*, in *Storia dell'architettura italiana: il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 76-131.

17. C.L. Frommel, *Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo*, in «Bollettino d'Arte», 112, 2000, pp. 1-34.

18. M. Tafuri, in *Raffaello architetto*, cit. [cfr. nota 1], pp. 165-170.

19. C.L. Frommel, *Raffaels späte Utopie von St. Peter*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di A. Gnann e H. Widauer, Milano 2000 pp. 56-69; A. Gnann, *Zum neuentdeckten Grundriss Raphaels für St. Peter*, ivi, pp. 69-76.

20. Vedi sotto p. 129.

21. M. Tafuri, in *Raffaello architetto*, cit. [cfr. nota 1], pp. 217-224.

22. Frommel, *San Pietro: storia, genesi ricostruzione*, [cfr. nota 1], pp. 217-224; F.P. Di Teodoro, *La "Lettera a Leone X" di Raffaello a Baldassar Castiglione: un nuovo manoscritto*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, 7/1, 2015, pp. 119-168, 260-270, con bibliografia.

23. P.N. Pagliara, in *Raffaello architetto*, cit. [cfr. nota 1], pp. 197-216.

24. C.L. Frommel, *Villa Madama*, in *Raffaello architetto*, cit. [cfr. nota 1], pp. 311-356.

25. Frommel, *San Pietro*, cit. [cfr. nota 1]; A. Bruschi, *I primi progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro*, in Bruschi, Frommel, Graf Wolff Metternich, Thoenes *San Pietro che non c'è*, cit. [cfr. nota 1], pp. 159-178.

26. Frommel, *Villa Madama*, cit. [cfr. nota 24], pp. 331-334; Uffizi 1054 A, 179

27. Bruschi, in *The architectural drawings of Antonio...*, cit. [cfr. nota 3], pp. 65-68.

28. Ivi, p. 126.

29. Ivi, pp. 123-124.

30. Ivi, pp. 121-122.

31. Ivi, pp. 91-93.

32. Ivi, pp. 67-68.

33. Ivi, pp. 70-71.

34. Ivi, pp. 71-72.

35. Ivi, pp. 65-67. M. Tafuri, in *The architectural drawings of Antonio...*, cit. [cfr. nota 1], pp. 120-121.

36. Bruschi, in *The architectural drawings of Antonio...*, cit. [cfr. nota 3], pp. 71-72.

37. Ivi, pp. 72-73.

38. Frommel, *La città come opera d'arte...*, cit. [cfr. nota 16], pp. 121-123 (*San Pietro*).

39. Bruschi, in *The architectural drawings of Antonio...*, cit. [cfr. nota 3], pp. 90-91.

40. Ivi, p. 94.

41. G. Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991, pp. 22-65.

42. Frommel, *San Pietro*, cit. [cfr. nota 1], p. 251.

43. Bruschi, in *The architectural drawings of Antonio...*, cit. [cfr. nota 3], pp. 84-85.

44. Ivi, pp. 97-98.

45. Ivi, pp. 93-94.

46. Vedi sopra p. 130.

47. S. Kühbacher (Frommel), *Il principio della corrispondenza nell'architettura del Serlio e del Palladio*, in *Andrea Palladio nuovi contributi*, a cura di R. Cevese e A. Chastel, Milano 1990, pp. 166-181; C.L. Frommel, *I grandi esemplari di Palladio: la sua conquista dell'antico*, in *Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri et al., pp. 56-67 con bibliografia.