

Christoph Luitpold Frommel

Una delle ragioni che alcuni anni fa mi spinsero a proporre questo seminario era il mio stupore sull'apparente discontinuità tra il giovane e il maturo Sanmicheli. Com'era possibile che lo stesso maestro disegnasse nel 1524 l'arcaico chiostro di Bagnoregio e soltanto pochi anni dopo il palazzo Canossa e la cappella Pellegrini? Questa domanda sarà anche il soggetto guida del mio contributo, che poggia ampiamente sulle importantissime scoperte dell'amico Fabiano Fagliari Zeni Buchicchio<sup>1</sup>. Nel caldo del solleone delle ultime settimane abbiamo cercato le parti originali della cappella Petrucci tra la polvere e le ossa dei sotterranei di San Domenico ad Orvieto – uno di quei preziosi casi di collaborazione fraterna e priva di ogni gelosia.

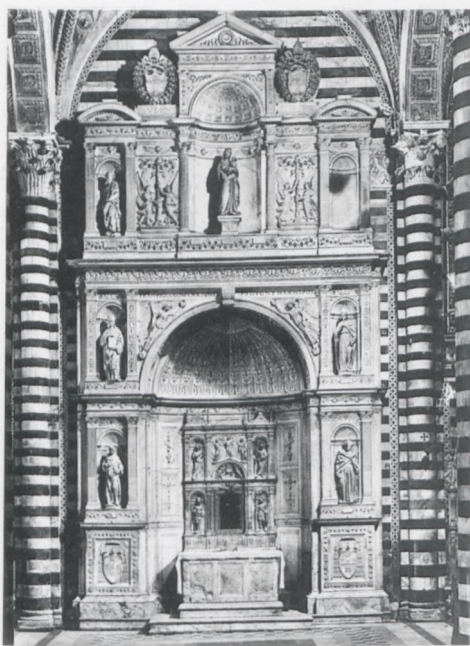
Vasari, benché amico di Sanmicheli, non racconta molto degli esordi del maestro<sup>2</sup>. Nato nel 1484, avrebbe ricevuto i primi insegnamenti di architettura dal padre e dallo zio, e si sarebbe recato sedicenne a Roma per continuare lo studio dell'architettura. Ben presto sarebbe diventato così famoso, sia a Roma che nelle province vicine, da essere nominato capomaestro del duomo di Orvieto e, qualche tempo dopo, di quello di Montefiascone. Vasari menziona come unica opera specifica la tomba Petrucci. Delle altre opere dice poco, forse perché non le aveva trovate tanto interessanti nemmeno il vecchio Sanmicheli, raccontandogli le vicende della propria vita. Per poter capire chi fossero stati i suoi maestri più importanti e quali fossero state le sue tappe principali ci rimangono quindi soltanto le opere.

Sappiamo che Sanmicheli venne nominato capomaestro nelle ultime settimane del 1512 dagli amministratori dell'opera del duomo di Orvieto, dopo che erano falliti i tentativi di far venire da Siena il più famoso scultore Marrina<sup>3</sup>. Sanmicheli doveva già godere di alta stima come scarpellino e scultore, quando nel giugno del 1512 lo ritroviamo nella vicina Rieti in qualità di esperto consulente<sup>4</sup>. Sicuramente gli era familiare anche l'architettura gotica e specialmente la facciata del duomo di Siena, il prototipo del suo primo lavoro a Orvieto. L'opera del duomo di questa città aveva deciso di continuare la facciata e il nuovo frontone nello spirito gotico dei primi progetti, orientandosi così diversamente dal secolo precedente, quando erano state realizzate le nicchie sovrastanti il grande oculo secondo il vocabolario del primo Quattrocento. Si tratta dello stesso senso di conformità espresso da Bramante verso il 1490 circa nella sua "opinione" sul tiburio del duomo di Milano<sup>5</sup>. Quando l'opera del duomo nell'estate del 1513 inviò Sanmicheli a Roma con i progetti della facciata, per consultare gli architetti romani su problemi tecnici, è probabile che ci fossero state già precedenti consultazioni con Bramante e Sangallo su questioni formali. Sta di fatto che Sangallo fu in grado poi, nel 1534, di progettare le due guglie ai lati del frontone in stile prettamente gotico<sup>6</sup>.

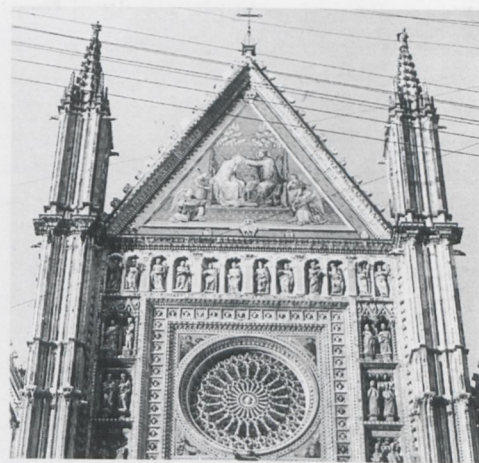
Non escluderei che Sanmicheli avesse conosciuto Antonio da Sangallo il Giovane già anni prima nella cerchia romana di Giuliano da Sangallo – maestro senz'altro decisivo per la formazione ar-

chitettonica del giovane scarpellino. Contemporaneamente coltivò anche stretti contatti con gli scarpellini norditaliani, proprio in quell'epoca ampiamente rappresentati a Todi, Spoleto, Spello e in altre località dell'Umbria<sup>7</sup>. Alla fine dello stesso anno, 1512, risale anche il progetto sanmicheliano per la cappella dei Magi, posta davanti alla parete destra del transetto, nelle immediate vicinanze della cappella del Signorelli, realizzata per il marito della committente<sup>8</sup>. In questo altare, originariamente disegnato forse da Marrina, Sanmicheli si ispirò palesemente all'altare di Santa Maria del Popolo del 1473 e alla cappella Piccolomini nel duomo di Siena del 1481, ambedue opere firmate da Andrea Bregno (1418-1506), il rappresentante più eminente degli scultori norditaliani a Roma, e che Sanmicheli potrebbe aver ancora incontrato personalmente<sup>9</sup>. Lì Bregno aveva separato l'arcata centrale dall'ordine sui lati, in modo da poter sviluppare la cornice dell'imposta in una completa trabeazione e su questa poter poggiare un secondo ordine, un'invenzione questa di cui poi si sarebbero serviti anche Andrea Sansovino, Michelangelo e Antonio da Sangallo il Giovane<sup>10</sup>, e che egli aveva adottato per la prima volta in scala monumentale in un monumento funebre nella cappella Piccolomini. Questo è uno dei primi esempi dove l'antico arco trionfale viene interpretato come trionfo sulla morte; e non soltanto come trionfo dell'anima cristiana, ma anche come trionfo della gloria terrena dei Piccolomini. Il giovane Sanmicheli non si accontentò tuttavia di una semplice imitazione del-

Andrea Bregno, vedute della cappella Piccolomini nel duomo di Siena e della tomba di Ascanio Sforza in Santa Maria del Popolo a Roma (fototeca Biblioteca Hertziana, Roma).



Particolare del frontone del duomo di Orvieto (fototeca Biblioteca Hertziana, Roma).



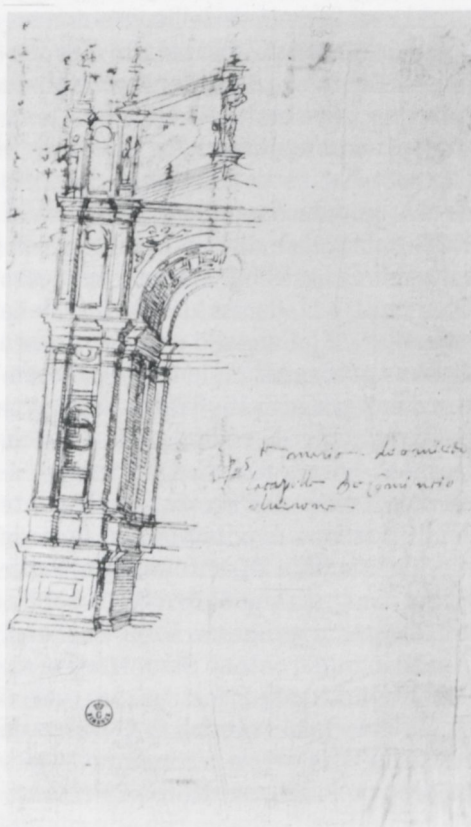
le forme ormai arcaiche di Bregno. Egli le corresse con l'esperienza dei monumenti più moderni della Roma di Giulio II, cioè le tombe, che Andrea Sansovino e Bramante avevano ideato nel 1505 per il coro di Santa Maria del Popolo, altri esempi ispirati all'invenzione di Bregno<sup>11</sup>. È sufficiente confrontare la decorazione della zona dei piedistalli. Anzi nella scala monumentale e nel grande respiro delle proporzioni Sanmicheli superò tutti i suoi predecessori e si avvicinò allo spirito di Bramante e della sua scuola.

Sebbene prima della sua partenza nel 1526 la realizzazione dell'opera non superasse la zona dei piedistalli, è probabile che l'impostazione generale del suo progetto fosse molto simile a quella attuale. E così appare anche in una delle due alternative dello schizzo eseguito da Antonio da Sangallo il Giovane nel 1528, vale a dire due anni dopo la partenza di Sanmicheli, quando lo stesso Clemente VII decise del futuro della cappella<sup>12</sup>. Al Sangallo maturo questo sistema ancora largamente quattrocentesco non poteva più piacere. Egli propose non solo di raddoppiare l'attico, ma anche di strutturare più tettonicamente il vano dell'arcata, ovviamente senza riuscirvi. È possibile che anche le nicchie laterali e il frontone sopra l'attico del disegno sangallesco corrispondano ancora al progetto sanmicheliano. Anche in tale frontone Sanmicheli si sarebbe ispirato alle ricostruzioni e variazioni degli archi trionfali di Giuliano da Sangallo<sup>13</sup>. E doveva essergli molto affine proprio lo stile scultoreo e decorativo dell'ultimo Giuliano, che – in contra-

*Giuliano da Sangallo, progetto per la facciata di San Lorenzo (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze, 278A; fototeca Biblioteca Hertziana, Roma).*

*Antonio da Sangallo il Giovane, progetto per la cappella dei Magi a Orvieto (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze, 958Ar; fototeca Biblioteca Hertziana, Roma).*

sto con il linguaggio più sobrio di Bramante o di Antonio da Sangallo il Giovane – guardava gli archi di trionfo con occhio tardo-quattrocentesco. Ciononostante molti elementi avvalorano l'ipotesi secondo cui Sanmichelino conosceva già anche il progetto di Bramante per la Santa Casa di Loreto, e soprattutto la zona dello zoccolo realizzata forse già a partire dal 1512 sotto la direzione di Andrea Sansovino<sup>14</sup>. Nel rilievo corporeo, nell'orizzontalismo statico dello zoccolo e nel forte chiaroscuro della superficie si avverte contemporaneamente lo spirito decorativo del norditaliano. I fastosi tondi e pannelli di prezioso marmo colorato e l'acanto non ricordano tanto le tombe sansoviniane quanto quelle di Sant'Anastasia a Verona, attribuite – non so con quanta giustificazione – al cugino Paolo da Porlezza. Di una diretta influenza dei modesti lavori di suo padre e di suo zio restano tuttavia ormai solo poche tracce<sup>15</sup>. L'esperienza romana si sente invece nei motivi classicheggianti e in particolare nel grande respiro dei profili che imitano direttamente quelli degli archi trionfali. La morbidezza sensuale della sua superficie è paragonabile soltanto ai fregi di Lorenzetti nella contemporanea cappella Chigi<sup>16</sup>. Come Lorenzetti, discepolo del Verrocchio, che Sanmichelino potrebbe aver conosciuto, anch'egli era uno scultore esperto, e anche nelle sue architetture la scultura avrebbe avuto un'importanza eccezionale. Già per via dei suoi mosaici la cappella Chigi ebbe un'importanza particolare per la facciata del duomo di Orvieto<sup>17</sup>. Da tutto ciò risulta che Sanmichelino, pro-



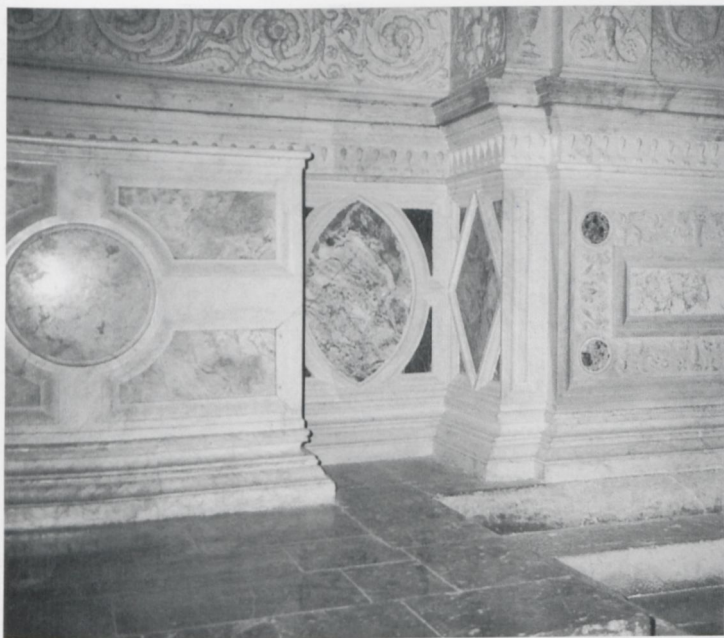
tabilmente prima dell'interludio senese, si trattasse per qualche anno a Roma, forse dal 1505 in poi; e non escluderei che proprio allora lavorasse come scalpellino sotto Giuliano da Sangallo nelle residenze papali in Vaticano, dove proprio allora si stavano realizzando, per esempio, il camino della sala di Costantino o le splendide sopraporte dell'appartamento di Giulio II<sup>18</sup>.

La data del 1516 è riportata anche sull'adiacente tomba della committente, che nello sfarzoso contrasto del suo marmo bianco e rosso, nei suoi profili classicheggianti e la sua monumentale iscrizione, deve essere stata ugualmente progettata da Sanmichelino<sup>19</sup>, forse già sotto l'impressione delle tombe medicee del Verrocchio<sup>20</sup>. Le numerose correzioni dell'iscrizione rivelano quanto ancora poco familiare fosse il mondo dell'umanesimo a Sanmichelino.

Circa due anni dopo l'inizio della cappella dei Magi, nello stesso 1516, Girolamo Petrucci gli commissionò un'altra cappella sepolcrale<sup>21</sup>. Petrucci era un ricco commerciante, parente dei signori di Siena. Forse già nel 1512 aveva contribuito alla venuta di Sanmichelino ad Orvieto. Ma sebbene in stretto rapporto con gli amministratori del duomo, egli preferì costruire la propria cappella nella medievale chiesa domenicana, dove poteva realizzare un progetto molto più ampio e audace.

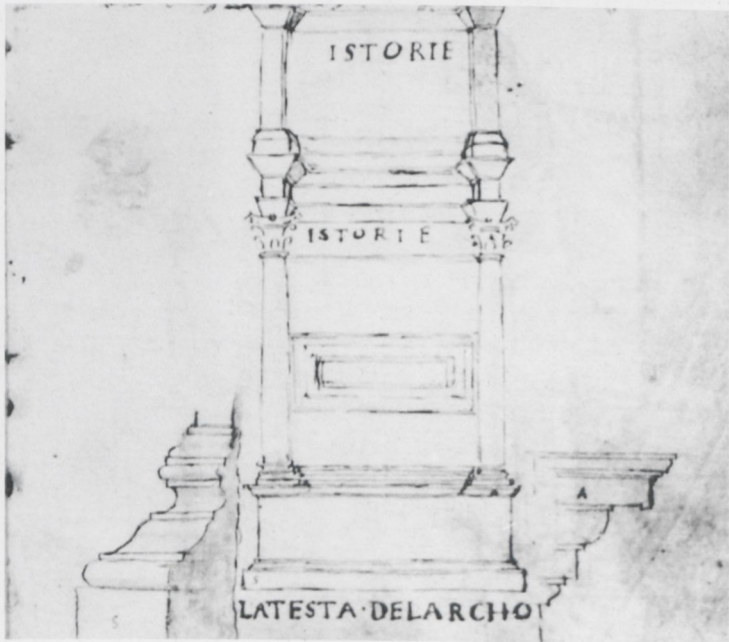
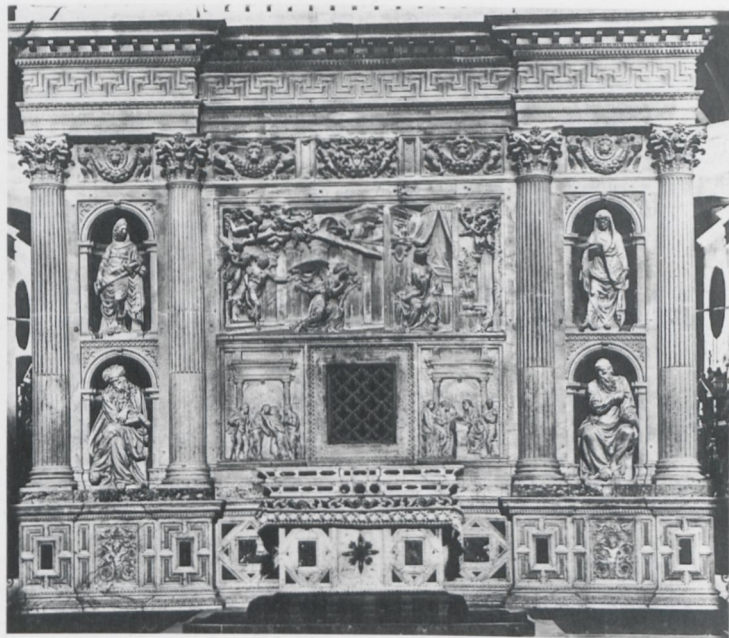
Di nuovo il prototipo più vicino non stava a Roma, bensì in Toscana: la tomba che il Verrocchio aveva realizzato per Cosimo de' Medici sotto la cupola e sopra la chiesa inferiore di San Lorenzo a Firenze, vale a dire la tomba di uno dei

*Particolari della zona basamentale  
della cappella dei Magi a Orvieto.*

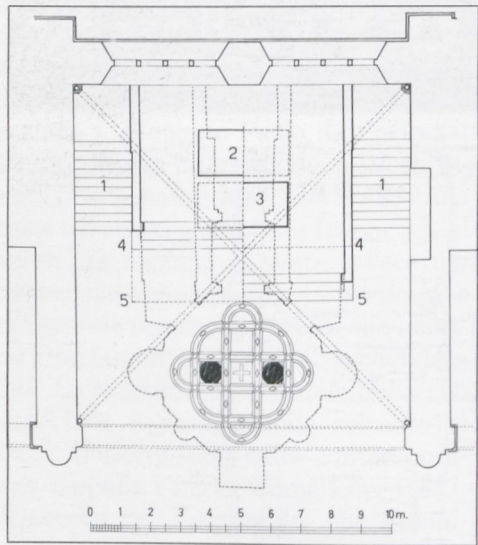
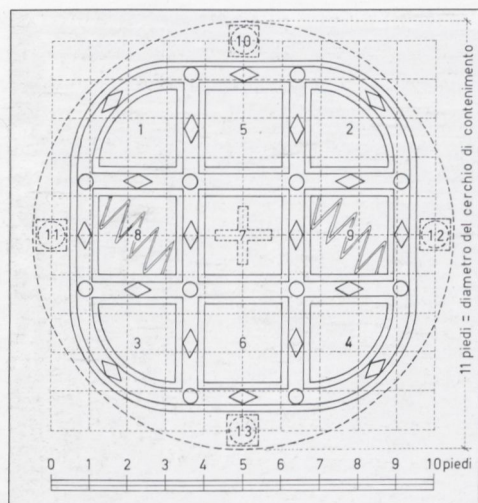


*Veduta della Santa Casa di Loreto  
(fototeca Biblioteca Hertziana,  
Roma).*

*Giuliano da Sangallo, disegno  
della zona basamentale dell'arco  
di Traiano a Benevento (Biblioteca  
comunale di Siena, inv. S.IV.8,  
fol. 25r; fototeca Biblioteca  
Hertziana, Roma).*



Restituzione grafica del "cuperculum" per la cappella Petrucci in San Domenico a Orvieto secondo il cottimo del 19 aprile 1516: 1-4. quadrati con quattro mezze figure in rilievo; 5-6. quadrati per l'iscrizione funeraria; 7. quadrato con croce di metallo; 8-9. grate di ferro con schema Petrucci; 10-13. vasetti.



Restituzione della sistemazione sanmicheliana della tribuna di San Domenico: 1. rampe di discesa alla cappella Petrucci; 2-4. ipotesi con l'altare maggiore e i gradini più arretrati; 3-5. ipotesi con i gradini più avanzati al limite del "cuperculum".

Particolare della cappella dei Magi a Orvieto.



toscani più famosi di tutto il rinascimento<sup>22</sup>. Poiché in San Domenico non c'era una chiesa inferiore adatta, Petrucci si fece costruire una propria cappella sepolcrale, la cui realizzazione richiedeva la trasformazione dell'intera area del coro, e ottenne persino il permesso di far scendere dal coro stesso due rampe simmetriche, probabilmente per consentire sia l'accesso cerimoniale dei religiosi e dei famigliari, sia un trasporto più decoroso dei morti nella zona della tomba – come se si trattasse di una cripta medievale e non della cappella di un ricco patrizio, fenomeno inaudito persino nella Roma di Leone X. Forse però tutto questo non sarebbe stato possibile se non fosse già esistita una prima cappella sotto il coro, che doveva essere sostituita da quella nuova, aperta anche agli altri fedeli.

Sanmichelì cominciò nel 1516 con l'esecuzione della lastra. Benché fosse molto più lussuosa del prototipo mediceo e in seguito fosse stata ancora ampliata, era artisticamente di molto inferiore alla composizione del Verrocchio. Allo stato definitivo una lastra decorata solo con la croce forma il centro di una croce monumentale, composta a sua volta da due lastre con iscrizioni e da due grate di metallo con lo stemma dei Petrucci, attraverso le quali si poteva guardare nella cappella inferiore. L'idea della morte domina i bassorilievi negli angoli, dove tre dei quattro busti maschili, tra cui il patrono dei Petrucci, San Girolamo, e quindi forse i padri della chiesa, tengono un teschio in mano e hanno un libro vicino<sup>23</sup>. Il quarto, aggredito da serpenti, anch'essi simboli della morte, supe-

ra anche stilisticamente il classicismo postbregnano alquanto secco degli altri e sembra già influenzato da Baccio Bandinelli. Stilisticamente è paragonabile al piedistallo destro della cappella dei Magi, anch'esso ispirato evidentemente al *Laocoonte*. Stranamente però il minuto lavoro del piedistallo è di qualità superiore, come se Sanmichelì avesse fatto ancora un passo in avanti proprio negli ultimi anni del suo soggiorno. Comunque questi due pezzi rappresentano il *missing link* tra le sculture sanmicheliane del secondo decennio e le maschere e vittorie in stile ellenistico delle sue architetture mature.

Più riuscita di questa lastra fastosa e policroma, ma poco organica, è l'architettura della cappella sotterranea cominciata soltanto nel 1518. Scendendo una delle due rampe, larghe e comode come in un piccolo palazzo, e che nell'insieme della pianta ricordano addirittura le scalinate del "palazzo di Mecenate"<sup>24</sup>, si arriva diagonalmente nell'ottagono. Le sue proporzioni basse e schiacciate – l'altezza corrisponde circa alla larghezza –, il tipo della volta e la complessa gerarchia dei suoi assi seguono ovviamente prototipi antichi, come la sala della Domus Aurea<sup>25</sup>. In effetti non c'è nessuna costruzione a pianta centrale risalente a quegli anni che si avvicini così tanto alle proporzioni basse dei prototipi antichi come questa.

Sopra una panca, sulla quale potevano sedersi i famigliari, e su alti piedistalli si alza un ordine di forme molto sobrie, che Sanmichelì forse intese come toscano, e cioè quello più adatto per un senese e per un tale luogo di penitenza. I

*Particolare della tomba Petrucci  
e veduta dell'ottagono della  
cappella Petrucci in San Domenico  
a Orvieto (fototeca Biblioteca  
Hertziana, Roma).*

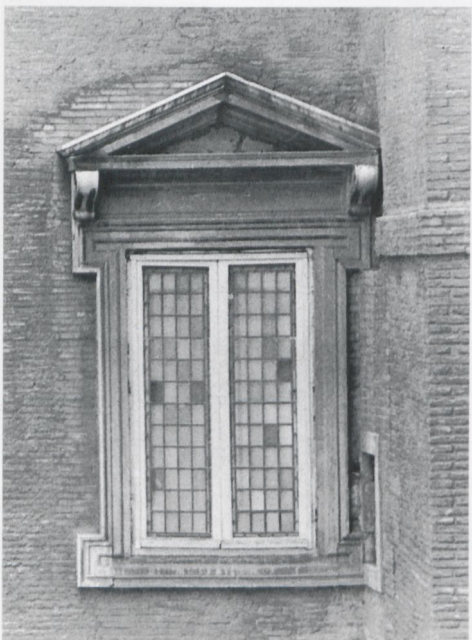


*Particolare del basamento della  
cappella dei Magi a Orvieto.*



*Particolare della cappella Petrucci  
in San Domenico a Orvieto.*

*Particolare di una delle finestre  
dell'appartamento di Giulio II  
in Vaticano (fototeca Biblioteca  
Hertziana, Roma).*



profili delle basi tuttavia sono così semplificati e astratti, e anche nelle loro proporzioni seguono così poco i modelli antichi o della cerchia di Bramante, che alla fin fine si rende impossibile una definizione inequivoca dell'ordine. Le stesse paraste doricizzanti di Giuliano da Sangallo sul piano zoccolo di Poggio a Caiano, ad esse paragonabili, hanno profili più energici. Il rapporto di circa 1:8,8 di ogni metà di queste paraste e la minutezza dei capitelli e della trabeazione ci dicono che esse vogliono essere lette come due paraste unite – una fusione che troviamo anche a Santa Maria delle Carceri a Prato, ma né in Bramante o né in Antonio da Sangallo il Giovane, ai quali non poteva piacere una tale ambiguità. Con ogni probabilità sia il mattone che il peperino dovevano essere unificati da un sottile strato di stucco di marmo<sup>26</sup>.

Poco vitruviane sono anche le edicole, le cui mensole, sproporzionatamente grandi e sporgenti, ricordano le edicole dell'appartamento di Giulio II in Vaticano, attribuibili con qualche probabilità al Giuliano da Sangallo degli anni 1507-8<sup>27</sup>. Anch'esse quindi corrispondono a una fase stilistica superata nella Roma di Leone X.

Una lastra di marmo rosso delle dimensioni di un sarcofago nel centro del pavimento, esattamente sotto la lastra superiore, ma completamente nuda, indica la zona tombale vera e propria. Il tombino che dà accesso al vano più basso, dove erano collocate le ossa, è formato da una lastra quadrata di circa 0,70 x 0,70 metri con lo stemma dei Petrucci al centro della volta sovrastante.

L'iscrizione nel fregio dell'ottagono infatti ci fa capire che ci troviamo in una cappella dove si celebravano le messe e dove si pregava per la resurrezione delle anime: "Domine Jesu Christe fili dei vivi per effusionem sanguinis tui miserere nobis et in die iudicii voca nos cum benedictis". I resti mortali, illuminati scarsamente dalla luce del coro che penetrava attraverso le grate della lastra, rimanevano dunque in attesa del giorno della resurrezione. Le nicchie potrebbero essere state previste per accogliere statue della Madonna ed altri santi in grandezza naturale. La resurrezione viene oggi simboleggiata dal lontano altare, in fondo all'asse longitudinale, come nella tarda Madonna di Campagna dello stesso Sanmicheli. Originariamente questo altare si trovava probabilmente in fondo al vano adiacente, a pianta quadrata<sup>28</sup>. La sua attuale collocazione deve risalire, come tutto il secondo vano e il pavimento poco architettonico, alla seconda metà del Cinquecento, quando il figlio di Petrucci fece fare dei lavori nella cappella. È ovvio che le proporzioni allungate delle sue membrature assurdamente esili e delle loro nicchie, il loro oggetto rozzo e inquieto e prima di tutto gli ovati vignoliani non sono compatibili con il linguaggio equilibrato di Sanmicheli. Questo vano fa parte di un raffinato sistema di illuminazione diagonale che portava la luce da una nuova finestra esterna direttamente sul nuovo altare e sul centro del pavimento dell'ottagono. Nel progetto sanmicheliano, con le sue finestre di circa 1,30 metri più basse, la luce doveva essere stata meno intensa<sup>29</sup>.

Quanto importante fosse per Sanmichele l'orientamento sull'altare viene confermato anche dall'articolazione decisamente asimmetrica dell'ottagono. Soltanto l'arcata che porta all'altare viene fiancheggiata dalle pesanti edicole dei due accessi, mentre la nicchia opposta è buia e le due nicchie diagonali, che corrispondono agli accessi delle rampe, sono appena accennate. Questa asimmetria diminuisce sensibilmente la centralità dell'ottagono ed illustra quanto il concetto sanmicheliano dello spazio centralizzato fosse ancora diverso da quello di Bramante o di Raffaello. D'altra parte proprio con quest'articolazione funzionale, ma poco convenzionale, dell'ottagono Sanmichele stava liberandosi dai principi formali del Quattrocento. Tutto sommato si tratta quindi di un insieme che, nonostante tutti gli elementi classicheggianti, era più apertamente cristiano che non la prima tomba di Giulio II o la cappella Chigi; e sembra che qui la religiosità di Sanmichele, elogiata da Vasari, si fosse unita a quella di Petrucci. Non per niente il maturo Sanmichele, nella cappella della villa Della Torre, avrebbe ripreso un modello analogo<sup>30</sup>.

Dai documenti rintracciati da Fagliari Zeni Buchicchio risulta che Petrucci, quasi contemporaneamente alla cappella, voleva farsi costruire anche un nuovo palazzo vicino alla chiesa di San Paolo, su un terreno avuto dal suocero<sup>31</sup>. Nel frattempo abitava nella casa acquistata nel 1516 in occasione del suo secondo matrimonio. Abbandonato il grande progetto – e ciò difficilmente prima del 1520 – incaricò Sanmichele di rifare que-



sta vecchia casa – antefatti questi che spiegano come mai colui che aveva fatto costruire la cappella Petrucci potesse accontentarsi di un palazzo tanto modesto. La sequenza di tre piani, che diventano sempre più bassi man mano che si sale, segue chiaramente la tradizione del tardo Quattrocento. Gli unici elementi veramente all'altezza delle altre opere sanmicheliane sono le edicole delle finestre del terzo piano, che poggiano su cornici sottili, e quelle del piano nobile appoggiate su mensole – decorazione questa realizzabile anche senza rifare tutta la facciata.

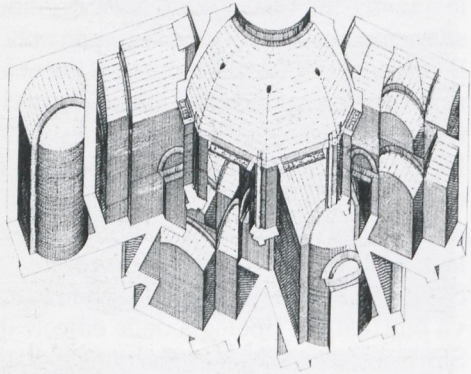
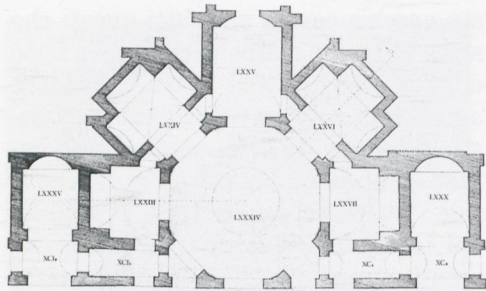
Le edicole del piano nobile ricordano quelle del pianterreno di palazzo Pandolfini a Firenze, iniziato nel 1520 sotto la direzione di Giovan Francesco da Sangallo, che in questo dettaglio seguiva piuttosto la tipologia delle edicole di San Salvatore al Monte che non un disegno di Raffaello<sup>32</sup>.

Le paraste delle edicole sanmicheliane sono allo stesso tempo più snelle, ma più corporee, più ridotte nei profili, ma meno convenzionali e più eleganti. La cornice interna architravata riempie ogni millimetro tra parasta e trabeazione. Quest'ultima viene dominata dall'alto fregio, mentre architrave e cornice sono ridotti agli elementi essenziali e il timpano delle edicole laterali è decorato da uno stemma dei Petrucci. Ogni dettaglio tradisce la mano del grande artista che conosce la scena romana e fiorentina del 1520, ma sceglie una strada propria.

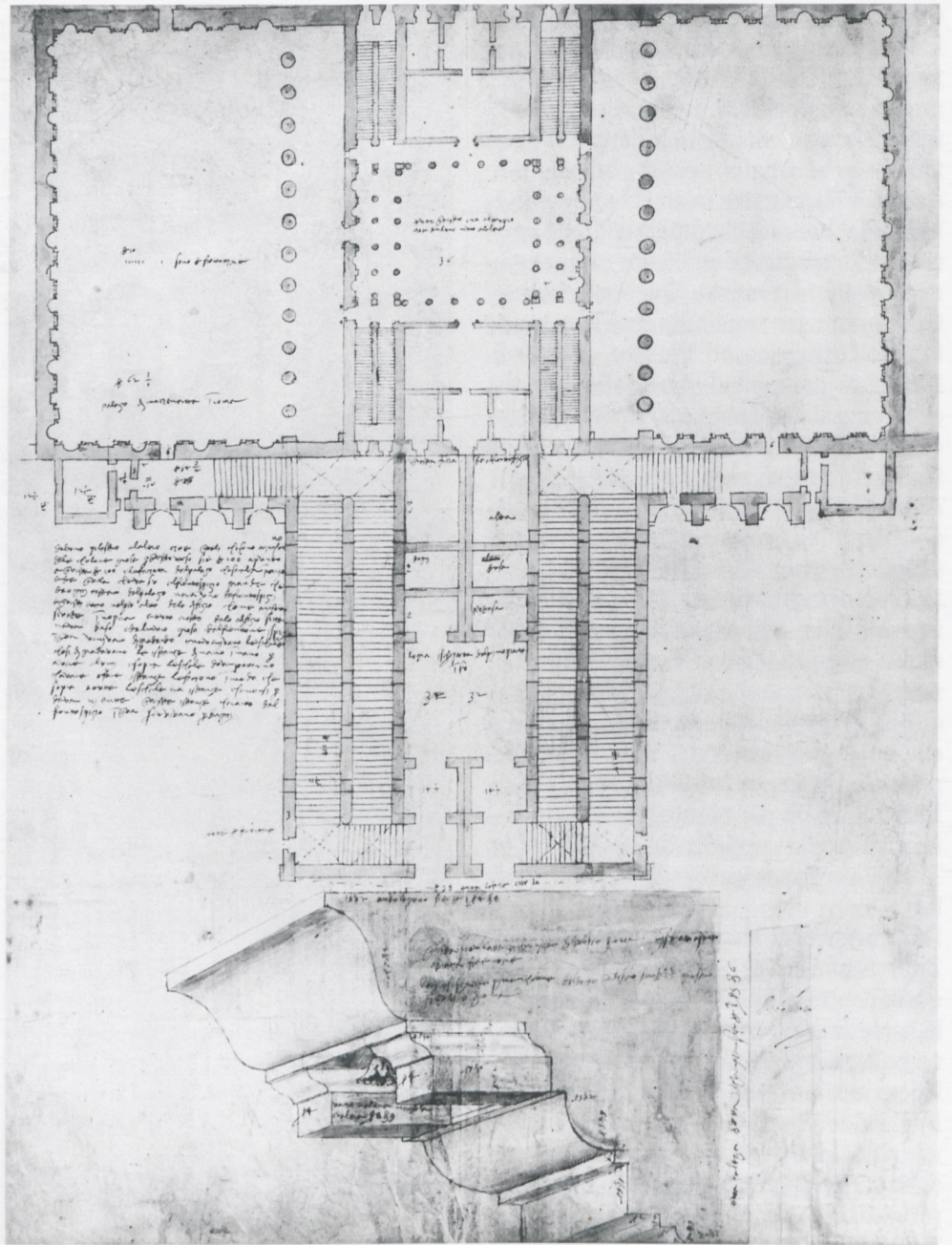
La stessa eleganza riduttiva e la stessa modernità caratterizzano le finestre superiori.



Ricostruzione della Domus Aurea  
a Roma (da Rocco).



Giuliano da Sangallo, progetto per  
palazzo di Mecenate (Biblioteca  
vaticana, codice Barberini,  
lat. 4424, fol. 65r; (fototeca  
Biblioteca Hertziana, Roma).



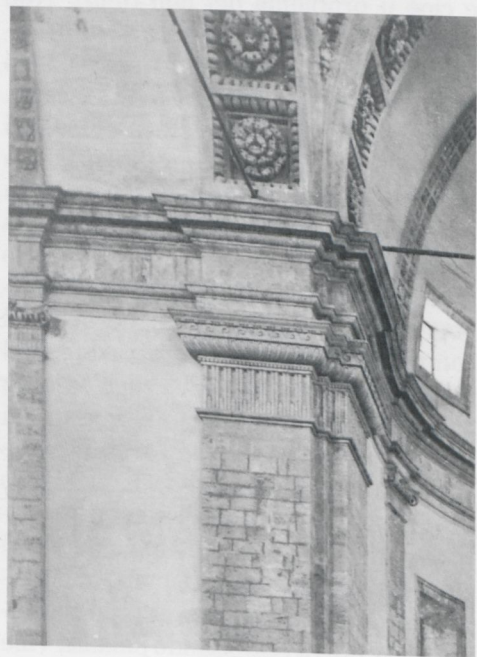
Profili simili tornano anche nel grande vestibolo. Nella mostra di una porta Sanmicheli ripeté addirittura un motivo tipico della cerchia di Francesco di Giorgio – indizio importante di quanto bene Sanmicheli conoscesse anche il mondo senese<sup>33</sup>. Nonostante il suo stretto contatto con Sangallo in quegli anni, fu dunque tutt'altro che un vitruviano ortodosso. Rinunciò alle basi, diminuì l'echino al minimo, fece sporgere le cornici e diede alla parasta una proporzione estremamente snella, sempre calcolando in maniera abilissima l'effetto di luce e ombra.

Molto più arcaico tanto della cappella quanto del palazzo di Girolamo Petrucci è il chiostro di Bagnoregio, tanto che esiteremmo ad attribuirlo a Sanmicheli del 1524, se non fosse esplicitamente documentato<sup>34</sup>. La tipologia della loggia è in fondo ancora quella dei chiostri quattrocenteschi, e se Sanmicheli poggiò l'esile e ridotta trabeazione su paraste, che si ergono dai pilastri d'angolo e da quelli centrali del lato longitudinale, è probabile che si ricordasse dell'esterno del monastero di Santa Chiara ad Urbino<sup>35</sup>. Sembra che Sanmicheli si fosse servito con flessibilità scherzosa di una tipologia sperimentata, forse addirittura voluta dagli agostiniani ed estremamente economica, e avesse addirittura rinunciato a conferire al suo proprio linguaggio un'espressione fin troppo individuale. Come nella cappella Petrucci ridusse anche qui le membrature a pochi profili doricizzanti, che solo nell'abaco dei pilastri sporgono come in palazzo Petrucci. Anche qui l'impressione sarebbe molto più uniforme, il gioco di lu-

ce ed ombre molto più affascinante, se si fosse mantenuto l'intonaco originale certamente chiaro.

Ad un vocabolario quattrocentesco Sanmicheli dovette adattarsi ancora verso il 1521 nel tamburo di Santa Maria delle Grazie a Todi<sup>36</sup>. Nelle paraste piegate e nei capitelli doricizzanti con il collo decorato da rosette e astragalo, con l'echino decorato da ovoli e l'abaco da cancorrente, egli tentò di antichizzare il decorativismo del suo predecessore e introdurre allo stesso momento la sua sensibilità per luce e ombra, confermando ancora una volta di non essersi ancora completamente associato all'alto rinascimento della scuola di Bramante. Sanmicheli potrebbe aver disegnato allora anche i capitelli dei pilastri giganti dell'interno della Consolazione a Todi, che con il loro astragalo, ovolo e cancorrente sono chiaramente più vicini ai suoi capitelli di Santa Maria delle Grazie che non a quelli anteriori della Consolazione<sup>37</sup>.

Il polo classicheggiante e scultoreo della sua attività è rappresentato, negli anni tra il 1520 e il 1526, soltanto da una tomba, anch'essa mai finita, che Fagliari Zeni Buchicchio ha scoperto con l'aiuto di un documento nella cappella del Corporale nel duomo di Orvieto<sup>38</sup>. Di Sanmicheli sono probabilmente i trofei laterali, lo stemma centrale e almeno la forma generale del sarcofago. È evidente però che la composizione attuale, risalente agli anni quaranta del Cinquecento, non corrisponde più al suo progetto. Ad ogni modo il grande respiro plastico dei contorni del sarcofago dimostra già da solo che all'epoca San-



miceli, nella sua capacità di interpretare e variare complessi motivi antichi, non era inferiore a maestri del calibro di Peruzzi o Sangallo. Come già nella tomba Monaldeschi anche qui giocò di nuovo con la fastosa bitonalità di marmo rosso e bianco.

Probabilmente i due trofei dovevano far parte dei piedistalli su cui poggiava il sarcofago e che fiancheggiavano lo stemma centrale. Sulle volute del sarcofago doveva alzarsi il busto del defunto, una tipologia che ritroviamo nelle tombe postsanmicheliane di Marco e Pierantonio Verità in Sant'Eufemia a Verona<sup>39</sup>.

Proprio nelle opere scultoree, dove egli potè esprimersi in maniera più autentica, Sanmicheli ebbe dunque problemi simili a quelli dell'amico Michelangelo, e cioè il problema del non finito. Non credo però che ci fossero ragioni psicologiche, visto che poi subito dopo il 1526 egli riuscì ad organizzarsi molto meglio. In parte deve essere stata colpa dei committenti e di problemi finanziari, e in parte anche dalla mancanza di una bottega ben organizzata come quella raffaellesca, che gli avrebbe alleggerito il peso di tanti impegni, tra cui anche lavori di fortificazioni e ingegneria per il comune di Orvieto e la costruzione del duomo di Montefiascone, anch'esso un ottagono di stampa sangallesca, di cui purtroppo è sconosciuta l'articolazione prevista da Sanmicheli<sup>40</sup>. Egli stesso dovette essere conscio di non aver creato ancora opere paragonabili a quelle di contemporanei più fortunati, come – per esempio – il giovane Jacopo Sansovino, che stava realizzando palazzi, ville

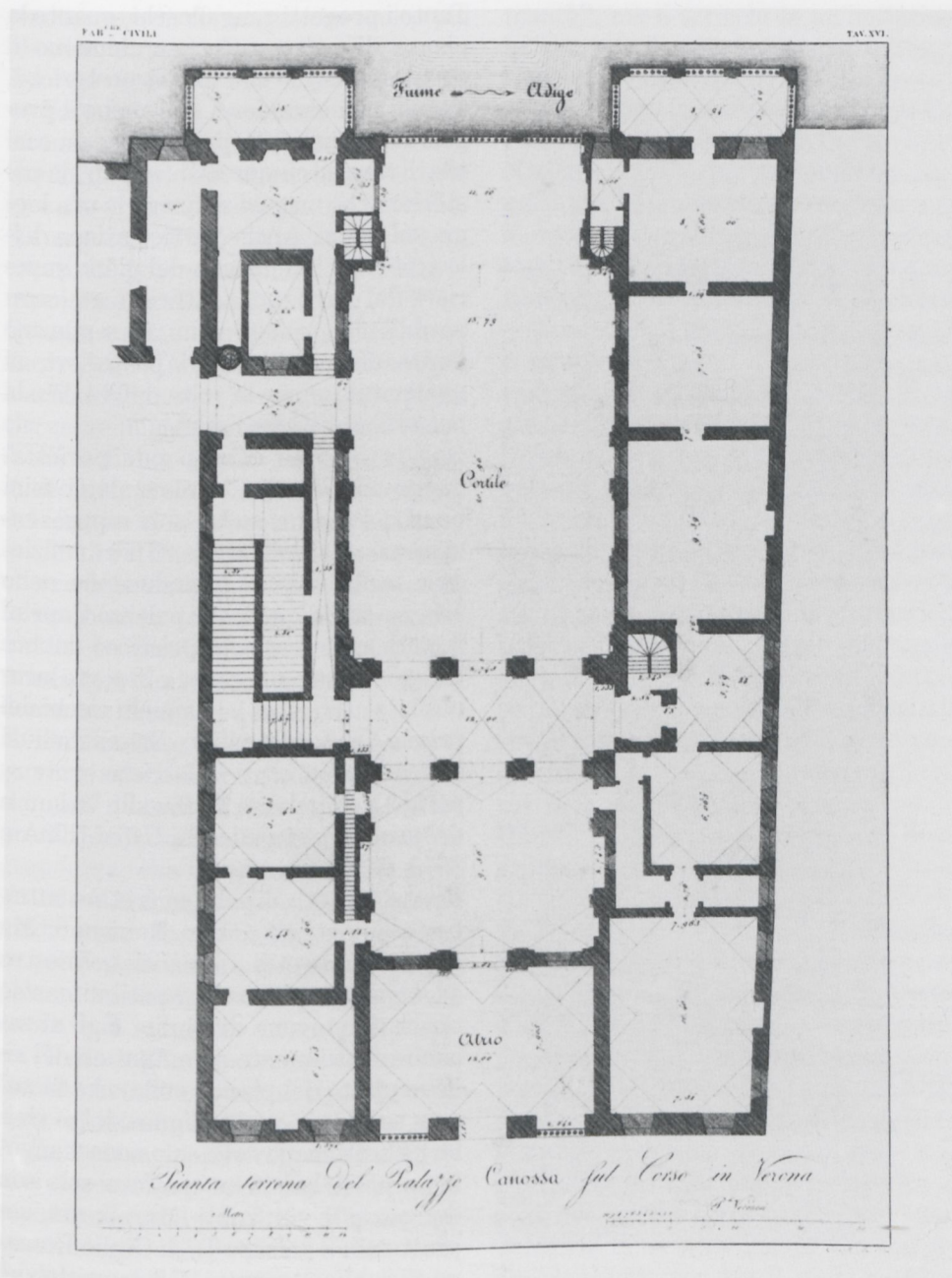
e statue per i primi signori di Roma. Ciononostante non risulta che Sanmicheli avesse cercato di cambiar luogo. Ma anche da Orvieto potrebbe aver cercato commissioni nella vicina Roma<sup>41</sup>. Secondo Vasari fu la fama del suo eccellente giudizio che indusse Clemente VII ad affiancarlo ad Antonio da Sangallo il Giovane e ai suoi collaboratori nella primavera del 1526 per ispezionare le fortificazioni dell'Emilia e della Romagna<sup>42</sup>. Vasari però aggiunge anche che egli poi si recò di nuovo a Roma e che solo dopo, e cioè probabilmente nella seconda metà del 1526, si decise a tornare a Verona.

Sono convinto che una delle figure chiave per liberarlo dall'impegno papale sia stato il suo compatriota Ludovico Canossa, vescovo di Bayeux, amico di Ghiberti, legato alla corte francese e vicinissimo tanto a Clemente VII quanto alla Serenissima<sup>43</sup>. Canossa, che doveva aver sognato di romanizzare la sua Verona, come stava facendo Giulio Romano nella vicina Mantova, potrebbe essersi interessato di questo unico grande architetto veronese di quegli anni già prima del Sacco di Roma. Egli potrebbe averlo allettato con le prime commissioni veronesi, e prima di tutto con quella del proprio palazzo, che potrebbe risalire al primo anno dopo l'arrivo di Sanmicheli, dato che i primi acquisti di terreno furono fatti già nel luglio del 1527<sup>44</sup>. Vorrei chiudere con qualche osservazione su queste prime opere veronesi nelle quali Sanmicheli finalmente poté sviluppare e realizzare le utopie sognate durante i lunghi anni orvietani.

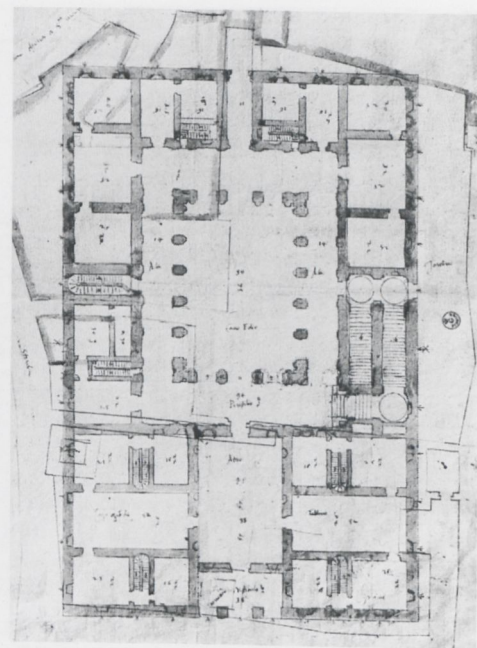
La bellissima pianta di palazzo Canossa

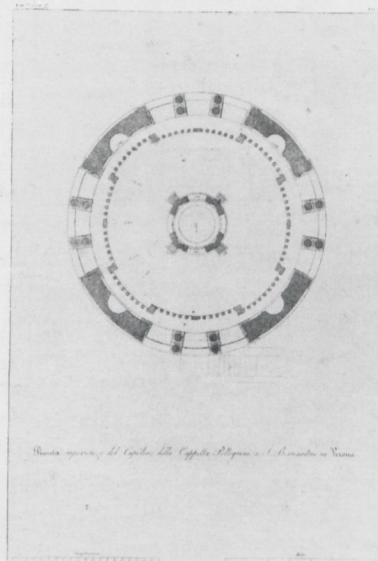
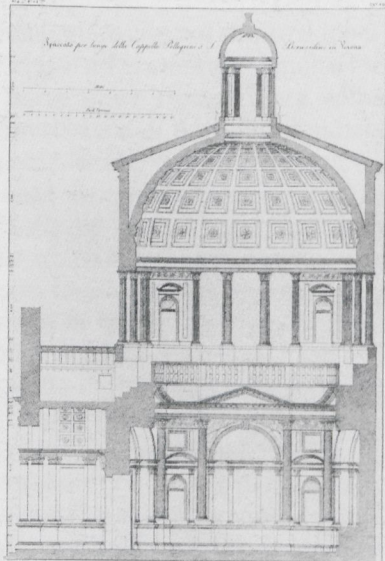
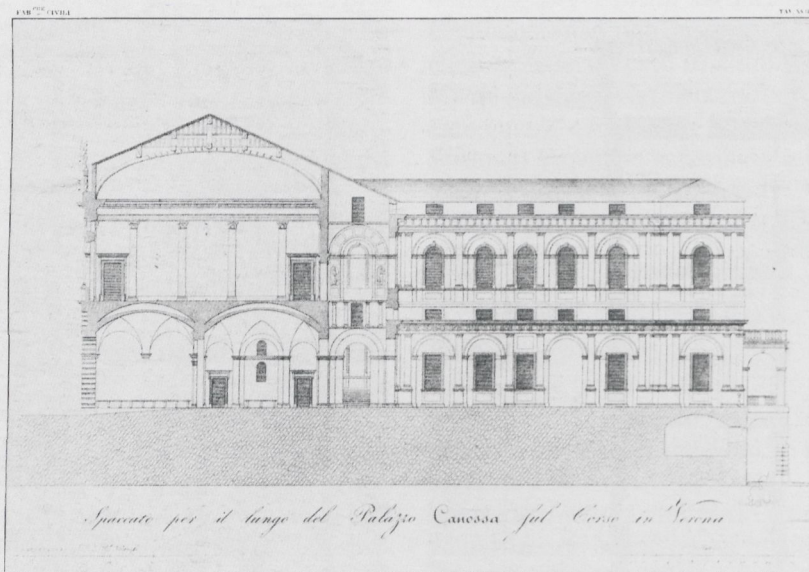
si distingue tanto dalla tipologia veronese quanto da quella romana o mantovana degli anni precedenti, in quanto essa parte dalla sequenza vitruviana: vestibolo, atrio, peristilio e cavedio<sup>45</sup>. Questa sequenza di un vestibolo ad arcate, un atrio e una loggia della stessa larghezza non si trova ancora nei palazzi o nelle ville del rinascimento romano prima del 1527 e nemmeno a palazzo Te. Non c'è dubbio che proprio il Veneto, con la sua lunga tradizione del portico, fosse più aperto ad una tale soluzione<sup>46</sup>. La prima pianta paragonabile è il progetto Uffizi 969A del 1528 circa per il palazzo dei Pucci a Orvieto, stretti parenti dei Medici<sup>47</sup>. Sangallo ripeté poi lo stesso schema in molti progetti successivi per palazzi e ville<sup>48</sup>. L'analogia delle piante dei palazzi Pucci e Canossa va fino alla posizione dello scalone e del grande salone centrale, e alla soluzione d'angolo del cortile. Dato che i due architetti poco prima avevano trascorso parecchi mesi insieme e in compagnia di un esperto vitruviano, come lo era Giovan Francesco da Sangallo<sup>49</sup>, e dato che Canossa era vicino al papa e ai suoi parenti, non mi pare che ci sia da meravigliarsi se il vescovo e il suo architetto erano partiti dallo stesso schema per ricostruire la vera casa degli antichi romani. In forma un po' più ridotta troviamo questa ricostruzione della casa vitruviana e la stessa soluzione d'angolo alcuni anni più tardi nella pianta di palazzo Corner di Jacopo Sansovino<sup>50</sup>. E dato che anche il pianterreno della facciata segue una simile tipologia, palazzo Canossa è quasi sicuramente una delle fonti a cui Sansovino si ispirò.

*Pianta di palazzo Canossa a  
Verona (da Ronzani-Lucioli).*



*Antonio da Sangallo il Giovane,  
progetto per palazzo Pucci a  
Orvieto (Gabinetto disegni e stampe  
degli Uffizi, Firenze, 969A;  
fototeca Biblioteca Hertziana,  
Roma).*

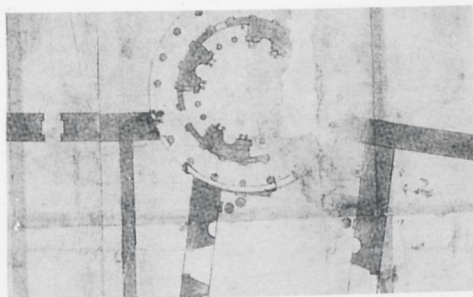




Tanto i progetti sangallesi, quanto la pianta di palazzo Corner chiudono il cortile-peristilio con un'ala posteriore. Quindi non escluderei che anche il progetto di Sanmicheli prevedesse un cortile di tre per cinque assi, con un'ala posteriore che magari si apriva in una loggia sul fiume. Anche l'articolazione dello scalone o il dettaglio del piano superiore del cortile sono difficilmente compatibili con quegli anni e sembrano frutto dei cambiamenti posteriori, ai quali risale anche la volta della sala e la balaustra della facciata.

Questa facciata corrisponde perfettamente allo spirito romano degli anni venti del Cinquecento, anzi rappresenta una sintesi delle correnti più ambiziose e progressiste. Introducendo nello schema bramantesco di palazzo Caprini il gioco sofisticato e capriccioso del bugnato in parte sporgente e in parte lacunoso, le astrazioni e i pannelli ciechi del primo Giulio Romano, Sanmicheli si spinse ancora oltre le facciate contemporanee di palazzo Caffarelli Vidoni o dei progetti sangallesi Uffizi 1109A e 867A degli anni trenta<sup>51</sup>.

Recentemente il palazzo è stato attribuito allo stesso Giulio Romano<sup>52</sup>. Ma già le paraste esili e le slanciate finestre ad arcata non sono compatibili con le opere mantovane di Giulio. Egli si sarebbe difficilmente accontentato del rilievo piatto del piano nobile, che fa ancora sentire la qualità lignea del modello, né tantomeno della soluzione d'angolo un po' debole, che continua solo con due paraste sui fronti laterali; ma, soprattutto, il palazzo Te di Giulio Romano avrebbe strutturato il bugnato del



Bramante, particolare del progetto per il Vaticano (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze, 287A).

pianterreno in forma ancora molto più plastica, dinamica e bizzarra<sup>53</sup>.

Ad ogni modo pare che dopo il suo arrivo Sanmicheli si fosse subito occupato intensamente degli edifici mantovani di Giulio; questi lo dovettero liberare dalle idee fin troppo ortodosse di Sangallo, spronandolo verso un'inventiva e una creatività pressoché inimmaginabili durate i suoi anni orvietani.

Quanto strettamente Sanmicheli fosse ancora legato ai principi formali sangalleschi, lo dimostra la cornice d'imposta che corre ininterrotta dalle arcate della facciata fino a quelle del cortile. Sanmicheli tuttavia calcolò il pianterreno del cortile decisamente più basso di quello della facciata, forse perché le finestre del mezzanino erano difficilmente inseribili nelle arcate o nel fregio del cortile. In questo modo si allontanò dal principio bramantesco della corrispondenza tra esterno ed interno<sup>54</sup>.

Evidentemente egli tentò di creare sul terreno relativamente stretto e lungo sia una monumentale sequenza d'ingresso e un salone centrale d'insolita grandezza, che un numero quanto più grande di stanze residenziali di formato medio e piccolo, vale a dire di introdurre nel Veneto il raffinato organismo del palazzo romano, che proprio in quegli anni aveva raggiunto un suo primo apice. Nella mancata corrispondenza tra facciata e cortile egli si mostrò libero da ogni ortodossia teorica.

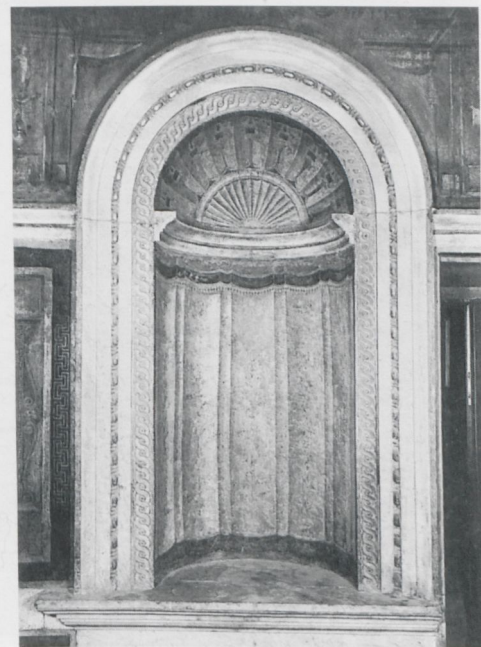
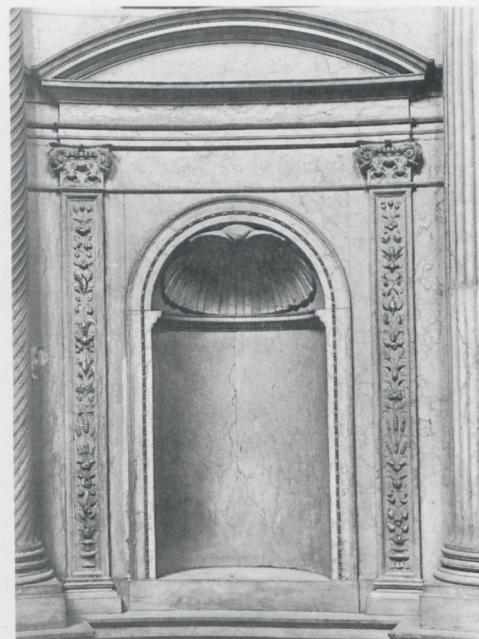
Nella contemporanea cappella Pellegrini si riaccostò ancora di più alle proprie esperienze antecedenti<sup>55</sup>. Tipologicamente si ispirò al tempietto e alla rotonda del progetto su Uffizi 287A di Bra-

mante<sup>56</sup>, ma li arricchì in un'imitazione ancora più diretta degli archi trionfali. Continuò quindi quello che già verso il 1515 era stato tentato nella cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara a Napoli, opera vicina al mondo dei Sangallo, ma finora anonima, che fa da trait d'union fra il decorativismo quattrocentesco della cappella dei Magi e l'integrazione architettonica di ogni ornamento nella cappella Pellegrini<sup>57</sup>. Lì Sanmicheli combinò elementi di carattere quattrocentesco, come le snellissime paraste delle piccole edicole, del resto legittimate dall'antico, con nicchie che seguivano letteralmente quelle di Raffaello nella stufetta Bibbiena<sup>58</sup> e le colonne a spirale dell'arco di Giove Ammone. Se in nessun'opera successiva, né tanto meno nell'affine facciata di palazzo Bevilacqua, utilizzò una simile varietà dei più differenti ornamenti, e se qui non aveva ancora abbandonato la sua eredità quattrocentesca, ciò avvenne certamente perché era ancora alla ricerca di un proprio linguaggio.

Questo sistema con il sincopismo degli ordini piccolo e grande, e le loro edicole curve, è impensabile senza la conoscenza dei progetti raffaelleschi e sangalleschi per villa Madama, San Pietro e per San Giovanni dei Fiorentini<sup>59</sup>. Come d'altra parte il piano superiore presuppone il progetto bramantesco per la cupola di San Pietro con la sua alternanza di colonnati aperti e chiusi. E mentre l'interpenetrazione dei due ordini e il gioco con diverse triadi intensifica e complica le forze orizzontali, il rapporto verticale viene sottolineato non con ordini coerenti, ma con il nudo oggetto

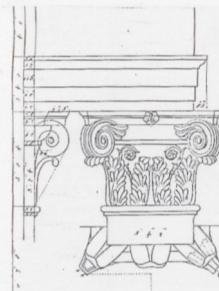
Particolare della cappella Pellegrini in San Bernardino a Verona (fototeca Biblioteca Hertziana, Roma).

Particolare della stufetta nell'appartamento del cardinal Bibbiena in Vaticano (fototeca Biblioteca Hertziana, Roma).



Scorcio della facciata di palazzo  
Bevilacqua a Verona  
(foto D. Hemsoll).

Capitello di ordine composito  
del cortile di palazzo Bevilacqua  
(da Ronzani-Lucioli).



delle travate larghe. Anche questo gioco con le forze e i ritmi e un tale splendore materiale e decorativo ricorda l'ultimo Raffaello.

Già nella successiva facciata di palazzo Bevilacqua, dove sviluppò e unificò il sistema della cappella Pellegrini, arrivò ad una maniera tipicamente settentrionale<sup>60</sup>, anzi ad una identità veneta, che fu continuata dal Sansovino della loggetta e della Marciana fino all'Ottocento. E non è un caso se nel palazzo Bevilacqua la continuità tra i singoli spazi e il tentativo di ricostruire la casa vitruviana e cioè questo aspetto teorico dell'eredità bramantesca, raffaellesca e sangallesca, diminuirono notevolmente.

Quanto viva per lui rimanesse la tendenza all'astrazione della scuola bramantesca lo dimostra il cortile, che contrasta eccellentemente la facciata. Sanmicheli cominciò ora a concentrarsi sulle facciate esterne ed interne e non tanto sui rapporti tra pianta e alzato, sulla coerenza tra i singoli ambienti e sulla corrispondenza tra interno ed esterno. Vince quindi, come nella pittura veneziana, un raffinato edonismo della superficie. La sua particolare sensibilità per la superficie della pietra dovette aprirgli anche gli occhi, quando per la prima volta, e forse come l'unico dei grandi architetti rinascimentali, vide dal vero l'architettura greca. Il maturo Sanmicheli infatti fu l'unico capace di trattare il marmo in modo quasi degno di confronto.

L'eccellente salto di qualità tra gli ultimi anni orvietani e i primi veronesi di Sanmicheli rimane dunque tuttora sorprendente. Anche se palazzo Canossa e

*Veduta (fototeca Biblioteca Hertziana, Roma) e particolare della facciata di palazzo Ossoli Missini a Roma.*



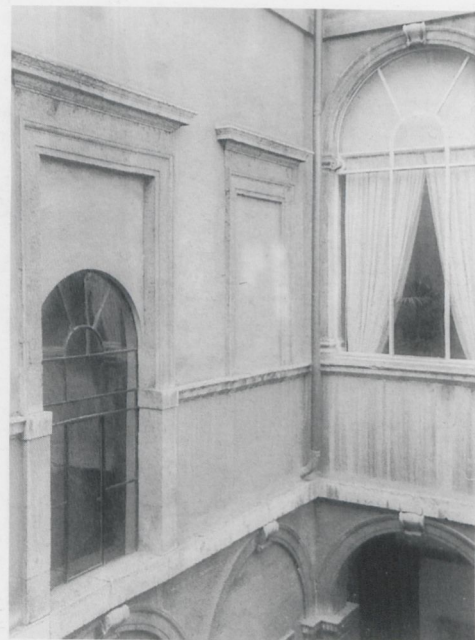
la cappella Pellegrini nei loro elementi essenziali sono derivabili direttamente dall'alto rinascimento romano, ci si domanda perchè in precedenza non avesse fatto mai un simile uso di questa maestria.

Tra i numerosi palazzi romani dell'inizio degli anni venti, per i quali non è attestato alcun architetto, ce n'è ora almeno uno che potrebbe essere stato progettato da Sanmicheli: palazzo Ossoli. Fatto erigere verso il 1520 dal commerciante orvietano Giordano Missini unisce elementi arcaici e progressivi a un alto livello analogo a quello degli edifici di Sanmicheli per i Petrucci<sup>61</sup>. Qui tuttavia motivi meno toscani che quattrocentesco-romani si uniscono a motivi dell'ultimo Raffaello.

Mentre la pianta elegante e la disposizione interna si pongono allo stesso livello dei palazzi Baldassini, Branconio dell'Aquila o Gaddi, la facciata e le logge del cortile hanno un effetto spiccatamente arcaicizzante: la facciata nella sua suddivisione in tre piani più o meno dello stesso peso, senza particolare risalto del piano nobile, e il cortile con le sue arcate a colonna, malviste a Roma da Bramante in poi. Come nelle facciate veronesi di Sanmicheli i fronti laterali non sono coinvolti nel sistema.

Ma è soprattutto il dettaglio a porsi a favore di Sanmicheli. I profili delle finestre sono quasi identici a quelli di palazzo Petrucci. Come lì il vigoroso rilievo parietale si unisce con rapporti slanciati che però, grazie alla trabeazione non aggettata, non acquistano da nessuna parte un impeto verticalizzante. Sanmicheli usò simili arcate a colonna con

*Veduta e particolare del cortile di palazzo Ossoli Missini.*







volute nella chiave ancora nel cortile del suo tardo palazzo Pompei. E l'ovulo stranamente sporgente tra le volute dei capitelli ionici ritorna in forma analoga nei capitelli compositi del cortile di palazzo Bevilacqua. Alla gioia di Sanmicheli per la decorazione sono ben riportabili anche il fregio marmoreo murato sul portale, oppure gli antichi rilievi ed iscrizioni originariamente incassati tra le bugne del pianterreno. Anche il passaggio dalla loggia del cortile allo scalone o la sua illuminazione mediante un collegamento di edicola esterna e arcata interna rivelano la mano di un vero maestro, che conosceva già il palazzo Branconio di Raffaello, anzi forse addirittura il progetto Uffizi 1884A realizzato da Giulio per il cortile<sup>62</sup>. Ma poiché non è ancora percepibile da nessuna parte un'influenza degli edifici del primo Giulio, pare ovvia una datazione intorno al 1519-20.

Sulla via per la formazione dello stile veronese di Sanmicheli poi dovette avere un ruolo importante anche il palazzo del chierico bresciano Antonio de Baschenis, iniziato nel 1523<sup>63</sup>. Nella pianta e nei profili si avverte ancora la vicinanza al palazzo Ossoli Missini. Qui però al posto delle bugne piatte del pianterreno subentra un corposo bugnato d'angolo sangallesco. L'unica cornice intermedia, che corre direttamente sotto le finestre del piano nobile, dà a quest'ultimo un'impressione di dominanza.

E nuovamente sono i dettagli come le bugne piegate sopra le finestre della cantina, le cornici sporgenti sotto le edicole del pianterreno, o la cornice decorata con un araldico ramo di spine, che

anticipano gli elementi di palazzo Cannonosa.

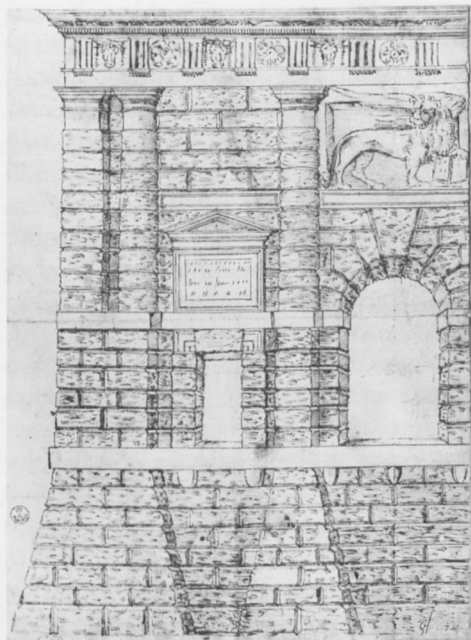
Il cortile è chiaramente ispirato a palazzo Fusconi di Peruzzi di poco antecedente<sup>64</sup>, dove le proporzioni però sono più slanciate, il dettaglio più sobrio e astratto e quindi più vicino a questo aspetto di Sanmicheli. Ancora nel cortile di palazzo Bevilacqua questi dunque ricorre ad un analogo sistema e ad un analogo dettaglio.

Qualunque sia stato il rapporto di Sanmicheli con questi due palazzi, una cosa è certa: entrambi contrassegnano i gradini posti tra i suoi edifici per i Petrucci da una parte e i suoi primi edifici veronesi dall'altra, e illustrano i problemi architettonici che lo avevano occupato in quegli anni.

Se Sanmicheli fosse morto nel 1525 difficilmente avrebbe potuto conquistarsi un posto eminente nella storia dell'architettura – e non solo perché le poche opere ci sono giunte per lo più incomplete o modificate. Lo sviluppo che va dal frontone della facciata del duomo di Orvieto e dalla cappella dei Magi fino agli edifici per i Petrucci, al chiostro di Bagnoregio o ai lavori a Todi è troppo incoerente; troppo oscillante è il suo orientarsi una volta verso il mondo del Quattrocento toscano e i suoi inizi veronesi, e un'altra verso l'alto rinascimento romano e l'antico. Ad ogni modo fin dai suoi inizi egli manifestò la sua predilezione per facciate e prospetti decorati, per materiali preziosi, per colori diversi e per ricchezze scultoree, e non tanto per corpi o spazi complessi. E questa predilezione dominò anche la sua produzione successiva: per i suoi in-

Michele Sanmicheli, progetto per la porta di Zara (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze, 1759A; fototeca Biblioteca Hertziana, Roma).

Particolare della finestra superiore di palazzo Petrucci a Orvieto.



terni egli si rifece a modelli già sperimentati, per lo più fiorentini o romani, e perfino le sue famose porte cittadine fanno sentire la mancanza di quella coerenza e omogeneità tridimensionale, alle quali Bramante e i suoi allievi avevano dato un tale valore. Il meglio di sé egli lo diede nelle facciate con ornamenti in pregiati conci. Ed è significativo che nell'accoppiamento di "colonna quadrata" e semicolonna o nel bugnato egli si professasse, ancora nelle sue opere mature, a favore dei suoi inizi sangallescchi<sup>65</sup>.

Questo vale anche per il progetto finora unico a poter avere pretese di autografo<sup>66</sup>: la sua rappresentazione in semiprospectiva corrisponde alla fase raggiunta da Giuliano da Sangallo verso il 1505, vale a dire proprio all'epoca in cui Sanmicheli potrebbe essere stato suo collaboratore<sup>67</sup>. Ad ogni modo Sanmicheli pose un'attenzione maggiore di ogni altro disegnatore della scuola di Bramante nella differenziazione delle superfici. Il suo interesse non andò tanto al corpo tridimensionale del portone, quanto piuttosto al rilievo e al chiaroscuro della sua facciata. Nella leggera sicurezza del tratto il leone di San Marco sul portone può misurarsi addirittura con disegni di Peruzzi<sup>68</sup>.

Tra gli architetti principali del tardo rinascimento Sanmicheli rappresenta come nessun altro il vero animo veneziano-norditaliano – in modo ancora più univoco di immigrati come Giulio Romano o Jacopo Sansovino, le cui superfici non raggiunsero mai un simile splendore, e anche di Palladio, che si sarebbe appropriato della sistematicità

della scuola romana in modo molto più conseguente. Anzi, fondendo per primo la tradizione norditaliana con quella del rinascimento fiorentino e romano, Sanmicheli può essere considerato il vero fondatore dell'architettura tardo-rinascimentale del Norditalia.

Per le note si rimanda a p. 247.

**Roma e l'opera giovanile di Sanmicheli**

*Christoph Luitpold Frommel*

(pp. 14-31)

<sup>1</sup> Vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>2</sup> G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, VI, Firenze 1881, pp. 304 sgg., 341 sgg.; vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, Padova 1971, pp. 11 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, Roma 1986, pp. 17 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli, in Verona nell'età della Serenissima (sec. XV - sec. XVIII)*, ed. P. Brugnoli e A. Sandrini, II, Verona 1988, pp. 162 sgg..

<sup>3</sup> Da ultimo vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>4</sup> A. Sacchetti Sasseti, *Per la Storia dell'arte nel Rinascimento. Federico Fiorentino scultore*, in "Archivi d'Italia", quaderno 1, 1956, pp. 5-20. Tra le opere attribuite a Federico di Ubaldo da Firenze, o il tabernacolo di Rocco da Vicenza in Santa Maria Maggiore a Spello, e i lavori di Sanmicheli

non è constatabile alcuna affinità stilistica.

<sup>5</sup> *Annali della Fabbrica del duomo di Milano dall'Origine fino al presente*, III, Milano 1880, pp. 62 sgg.; F. Borsi, *Bramante*, Milano 1989, pp. 186 sgg.; C. L. Frommel, *Bramante e l'eredità gotica*, in *Atti del congresso "Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea"*, XXV° congresso di architettura del Centro di Studi per la Storia dell'architettura, Roma 1995 (in corso di stampa).

<sup>6</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, catalogo della mostra a cura di P. Gazzola, Venezia 1960, pp. 95 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., p. 13; id., *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, cit., pp. 20 sgg.; vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., pp. 14 sgg.; id., *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, cit., pp. 20 sgg.

<sup>9</sup> J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, I, München 1990, pp. 158 sgg.

<sup>10</sup> C. L. Frommel, *Il progetto del Louvre per la chiesa dei Fogliani e l'architettura di Cristoforo Solari*, in *Quaderno di studi sull'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza per gli ottant'anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, Milano 1990, pp. 52 sgg.

<sup>11</sup> E. Bentivoglio, S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo a Roma*, Roma 1976, pp. 34 sgg.; N. Riegel, *Capella Ascanii - Coemeterium Julium: Zur Auftragserschaft des Chors von Santa Maria del Popolo*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 30, 1995 (in corso di stampa).

<sup>12</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 97 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., p. 14, fig. p. 15; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, cit., p. 14.

<sup>13</sup> S. Borsi, *Giuliano da Sangallo - I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 127 sgg.

<sup>14</sup> K. Weil-Garris, *The Casa Santa di Loreto. Problems in Cinquecento Sculpture*, Ph. Thesis New York University, New York-London 1977, p. 276, con il risultato che la zona dello zoccolo non è databile con certezza nel periodo intorno al 1514.

<sup>15</sup> Per quel che riguarda l'attività scultorea dei maestri e parenti veronesi di Sanmicheli vedi: R. Brenzoni, *I Sanmicheli, maestri architetti e scultori del XV e XVI secolo oriundi di Porlezza di Valsolda*, in "Arte Lombarda", 5, 1950, pp. 56 sgg.

<sup>16</sup> N. W. Nobis, *Lorenzetto als Bildhauer*, Bonn 1979, pp. 70 sgg.; E. Bentivoglio, in C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp. 143 sgg.

<sup>17</sup> A. degli Abati, *Dell'Antico Battistero della S.*

*Chiesa Pesarese*, Pesaro 1777, p. 65; S. Frommel, *Sebastiano Serlio et le château de Ancy-Le-Franc*, (in corso di stampa).

<sup>18</sup> C. L. Frommel, *Eine Darstellung der "Loggien" in Raffaels "Disputa". Betrachtungen zu Bramantes Erneuerung des Vatikanpalastes in den Jahren 1508-09*, in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, ed. J. Müller Hofstede e W. Spiess, Berlin 1961, pp. 112 sgg., fig. 7; C. L. Frommel, in C. L. Frommel, N. Adams, *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the younger and his circle*, I, New York 1993, pp. 11 sgg.

<sup>19</sup> G. De Angelis D'Ossat, *L'inedita struttura funeraria sopra la cappella Petrucci nel S. Domenico di Orvieto ed aggiunte alla sua attività giovanile in Umbria*, in "Palladio", n.s., 6, 1993, pp. 5-22. Vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>20</sup> J. Poeschke, *Die Skulptur...*, cit., pp. 185 sgg.

<sup>21</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., p. 100 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., p. 15, L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, cit., pp. 22 sgg.; vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>22</sup> I. Lavin, *Donatello's bronze pulpits in San Lorenzo and the early christian revival*, in I. Lavin, *Past-Present. Essays on Historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkely-Los Angeles-Oxford 1993, pp. 6 sgg.

<sup>23</sup> M. Kahnemann Mangione, *La tomba Petrucci di Michele Sanmicheli in San Domenico d'Orvieto*, in "Arte Veneta", 15, 1960, pp. 59 sgg.

<sup>24</sup> S. Borsi, *Giuliano da Sangallo...*, cit., 1985, pp. 228 sgg.

<sup>25</sup> P. Scurati Manzoni, *L'architettura romana dalle origini a Giustiniano*, Milano 1991, pp. 35 sgg., fig. 77-78.

<sup>26</sup> A. Forcellino, *La diffusione dei rivestimenti a stucco nel corso del XVI secolo*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 41-42, 1991, pp. 23 sgg.

<sup>27</sup> C. L. Frommel, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra Città del Vaticano 1984, Milano 1984, p. 125.

<sup>28</sup> Vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 180 sgg.

<sup>31</sup> Vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>32</sup> Sulla datazione di palazzo Pandolfini vedi: C. L. Frommel, *Palazzo Pandolfini: problemi di datazione e di ricostruzione*, in *Studi su Raffaello*, ed. M. Sambucco Hamoud e M. L. Strocchi, Urbino 1987, pp. 91 sgg. Per l'attribuzione delle finestre

del pianterreno a G. F. da Sangallo, vedi: C. L. Frommel, *La restitution des édifices de la Renaissance. Problèmes de crédibilité*, in *Archives et Histoire de l'architecture*, atti del colloquio, Parigi 1988, ed. S. Kühbacher (Frommel), Paris 1990, p. 292.

<sup>33</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., fig. 19; cfr. le cappelle della Madonna del Calcinaio a Cortona, le arcate del palazzo Petrucci a Siena e della villa Le Volte presso Siena: M. Gori Sassoli, in F. P. Fiore, M. Tafuri, *Francesco di Giorgio architetto*, Milano 1994, pp. 264 sgg.; F. P. Fiore, *ivi.*, pp. 338 sgg.

<sup>34</sup> Vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>35</sup> F. P. Fiore, M. Tafuri, *Il monastero e la chiesa di Santa Chiara ad Urbino*, in *Francesco di Giorgio...*, cit., pp. 280 sgg.

<sup>36</sup> Vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>37</sup> *Ibidem*; cfr. *Il Tempio della Consolazione a Todi*, a cura di A. Bruschi, Milano 1991, p. 70.

<sup>38</sup> Vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>39</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., p. 206, tav. 244.

<sup>40</sup> Vedi il contributo di F. Fagliari Zeni Buchicchio in questo volume.

<sup>41</sup> Vedi sotto.

<sup>42</sup> G. Vasari, *Le vite...*, cit., VI, pp. 342 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., pp. 19 sgg.

<sup>43</sup> C. L. Clough, ad vocem, *Canossa, Ludovico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 186 sgg.

<sup>44</sup> L. di Canossa, *Studi e ricerche intorno al Palazzo Canossa*, in "Madonna Verona", 2, 1908, pp. 63 sgg.; M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 118 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., pp. 46 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, cit., pp. 41 sgg.; G. Mazzi, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, Verona 1988, I, pp. 172, 189, n. 131.

<sup>45</sup> C. L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, I, pp. 55 sgg.

<sup>46</sup> J. S. Ackerman, *Sources of the Renaissance villa*, in "Studies in Western Art", Atti del XX convegno internazionale di storia dell'arte, Princeton 1963, II, pp. 3 sgg.

<sup>47</sup> G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959, pp. 294 sgg., fig. 300.

<sup>48</sup> *Ibidem*, figg. 152, 312.

<sup>49</sup> Su G. F. da Sangallo vedi: C. L. Frommel, N. Adams, *The architectural drawings...*, cit., pp. 40-43, fig. 37.

<sup>50</sup> D. Howard, *Jacopo Sansovino - Architecture and patronage in Renaissance Venice*, New Haven-London 1975, pp. 132 sgg.

<sup>51</sup> G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, cit., figg. 21, 323; C.L. Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., tavv. 25, 71, 188.

<sup>52</sup> H. Burns, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 510 sgg.

<sup>53</sup> Le decorazioni a rilievo finto visibili ancora sulle vecchie foto sembrano risalire solo al Settecento (L. di Canossa, *Studi e ricerche...*, cit., p. 69; G. Mazzi, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, I, p. 189, n. 150). Viceversa nella sua "Porta Giulia" del 1542 (M. Tafuri, in *Giulio Romano*, cit., pp. 491 sgg.) Giulio Romano sembra essersi ispirato alla porta Nuova di Sanmicheli (L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, cit., pp. 50 sgg.).

<sup>54</sup> Per quel che riguarda il principio della corrispondenza, vedi: C.L. Frommel, *Il complesso di Santa Maria presso San Satiro e l'ordine architettonico del Bramante lombardo*, in *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, Atti del convegno 1980, Pavia 1983, pp. 153 sgg.

<sup>55</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., pp. 41 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, cit., pp. 32 sgg.; G. Mazzi, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., I, p. 180 sgg.

<sup>56</sup> C.L. Frommel, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, cit., pp. 360 sgg.

<sup>57</sup> C.F. Nichols, *The Caracciolo di Vico chapel in Naples and early Cinquecento architecture*, PH. Thesis, New York University, Ann Arbor 1988.

<sup>58</sup> C.L. Frommel, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, cit., pp. 363 sgg.

<sup>59</sup> M. Tafuri, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, cit., pp. 217 sgg.; C.L. Frommel, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, cit., pp. 285 sgg., 337 sgg.

<sup>60</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., p. 121 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., pp. 62 sgg.; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto. Opera completa*, cit., p. 67 sgg.; G. Mazzi, in *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, cit., I, pp. 170-171.

<sup>61</sup> C.L. Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 137-138, 164; II, pp. 251 sgg., tav. 105 sgg.

<sup>62</sup> P.N. Pagliara, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, cit., pp. 206 sgg.; paragonabili al progetto per il cortile di palazzo Brancionio sono soprattutto le paraste e la cornice abbreviata sul piede dell'edicola.

<sup>63</sup> C.L. Frommel, *Der Römische Palastbau...*,

cit., I, pp. 138-139, 160-161; II, pp. 39 sgg.

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 159-160.

<sup>65</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., figg. 78, 84, 89, 191, 143, 149, 211, 249; sul ruolo di questo motivo nell'opera di Giuliano e Antonio il Giovane da Sangallo, vedi C.L. Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo der Jüngere*, in *Raffaello a Roma*, convegno del 1983, Roma 1986, pp. 283 sgg.

<sup>66</sup> M. Kahnemann, in *Michele Sanmicheli*, cit., pp. 213-214; L. Puppi, *Michele Sanmicheli architetto di Verona*, cit., pp. 75, 77.

<sup>67</sup> C.L. Frommel, in C.L. Frommel, N. Adams, *The architectural drawings...*, cit., pp. 10 sgg.

<sup>68</sup> C.L. Frommel, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", II, 1967-68, Beiheft (supplemento), Kat. 37, tav. 23d.

[REDACTED]