

L'UOMO E L'ARCHITETTURA NELL'OPERA DI RAFFAELLO

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

In questo saggio vorrei dimostrare come l'architettura fosse stata fin dall'inizio al centro del processo creativo di Raffaello, come egli fosse nato architetto, anche se poi non costruì alcun edificio nei primi dieci anni della sua carriera, e come si fosse reso sempre più conto che, proprio attraverso l'architettura, avrebbe potuto creare quella dimensione umana, quell'ambiente comunicativo, che caratterizzano le sue opere più di qualsiasi altra.

Giovanni Santi dovette illustrare ben presto a suo figlio i principi dell'architettura rinascimentale, splendidamente rappresentati dagli edifici urbinati di Francesco di Giorgio. Infatti anche nella sua cronaca rimata egli ricorda l'architetto ducale lodandolo più di tutti gli altri contemporanei: "non solo mirabil architecto ma sopra tucti gran compositore e de ornamenti altissimo recetto, [...] restaurator delle ruine antiche [...] impossibil opra, si facil gliera era che incio dal stupor vinto in quanto io fui". E anche se Francesco non viveva più a Urbino dal 1485, vi ritornava di tanto in tanto e in una di queste visite potrebbe aver conosciuto meglio addirittura il piccolo Raffaello.

Raffaello divenne poi l'allievo modello del Perugino. Già nelle sue prime architetture dipinte ne riprese le caratteristiche sale con pilastri e colonne che compaiono nei dipinti del Perugino solo a partire dal 1490 circa. Già nel "Polittico Albani", Perugino proiettò questi pilastri sulle pareti posteriori delle sue sale con una sistematicità che potrebbe aver visto solo a Urbino, nel duomo di Francesco di Giorgio, e a questo sistema si attenne fino ai primi anni del Cinquecento. Raffaello aveva capito ben presto, quanto queste colonne, pilastri e archi fossero importanti per le figure e come la prospettiva centrale di queste sale concentrasse lo sguardo verso il centro dell'azione, conferendogli allo stesso tempo una profondità infinita.

Quando verso il 1502 Pinturicchio ebbe l'incarico di raffigurare nella Libreria Piccolomini del duomo di Siena la vita di Enea Silvio, Raffaello gli progettò tra altre scene anche l'"Incoronazione a poeta" (fig. 1). Già lì egli riuscì ad avvicinare ancora di più la sala peruginesca alla tettonica di Francesco di Giorgio (fig. 1). La sala a cinque navate della loggia imperiale prosegue in un piano superiore ormai solo a tre campate e articolato da un ordine corinzio. Le paraste si ergono, senza una propria base, sopra gli aggetti di piccole lesene, che collegano i pilastri del pianterreno alla trabeazione. Nella loggia del piano superiore egli partì direttamente dalla facciata a valle del Palazzo Ducale di Urbino. Con l'aiuto di volute a forma di S, analoghe a quelle sulla facciata di S. Maria Novella, questa loggia si collega alle due campate laterali più basse a formare una serliana trionfale – la prima di quelle numerose sintesi di elementi eterogenei, attraverso le quali

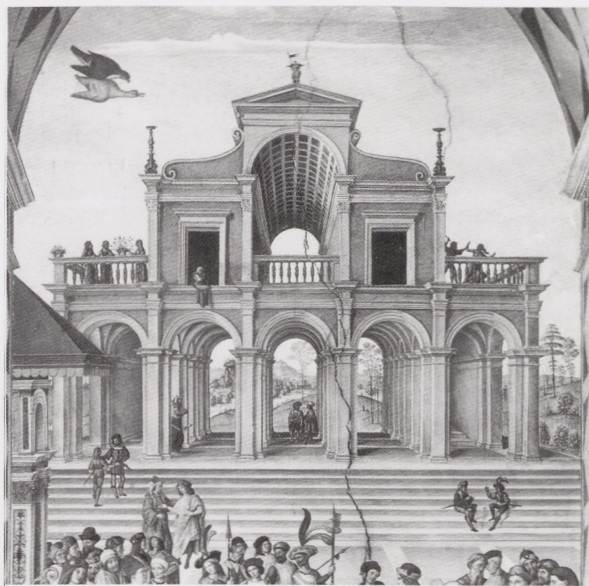


Fig. 1
Pinturicchio e Raffaello, *L'incoronazione a poeta di Enea Silvio*, particolare (Siena, Duomo, Libreria Piccolomini).

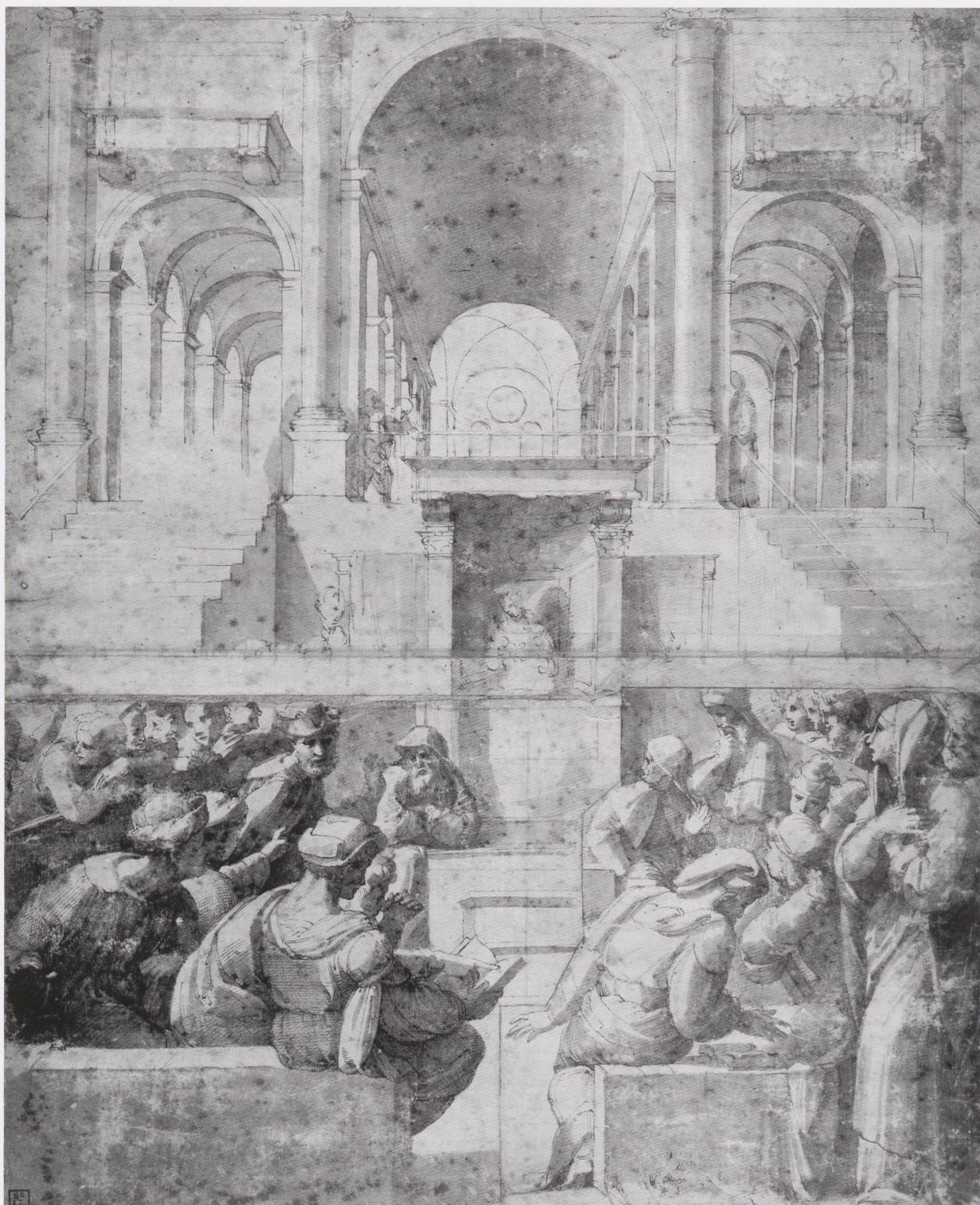


Fig. 2
Raffaello (copia da), *Progetto per il Cristo nel Tempio* (Londra, British Museum).

Raffaello raggiunse un proprio linguaggio architettonico. Solo grazie all'architettura di questo palazzo, che culmina nella loggia principesca, la presenza dell'imperatore acquista un accento evidente.

Circa due anni più tardi Raffaello utilizzò poi un'invenzione di Francesco di Giorgio per dimostrare in modo ancora più palese la propria superiorità architettonica sul Perugino. Questi, nello "Sposalizio" per il duomo di Perugia, aveva tradotto il tempio ottagonale del suo "Consegna delle chiavi" del 1481 nel linguaggio delle sue sale, più asciutto, ma anche più antichizzante e sistematico. Raffaello trasformò poi l'ottagono in un edificio a sedici lati, molto più vicino quindi all'ideale circolare e già usato da Brunelleschi e Michelozzo per le loro rispettive chiese mariane, e lo circondò con arcate su colonne analoghe a quelle presenti sui progetti di Francesco di Giorgio. Queste arcate su colonne, ma anche il vocabolario peruginesco, testimoniano che egli non sapeva ancora niente del Tempietto di Bramante iniziato due anni prima. Per accentuare ancora di più l'azione, fece convergere le linee di fuga della piazza all'interno del tempio. E violentò la prospettiva anche quando diede alle tre arcate centrali, che contraddistinguono i protagonisti, quasi la stessa larghezza.

L'influenza di Francesco di Giorgio è rintracciabile fin negli anni romani di Raffaello. Infatti non solo la chiesa sullo sfondo della "Piccola Madonna Cowper" a Washington e l'architettura su gli schizzi per la "Madonna del cardellino" a Oxford sono ispirati al S. Bernardino, ma Raffaello conferì ancora verso il 1509 al tempio di Gerusalemme la forma del duomo di Urbino (fig. 2). Anche qui le basse arcate su pilastri sono proiettate sulle pareti delle navate laterali e una trabeazione le separa dalla spoglia volta a botte priva di finestre. L'alto zoccolo della scala, che ricorda il S. Sebastiano di Alberti e l'"Adorazione" di Leonardo, e un portico trionfale caratterizzano la costruzione come tempio ed elevano il Cristo fanciullo gerarchicamente sopra la folla dei suoi ascoltatori. Anche qui l'azione si svolge davanti ad uno spazio profondo e come nello "Sposalizio" o nella "Disputa" Cristo copre il

punto di fuga infinitamente lontano, acquistando solo così la sua profondità metafisica.

Questo effetto gerarchico e metafisicamente rialzante di un'architettura a prospettiva centrale, Raffaello l'aveva appreso in fondo dall'"Ultima Cena" di Leonardo, e poco dopo lo porterà ad un nuovo apice nella "Scuola d'Atene". Lì Platone ed Aristotele, le massime autorità nell'esplorazione dell'universo, stanno davanti al punto di fuga. Se Raffaello nella crociera con cupola della grande sala rinunciò agli smussi dei pilastri, diede ai quattro bracci della croce una proporzione relativamente tozza, non scandì né la sua trabeazione né la volta con aggetti e fasce e aprì le pareti solo in nicchie, si avvicinò allo spirito del duomo di Urbino più di quanto si fosse avvicinato al progetto di Bramante per S. Pietro. Allo stesso tempo però, grazie alla sua sovrana padronanza di un corposo linguaggio classicheggiante, egli si presentò già qui come l'unico autentico allievo di Bramante.

Il pensiero eminentemente architettonico di Raffaello si esprime anche nella tettonica illusionistica del sistema decorativo della "Stanza della Segnatura". Sopra i finti rilievi e intarsi dello zoccolo, quattro tozze arcate su pilastri si aprono sul mondo delle arti e delle scienze e sorreggono una volta a vela, i cui spazi circolari, rettangolari e trapezoidali sono decorati con finti rilievi e mosaici dorati, e nel cui oculo ottagonale putti sospesi davanti ad un cielo blu sorreggono lo stemma del papa. In questo ensemble illusionistico l'architettura si unisce dunque alla scultura, agli intarsi, alla pittura e ai mosaici, formando uno splendido "Gesamtkunstwerk", un insieme di tutte le arti visive, che abbraccia l'osservatore da tutti i lati e – a parte piccole inconseguenze – risulta organizzato in modo così logico che quasi sarebbe possibile costruirlo.

Nel tempio della "Cacciata d'Eliodoro", iniziata nell'inverno del 1511-12, Raffaello non si comportò diversamente da Brunelleschi, Bramante o Codussi, che avevano assoggettato le basiliche tardoantiche o le chiese bizantine con crociera e cupola e addirittura la Hagia Sofia al principio degli

ordini vitruviani, ampliando notevolmente la ricchezza tipologica dell'edificio sacro. Raffaello potrebbe aver trovato l'accesso al corpo longitudinale di S. Marco tramite l'"Osservanza" presso Siena, presumibilmente la prima opera di Francesco di Giorgio, dove ugualmente tre cupole su pennacchi si susseguono direttamente l'una sull'altra. E un riflesso di Francesco si avverte ancora addirittura nel baldacchino a colonne e nell'arco ribassato dell'architettura sullo sfondo della "Messa di Bolsena".

Nella "Cacciata d'Eliodoro" Raffaello cominciò ad assoggettare le sue figure al risucchio imbutiforme della prospettiva centrale e a vivacizzare lo sfondo con figure. Questa comunicazione più intima delle figure del dipinto con lo spazio architettonico appare ancora più ovvia nell'"Incendio del Borgo" del 1513. L'architettura diventa sempre più la scenografia di un'azione drammatica. Lì egli confronta anche in modo altamente virtuoso la sontuosità decorativa e materiale dei templi antichi con la sobrietà della vecchia basilica di S. Pietro e la bra-

mantesca loggia delle benedizioni, mostrandosi intimo conoscitore degli ordini antichi.

I palazzi

Quando Raffaello verso il 1511 ebbe le sue prime committenze architettoniche da Agostino Chigi, uno dei migliori ma anche dei più ricchi conoscitori d'arte di quegli anni, aveva avuto dunque già modo di affrontare il rapporto dell'uomo con lo spazio architettonico e con gli antichi ordini di colonne, e di riflettervi su più a lungo e più approfonditamente della maggior parte degli altri architetti. Qui trovò l'occasione per trasformare in pietra le sue esperienze. Nelle scuderie Chigi, dove si è ormai conservato solo lo zoccolo, egli oppose al delicato e in fondo ancora quattrocentesco rilievo della parete della vicina Farnesina di Peruzzi, forme più corpose e rapporti più canonici (fig. 3). Al pianterreno con le scuderie associò il robusto dorico e al piano nobile con la foresteria di Chigi l'elegante corinzio. Se in questa sovrapposizione egli seguì il Cortile del Belvedere e le Logge Vaticane,



Fig. 3

Ricostruzione della facciata delle scuderie della Farnesina.

nel piano nobile riprese le doppie paraste e le alte finestre a balcone del Palazzo Caprini di Bramante, onde rappresentare adeguatamente il padrone di casa sulla facciata. Si attenne invece alla tradizione – motivata dalle funzioni – di diminuire i piani salendo. La funzione subordinata del terzo piano si manifesta nelle semplici lesene, che aggettano senza capitelli nei profili inferiori di una cornice terminale – anch'esse in fondo un'invenzione di Francesco di Giorgio. Come già nella "Scuola d'Atene", il rilievo della parete ha un effetto più denso ed ermetico che in Palazzo Caprini e rientra solo sugli angoli. Articolando però solo la facciata sulla strada, Raffaello si comportò in modo completamente diverso da Bramante e Francesco di Giorgio, anzi, fece proprio come un pittore che vede la parete come immagine e non come lato di un corpo tridimensionale.

È possibile che per ovviare a una critica a questa facciata bidimensionale, Raffaello disponesse poi nel palazzo papale dell'"Incendio del Borgo" i tre piani, simili a blocchi autonomi, corposamente l'uno sull'altro. Grazie alla loggia delle benedizioni, la cui trionfale serliana innalza il papa benedicente, il piano nobile domina sul piano-zoccolo in modo ancora più inconfondibile che in Palazzo Caprini. Accanto alle colonne della serliana e dell'edicola del fronte stretto, le sottili paraste del dorico, con il loro rapporto di 1:9,5, si presentano quasi come un ordine gigante. Il disegno del bugnato non è più tettonico, ma si limita ad una funzione puramente formale e il terzo piano si presenta nuovamente come subordinato.

Quando due anni più tardi Raffaello eresse, poco lontano da S. Pietro, un palazzetto per il medico privato del papa, Jacopo da Brescia, era ancora legato, come nelle scuderie della Farnesina, alla tradizionale disposizione interna di un palazzo con pianterreno a volta, piano nobile con soffitto piatto ma di rappresentanza, ed un piano superiore più basso (fig. 4). Evidentemente il papa e il cardinale addetto alla progettazione urbana, Raffaele Riario, avevano insistito personalmente a nobilitare questo terreno esposto sulla confluenza di Via Sistina in

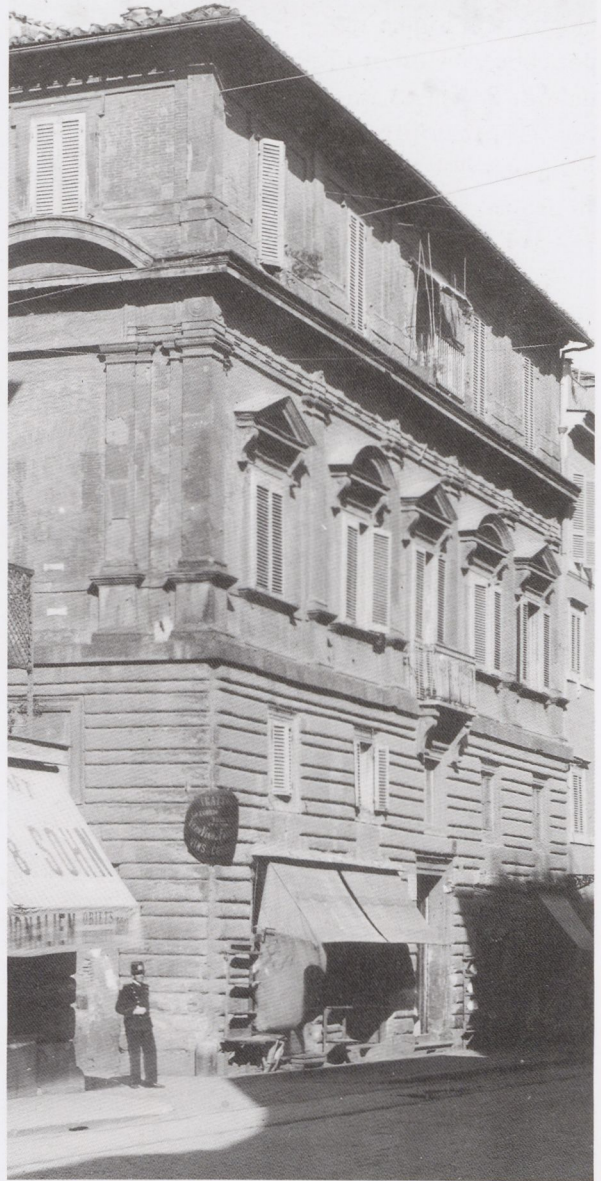


Fig. 4
Roma, Palazzo Jacopo da Brescia, esterno.

Via Alessandrina con un edificio di rappresentanza e a incaricare lo stesso Raffaello del progetto. Ad ogni modo pare che questi fosse stato contento di costruire su un terreno limitatissimo l'intero organismo di un palazzo. Già in considerazione dei mezzi limitati del committente, egli si accontentò di materiali economici come mattoni e peperino, che poi probabilmente rese simili al marmo o al



Fig. 5
Roma, *Palazzo Alberini*, esterno.

travertino degli antichi monumenti servendosi di uno strato protettivo di stucco.

Prima della tracciatura di Via della Conciliazione e lo spostamento del palazzo, la sua facciata d'ingresso con le cinque finestre dell'appartamento nobile era rivolta verso l'eminente Via Alessandrina, mentre la facciata laterale nobilitata da un arco di trionfo dava sull'incrocio e sulla vicina Piazza S. Pietro. Le differenze con il Palazzo Caprini di Bramante sono qui ancora più evidenti che sulle due precedenti facciate. Le basse fasce del bugnato prive di giunti rivelano ormai solo nelle chiavi delle aperture la loro provenienza tettonica e accentuano unilateralmente le forze orizzontali. E tanto più verticalizzanti appaiono gli impulsi delle edicole a frontoni nel piano nobile e dei relativi fasci di paraste. La loro trabeazione aggetta di nuovo fin sotto lo sporgente listello della grondaia che proietta una profonda ombra e ferma la sua spinta in alto. Nell'attico rialzato questi contrasti dinamici riecheggiano solo in modo contenuto. Raffaello, separando quindi in modo ancora più netto il piano nobile dagli altri due piani e spingendo le sue edicole fin sotto la trabeazione, conferì al committente un peso ancora maggiore nella facciata.

La fronte laterale evidenzia già nella trabeazione con la grande iscrizione di Jacopo e con il frontone curvo e spinto fin nell'attico, la sua provenienza dall'arco di trionfo. Sotto forma di un enorme stemma, il papa reggente spostava qui il padrone di casa dal suo posto tradizionale. Le semiparaste dei fasci d'angolo e dell'edicola centrale sono spinte strettamente l'una accanto all'altra, e non solo conferiscono un accento gerarchico al campo centrale aperto, ma comunicano all'architettura anche una dinamica, un'inquietudine interna. Questo dinamismo fu senz'altro ispirato dal dorico del coro di S. Pietro di Bramante ed è avvertibile ancora nell'architettura sullo sfondo della di poco successiva "Incoronazione di Carlo Magno", dove il papa e l'imperatore sono messi in risalto solo da semicolonne di un ordine dorico e non più dalla sala eccentrica, i cui inquietanti aggetti distolgono lo sguardo dalla vera e propria azione.

La crescente predilezione di Raffaello per ritmi dinamici trovò espressione anche nella fronte del Palazzo Jacopo da Brescia affacciata sulla strada e prospetticamente accorciata. Qui alla prima campata corrispondono cinque triglifi della trabeazione dorica, mentre alle quattro successive rispettivamente solo tre e le metope diventano, a partire dalla seconda campata, quasi costantemente più strette. Visto da Piazza S. Pietro il palazzo appariva così più lungo di quanto lo fosse in realtà e allo stesso tempo veniva particolarmente evidenziata la camera del padrone di casa, che aveva dovuto sacrificare la finestra occidentale all'arco di trionfo.

Già verso il 1512, cioè pochi anni dopo la progettazione dei SS. Celso e Giuliano di Bramante, Giulio Alberini, altrettanto attivo sia nella cultura che negli affari nonostante la sua giovane età, aveva iniziato sull'angolo di fronte un palazzo, e sperava di poterne coprire almeno parzialmente i costi con l'affitto di locali ad eminenti banchieri (fig. 5). Forse fin dall'inizio venne incaricato Raffaello della progettazione e a questa prima fase di costruzione dovrebbero risalire parti dello zoccolo e i suoi concili, il cui carattere bramantesco si esprime soprattutto nelle radiali chiavi di volta delle botteghe. Verso il 1516-17, dopo che Alberini aveva già affittato alcune botteghe e un appartamento a due banchieri fiorentini, sembra che Raffaello cambiasse il progetto per l'articolazione dei piani superiori con l'aiuto del suo allievo Giulio Romano. La realizzazione si protrasse oltre la sua morte e venne completata solo nel tardo XIX secolo.

Raffaello qui riuscì a far dominare il piano nobile sugli altri piani in modo ancora più incontrastato che in Palazzo Jacopo da Brescia, senza però introdurre ancora l'ordine gigante gerarchicamente pretenzioso e tipico degli edifici pubblici. Egli separò il piano nobile dal secondo piano solo con una trabeazione abbreviata e poco sporgente e li fece contrastare sia dallo zoccolo che dall'attico sopra il cornicione, in modo così chiaro da farli diventare un'unità formale, un piano nobile con due file di finestre. Ciò facendo egli partì dall'articolazione astratta dell'attico di Palazzo Jacopo da Brescia, uti-

lizzando però materiali più costosi e combinando il chiaro travertino degli elementi attivi con i mattoni a vista color ocra della parete.

Come nell'attico di Palazzo Jacopo da Brescia, le tozze lesene del piano nobile poggiano su un alto zoccolo e aggettano solo nell'architrave della trabeazione abbreviata. E anche qui i listelli dei profili che incorniciano le finestre come campi ciechi, salgono da uno zoccolo uguale. Questo sistema è ancora più sintetico nel piano superiore, dove le lesene diventano alti campi rettangolari e le finestre e le cornici sono sospese nella parete. Come nel terzo piano del Cortile del Belvedere anche qui il colonnato del basso attico è ritmato da pilastri che riprendono gli elementi verticali dei piani inferiori. Raffaello creò così con forme modeste nuove vie per un'articolazione degli edifici profani di un certo livello conforme all'epoca e al rango del committente, e diede ancora più peso alla presenza di quest'ultimo sulla facciata. Come già Bramante, anch'egli riuscì con sensibilità sismografica a trasferire in forme l'inarrestabile impulso dell'individuo verso un potere e un'autovalorizzazione sempre più grandi.

Questo nuovo sistema Raffaello lo utilizzò anche in Palazzo Branconio dell'Aquila, da lui progettato nell'estate del 1518 per Giovanbattista Branconio originario dell'Aquila, uno dei suoi amici più intimi, suo successivo esecutore testamentario e camerlengo pontificio (fig. 6). Come il Palazzo Jacopo da Brescia, situato di fronte diagonalmente, anche questo edificio doveva contrassegnare la confluenza allargata a piazza di Via Alessandrina in Piazza S. Pietro, ma venne già sacrificato per la realizzazione della piazza S. Pietro di Bernini.

Il terreno era tuttavia leggermente più largo e decisamente più profondo e Branconio più interessato ad una sontuosità estrema, nonostante i limitati mezzi a disposizione. Raffaello sostituì qui lo zoccolo a bugnato con cinque arcate su pilastri aperte sull'andito e su quattro botteghe. Le loro semicolonne reggevano una trabeazione dorica abbreviata con un architrave ornato solo da gocce doriche e con una cornice.

I due piani superiori formavano di nuovo un'unica unità, ma si differenziavano da quelli di Palazzo Alberini non solo per la superficie bianco-marmorea, per le policromie dello stemma, della cornice del portale o degli affreschi del terzo piano, ma anche per il vocabolario più plastico e più antichizzato. Se nei tre precedenti palazzi Raffaello si era accontentato di paraste e lesene, qui il vero e proprio piano nobile era articolato mediante edicole del tipo Pantheon con balaustate e frontoni alternati nonché con nicchie di collegamento destinate a statue. A questo splendore solenne contribuivano ancora decisamente lo stemma pontificio al centro, collegato alle finestre del mezzanino mediante festoni e medaglioni, e le finestre del terzo piano ornate da orecchie, alternate a campi affrescati e aggettate nell'architrave del cornicione. Una balastrata terminale ritmata da stipiti sottolineava poi ancora una volta la dominanza delle forze orizzontali. Del resto Raffaello fece del tutto per non far diventare il piano nobile una zona di passaggio di assi verticali. Collocò così le aperture della parete una sull'altra a piramide come unità corporee, separandole però con le piramidi capovolte delle semicolonne, nicchie, festoni e campi dipinti.

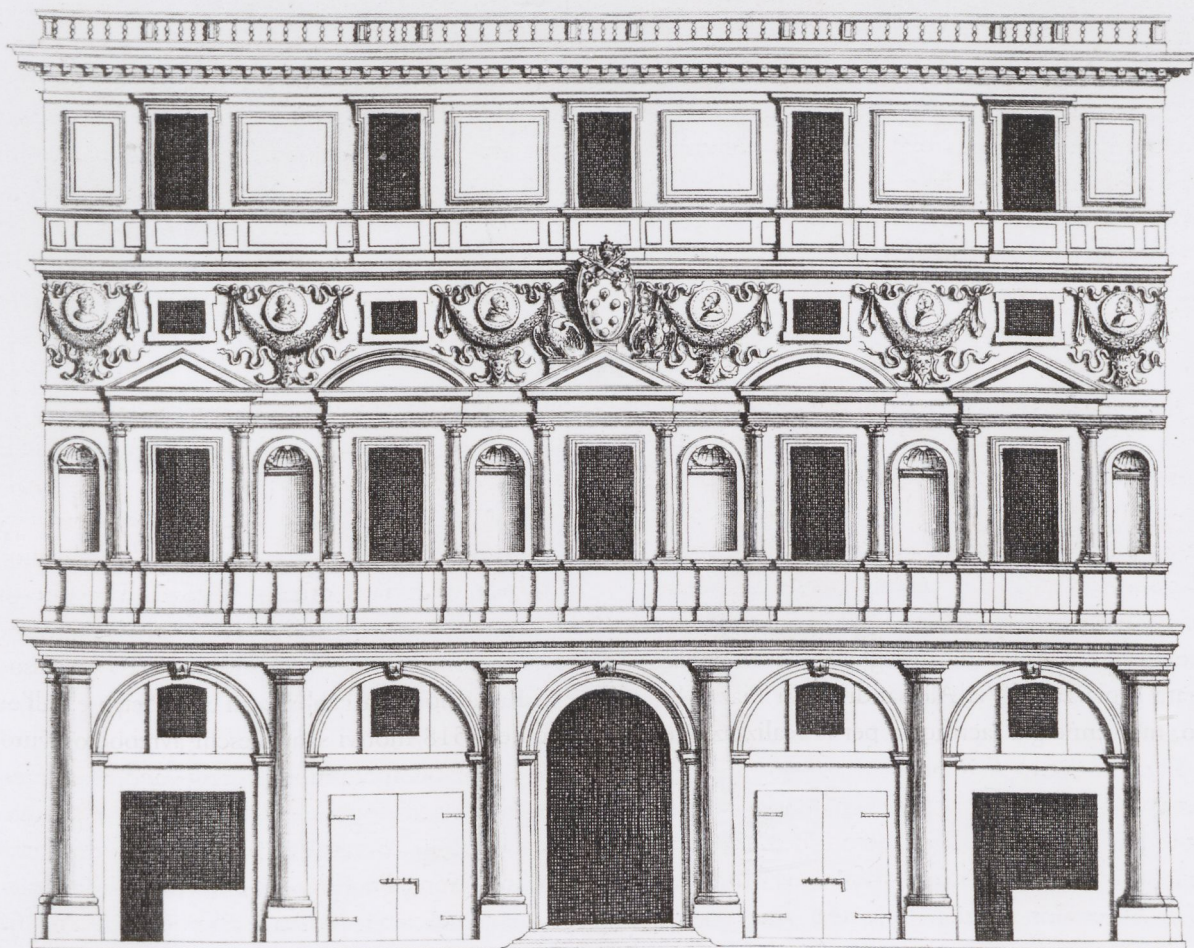
Non solo le edicole del tipo Pantheon e le semicolonne del pianterreno sono rintracciabili già qualche anno prima in Palazzo Farnese, ma anche dettagli caratteristici come l'architrave della trabeazione dorica abbreviata, ornato da gocce. L'architetto di Palazzo Farnese, Antonio da Sangallo il Giovane, era stato nominato nell'autunno del 1516 successore di Raffaello nella Fabbrica di San Pietro e dall'estate del 1518 motivi sangalleschi avrebbero avuto poi un ruolo sempre più importante anche nei progetti di Raffaello per San Pietro e Villa Madama. Sembra quindi che attraverso la stretta collaborazione con Sangallo egli avesse trovato un accesso agli antichi ancora più diretto e sensuale. Ma già in Palazzo Branconio Raffaello andò chiaramente oltre Sangallo collegando le edicole per mezzo della loro trabeazione abbreviata, come nel Pantheon, e ispirandosi nell'alternanza di edicole e nicchie ai Mercati Traianei e nei festoni e medaglioni agli

archi di trionfo e ai mausolei antichi.

Nel piccolo cortile di Palazzo Branconio, Raffaello sembra aver già dato mano libera al suo allievo Giulio Romano. Ad ogni modo si è conservato un progetto autografo di Giulio per la bassa ala posteriore. In effetti, i complessi pilastri d'angolo della loggia o le colonne e le finestre salenti in verticalismo assiale, sono già più vicini alla facciata di Villa Lante di Giulio.

Probabilmente solo nell'anno successivo Raffaello stese il progetto di ampliamento per il palazzo suburbano fiorentino di un altro dei suoi eminenti

amici, il vescovo Giannozzo Pandolfini, che era stato famoso soprattutto come burlesca persona di compagnia del papa (fig. 7). L'anno 1520 indicato nell'iscrizione postuma indica evidentemente l'inizio della realizzazione, in quanto l'edificio venne completato solo dopo la morte sia del Pandolfini avvenuta nel 1525, che dell'architetto esecutore Giovanfrancesco da Sangallo avvenuta nel 1530. Né la pianta disorganica e la facciata asimmetrica, né dettagli come il bugnato d'angolo, le edicole del pianterreno o il profilo del cornicione si accordano con le invenzioni di Raffaello. Sui progetti più o



FACCIATA DEL PALAZZO ET HABBITATIONE DI RAFAELE SANTIIO DA VRBIZIO SV LA VIA DI BORGHOINOVO FABRICATO
 COI SVO DISEIGNIO L'ANNO MD-XIII II
 CIRCA E SEGVITO DA BRAMAITE DA VRBIZIO *Scala Dipinti Quarenta*

15

Fig. 6

P. Ferrerio, *Facciata di Palazzo Branconio dell'Aquila* (da: *Palazzi di Roma* [1655 circa]).



Fig. 7
Firenze, *Palazzo Pandolfini*, esterno.

meno contemporanei per una scenografia e per la tomba di Francesco Gonzaga compaiono tuttavia le stesse edicole, separate da campi ciechi e collegate dalla loro trabeazione, presenti nel piano nobile e attribuibili in effetti solo a Raffaello. Con quest'unica fila di finestre il piano nobile domina sul piano dello zoccolo ancora più chiaramente che nei palazzi Alberini e Branconio.

Quando Baccio d'Agnolo cercò poi di trasferire lo stesso sistema sul piano centrale del suo Palazzo Bartolini di tre piani, lo derubò tuttavia del suo effetto autentico.

Il suo ultimo progetto di palazzo Raffaello lo stese per se stesso (fig. 8). All'inizio del 1520 egli acquistò un terreno trapezoidale di fronte alla chiesa di

S. Giovanni dei Fiorentini iniziata poco prima. Le copie dei progetti di pianta di Raffaello per i due piani principali permettono uno sguardo nelle sue intenzioni. Invece di utilizzare tutto il terreno per un ambizioso palazzo, come gli avrebbero consentito le sue cospicue entrate, egli lo suddivise in un palazzo più grande per se stesso e in uno più piccolo che, sebbene strettamente separato, era destinato possibilmente a Giulio e a Penni, i suoi collaboratori principali, e disponeva ad ogni modo di una propria bottega. Raffaello si accontentò di un cortile relativamente stretto, circondato da portici su colonne e con un'esedra sul lato posteriore, una scala comoda, ma per niente principesca, e sale relativamente modeste. Diede invece molta impor-

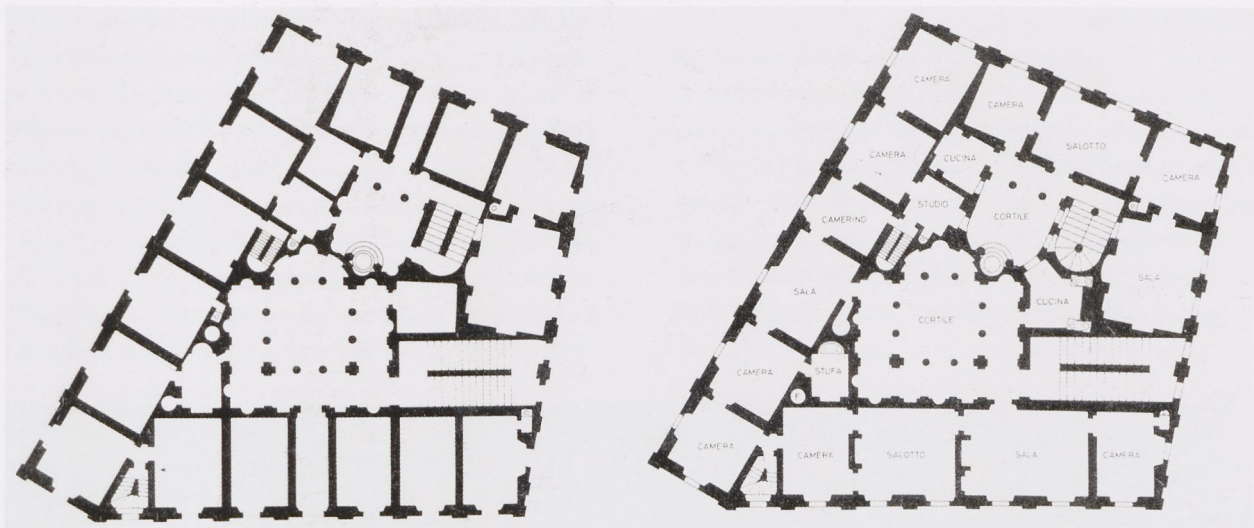


Fig. 8

Ridisegno di copie eseguite nella bottega di Sangallo dal progetto di Raffaello per il suo palazzo in Via Giulia (disegno di H. Peuker).

tanza a numerose botteghe al pianterreno, a una lunga fuga di camere nella ben illuminata ala settentrionale del piano nobile e alla comodità di uno studiolo, di un bagno con vasca, acqua calda e fredda, di toilette isolate e di due scale secondarie. Ogni angolo dell'irregolare appezzamento venne sfruttato con molta abilità e gli ambienti si univano

in un armonico organismo come nel suo primo progetto per Villa Madama. Per molti aspetti questo appartamento potrebbe soddisfare ancora oggi molte pretese. Solo nell'ordine gigante dell'esterno, che doveva riunire i due piani principali, si valorizzava l'autostima del maestro ricercatissimo, al quale il papa doveva aver fatto sperare la porpora.

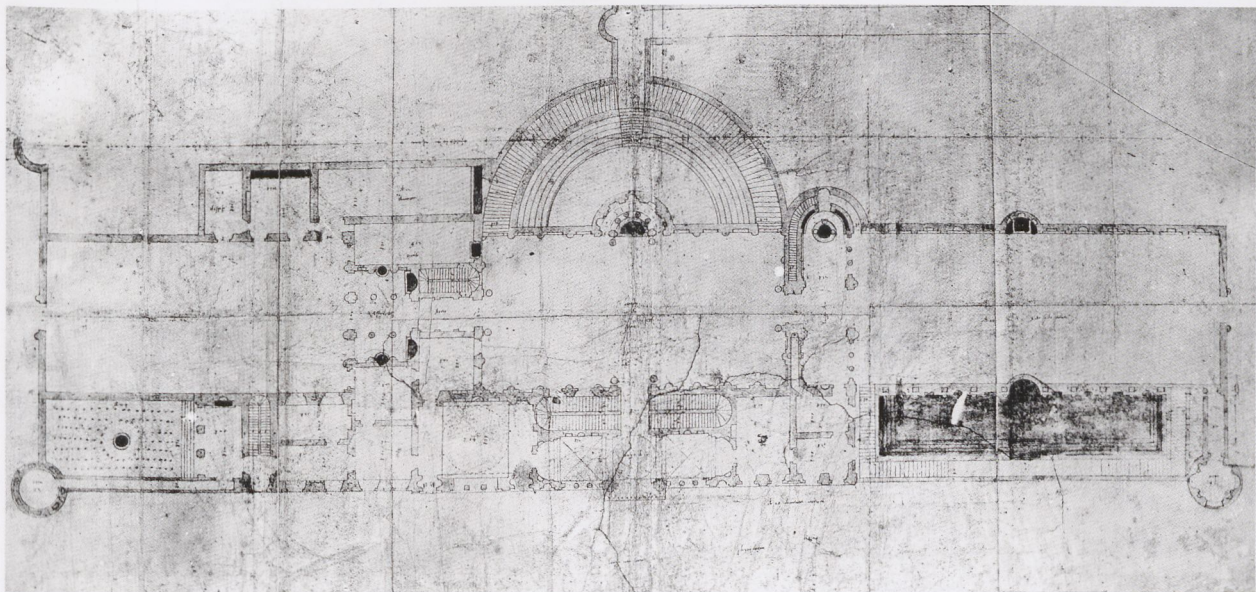


Fig. 9

Giovanfrancesco da Sangallo, *Progetto per Villa Madama* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 273 A).

Villa Madama

Già nel 1516 il papa aveva acquistato su Monte Mario il nucleo del terreno per la costruzione di una villa. Ma i lavori iniziarono solo nell'estate del 1518, quando tutti i piani dei Sangallo per un palazzo papale a Piazza Navona erano stati sotterrati. Raffaello dovette aver completato il suo progetto solo poco prima. Anche se Leone continuò a rimanere una delle forze trainanti, come committente ufficiale comparve ora suo cugino Giulio de'

Medici, nominato vicecancelliere solo nell'anno precedente. I due cugini desideravano evidentemente una villa con logge e giardini terrazzati, come se l'era fatta costruire il loro nonno Piero sulle pendici di Fiesole, e Raffaello dovette adeguare questo modello alle pretese del papa e della sua crescente dinastia nonché ai suoi propri principi formali e teorici (fig. 9). In ciò ovviamente fu decisivo il "De re aedificatoria", dove Alberti riassunse le conoscenze letterarie sulla villa antica e che già il padre del

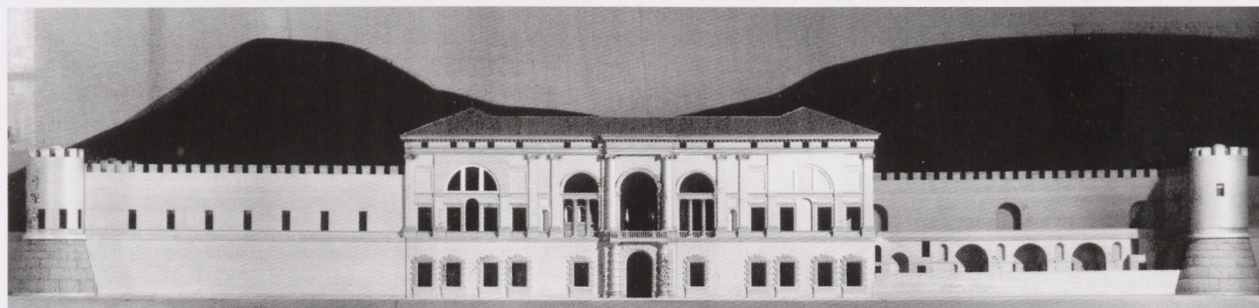


Fig. 11
G. Dewez, *Modello di Villa Madama, Prospetto globale della Facciata* (Roma, Ministero degli Affari Esteri).

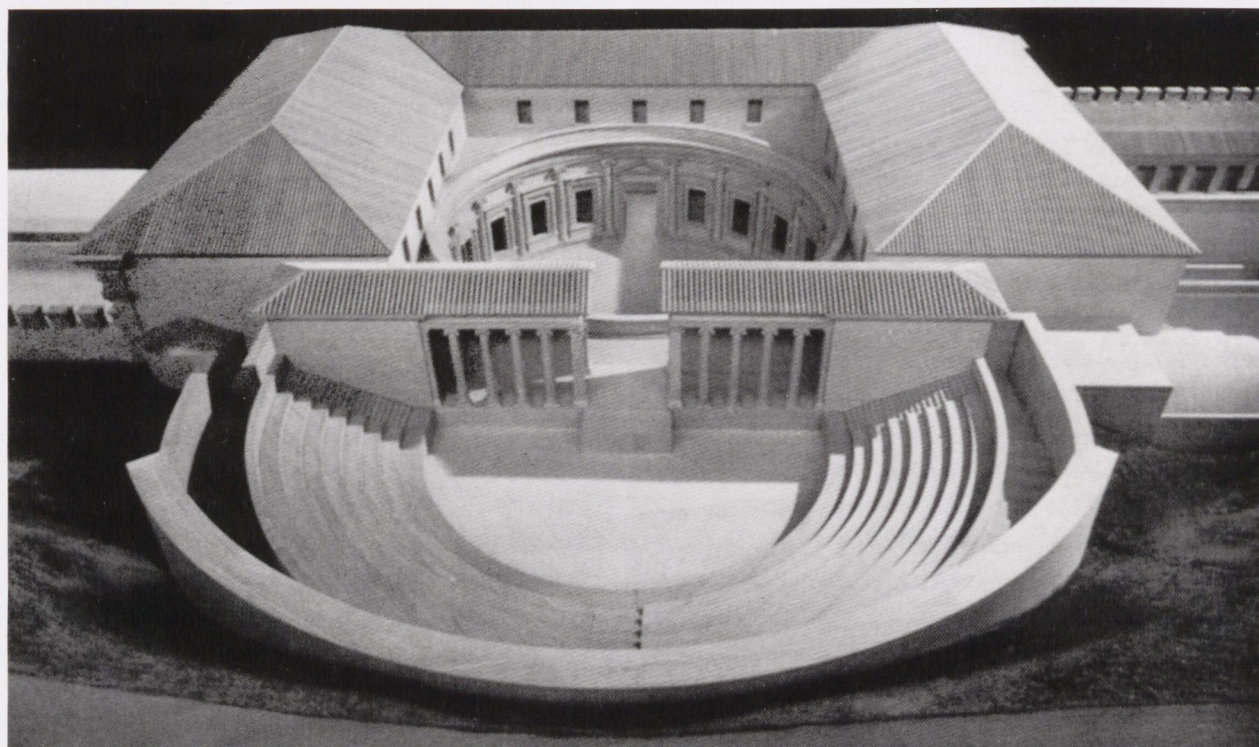


Fig. 12
G. Dewez, *Modello di Villa Madama, Vista sul teatro e sul cortile circolare* (Roma, Ministero degli Affari Esteri).

papa dovette aver studiato con grande attenzione. Raffaello diede così alle due logge una forma simile a quella del “ninfeo” di Bramante a Genazzano e nella sequenza di vestibolo, atrio e peristilio seguì la casa vitruviana. Nella sua ampia descrizione della villa, corrispondente solo parzialmente al progetto dell'estate del 1518, egli seguì sia il modello di Plinio il Giovane che la descrizione albertiana. Come loro diede infatti particolare importanza all'accesso, alle funzioni, alla vista e ai rapporti climatici citando solo vagamente la struttura formale. Dal Vaticano la villa sarebbe stata raggiungibile lungo una strada assiale in lieve salita ed accessibile attraverso un portale fiancheggiato da torri circolari (figg. 11, 12). Seguendo lo stesso asse di profondità si sarebbe giunti poi nel cortile interno attraverso un primo cortile di quasi 50 m di profondità, un vestibolo e un atrio. Il cortile interno avrebbe dovuto avere le stesse dimensioni del primo cortile, ma essere contrassegnato da un ordine di paraste gigante probabilmente ionico.

Un ninfeo al centro della sua parete verso collina avrebbe costituito il punto finale dell'asse trasversale, lungo il quale si sarebbe potuto raggiungere la villa da Ponte Milvio. Nella sua lettera Raffaello annota pieno d'orgoglio che l'antico ponte sembrava fatto proprio per la villa. Come l'accesso dal Vaticano, anche questa rampa equestre con oltre 11 m avrebbe dovuto avere la stessa larghezza di Via Giulia – una rivalutazione dell'ingresso assiale del tutto nuova per le ville, e che assumeva così un vero e proprio rango cerimoniale. Salendo il visitatore avrebbe attraversato giardini terrazzati di forma ovale, tonda e rettangolare (come raccomandati da Alberti), per i quali si è conservato addirittura un progetto autografo di Raffaello. Davanti alla facciata della villa lunga circa 200 m erano previsti un ippodromo e le scuderie per quattrocento cavalli. Nel piano dello zoccolo, il vestibolo centrale doveva essere fiancheggiato a sinistra da vere e proprie terme con *frigidarium*, *tepidarium* e *calidarium* e a destra dalla cucina segreta con la sua dispensa. Dietro al vestibolo, il cui frammento realizzato può fornire ancora un'idea del primo pro-

getto di Raffaello, una doppia scala equestre avrebbe consentito la salita al cortile interno.

L'asse di profondità avrebbe guidato il visitatore dal cortile interno nella spaziosa loggia, a sua volta aperta su un giardino rettangolare terrazzato. A questo giardino se ne collegava un altro, in modo che l'asse di profondità si sarebbe allungato ancora di più che nel Cortile del Belvedere in Vaticano. Il sisto (*xystus*), come Raffaello chiama il primo giardino, poggia sul muro di sostegno della peschiera. Questo muro avrebbe dovuto terminare nella torre d'angolo destra con la cappella.

L'appartamento estivo orientato verso nordest e posto tra le due logge, comprende solo un salone, un atrio e la grande sala d'angolo, dove il cardinale viveva e dormiva e dalle cui due finestre poteva godere del panorama sulla valle del Tevere e dello specchio d'acqua della fresca peschiera. Dall'altro lato della loggia a valle si accedeva al salone con volta a cupola e da questo si proseguiva poi nelle cinque stanze dell'appartamento invernale, in un aranceto protetto e nella dieta della torre sud-orientale. In fine, dietro il cortile interno avrebbe dovuto ergersi il teatro antichizzante, che con il suo auditorio semicircolare avrebbe dovuto adattarsi alla salita del pendio.

In nessun altro progetto sono concretizzati in modo così magistrale i sogni, le aspirazioni e le conoscenze di tutto il Rinascimento e nella sua lettera Raffaello dà ad intendere, che ciò facendo voleva creare la cornice per una vita all'antica come l'aveva sognata già Alberti. Il papa, il cardinale e i loro ospiti dovevano fare il bagno nelle terme, assistere alle rappresentazioni nell'ippodromo e nel teatro all'aperto, passeggiare in giardini estesi e disporre di logge, soggiorni e camere da letto, e di sale da pranzo adatte ad ogni clima – un'utopia che si collegava direttamente al Cortile del Belvedere e al “ninfeo” a Genazzano di Bramante.

Già nel corso dell'inverno 1518-19, pochi mesi dopo l'inizio dei lavori, mentre si stavano costruendo i muri del piano-zoccolo, il consolidamento del terreno scosceso e poco solido portò ad una radicale modifica del progetto, alla quale ora partecipò

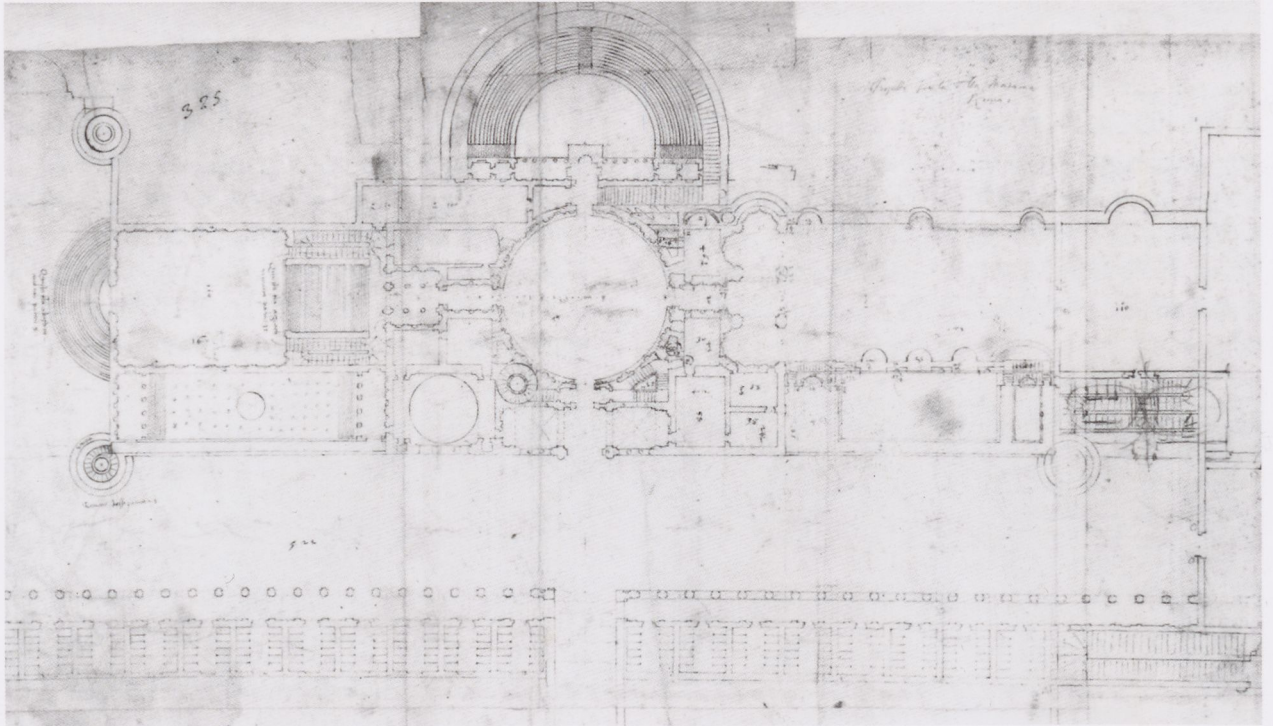


Fig. 10

Antonio da Sangallo il Giovane, *Progetto per Villa Madama* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 314 A), particolare.

anche Antonio da Sangallo il Giovane (fig. 10). Sicuramente non da ultimo in considerazione del terreno, il teatro venne rialzato e il cortile rettangolare sostituito da uno circolare più piccolo e così ancora più vicino all'idea albertiana del "sinus" (del cuore della casa). Non per caso Raffaello lo chiama "horaculo". Anche nei miglioramenti statici delle esedre, delle torri circolari, delle scuderie, dei giardini terrazzati e della peschiera o nelle scale più razionali soprattutto del primo cortile si avverte la mano dell'esperto ingegnere. Gli studi preparatori di Sangallo confermano che a lui risalgono non solo il cortile circolare, ma anche la riduzione dell'appartamento invernale, che aveva squilibrato la simmetria della facciata, nonché la forma più vitruviana del teatro. Anche qui Sangallo cercò di avvicinarsi ancora più letteralmente agli antichi. Raffaello tuttavia mantenne il controllo sulla forma della struttura. Per poter accordare il cortile circolare e le logge alle parti già esistenti del piano-zoccolo, accettò perfino l'asimmetria della loggia sul

giardino. Ma il sistema assiale e la suddivisione degli ambienti rimasero ampiamente immutati. Del resto anche le parti realizzate sono più vicine a Raffaello e Giulio che a Sangallo.

Fino alla morte di Raffaello nell'aprile del 1520 venne realizzata tuttavia solo la costruzione grezza della loggia sul giardino, forse l'ambiente più impressionante del rinascimento romano che si sia conservato (fig. 13). Essa si differenzia dal suo prototipo in Genazzano non solo per le dimensioni più monumentali, ma anche per caratteristiche già osservabili nelle prime architetture di Raffaello. Le proporzioni sono infatti meno slanciate, le pareti chiuse più ermeticamente, e l'aumento del numero delle lesene e delle nicchie origina un movimento orizzontale più continuo. Questo lega anche gli elementi addossati ai pilastri in modo così stretto da far diminuire la loro funzione portante. La capacità del tutto particolare di Raffaello nel collegare gli spazi qui si manifesta in modo ancora più impressionante rispetto agli altri suoi edifici. L'interno



Fig. 13
Roma, *Villa Madama*, *Loggia sul giardino* (Foto A. Jemolo).

della loggia non si ramifica in spazi secondari come nel “ninfeo” di Genazzano o nelle chiese a *quincunx* e cupola di Bramante, ma viene delimitato nettamente dall’involucro continuo della parete e movimentato esso stesso dal movimento di questa parete. L’unità spaziale della loggia ha senza dubbio sofferto a causa della decorazione affidata a tre diversi maestri e segue il pensiero tettonico di Raffaello solo nell’*esedra* annessa all’appartamento estivo e decorata da Giulio.

Un analogo indebolimento delle forze tettoniche e un simile ispessimento del rilievo parietale è osservabile anche sulla facciata verso valle, che certamente doveva venir decorata riccamente come quella di Palazzo Branconio (fig. 11). Anzi, queste tendenze forse vennero ancora più accentuate addirittura da Giulio Romano, che portò avanti la costruzione dell’edificio dopo la morte di Raffaello. Nell’ordine gigante del piano nobile, che domina sullo zoccolo in modo ancora più incontrastato che in Palazzo Pandolfini, Raffaello si allacciò direttamente al Palazzo dei Tribunali di Bramante. Per il luogo dell’ozio e delle muse egli scelse tuttavia uno ionico e ridusse il bugnato del piano inferiore al portale tuscanico e alle alte finestre rettangolari.

La loggia centrale continua su entrambi i lati nelle campate d’angolo – a forma di arco di trionfo – della facciata. Quella di sinistra è spiegabile per la corrispondenza con la sala a cupola, mentre quella di destra ripete simmetricamente quella di sinistra. L’arcata centrale della loggia è fiancheggiata da semicolonne, sulle quali aggetta la trabeazione, ed è l’unica aperta su un balcone. In questo modo essa rappresenta e nobilita il padrone di casa in modo ancora più grandioso della finestra a balcone di Palazzo Caprini o di Palazzo Branconio. In essa culminano non solo le forze orizzontali, ma anche quelle verticali che, a cominciare dalla via d’ingresso assiale, passando attraverso il portale a bugnato e giungendo fino al balcone, avrebbero continuato ad acquistare rilievo. Qui dunque il principio della corrispondenza di Francesco di Giorgio e il pensiero gerarchico di Bramante nonché la predilezione di quest’ultimo per ritmi complessi si uniscono a

formare una dinamica del tutto nuova, che si sarebbe sviluppata completamente solo nelle opere del Vignola, di Maderno e dell’architettura dell’incipiente Assolutismo.

Francesco di Giorgio e la facciata del duomo di Urbino qui sono presenti anche nelle arcate delle due campate laterali. Al di sotto dell’imposta i loro pilastri si differenziano dalle paraste solo per le loro basi più semplici, per proseguire al di sopra dell’imposta in uno strato di parete integrale. Già sulla facciata quindi Raffaello operò una differenza tra la finzione tettonica dell’ordine puramente ornamentale e la funzione strutturale dei pilastri della cupola.

Non a caso quindi Villa Madama fu uno degli edifici più influenti di tutto il Rinascimento. Assieme al Tempietto e a S. Pietro essa appartiene a quei pochi edifici che Serlio inserì nel suo terzo libro accanto ai grandi esempi. Da Genga, Vignola e Palladio, fino a Borromini, Robert Adams e Percier e ancora fino al secolo scorso essa è stata disegnata ed imitata un numero infinito di volte.

Gli edifici sacri

Già con una delle sue prime architetture, cioè la cappella sepolcrale di Agostino Chigi, probabilmente già progettata nel 1511, Raffaello giunse ad una delle sue invenzioni più felici (fig. 14). Per farla più spaziosa, chiara e circolare seguì il modello della crociera di S. Pietro, mostrando così chi fosse il vero candidato per la successione dell’ammalato Bramante. Come a S. Pietro, anche qui i pennacchi della cupola a tamburo poggiano su pilastri d’angolo smussati, consentendo così di dilatare la crociera fino alle pareti delle cappelle adiacenti. Poi la trasformò con l’aiuto di dipinti, sculture, rilievi bronzei e mosaici in un “Gesamtkunstwerk” ora non più finto, ma realizzato con i materiali più pregiati, il primo insieme rinascimentale delle arti visive ideato da un unico artista.

Già sotto la porta della chiesa l’arcata d’ingresso in marmo bianco e ispirata all’atrio del Pantheon attira lo sguardo nell’interno della cappella. Lì l’ordine corinzio delle paraste prosegue ed abbraccia gli



Fig. 14
Roma, S. Maria del Popolo, Cappella Chigi, Vista dalla chiesa verso l'interno della cappella (Foto A. Jemolo).

imponenti pilastri della cupola come in S. Pietro. Due progetti attestano che egli giunse solo gradualmente a questa soluzione.

La tavola d'altare di Raffaello con la nascita di Maria avrebbe guidato i fedeli verso l'interceditrice dell'anima di Chigi e alla resurrezione dell'anima dovevano alludere anche le quattro statue in grandezza naturale collocate nelle nicchie dei pilastri, i rilievi bronzei davanti ai cenotafi e sopra questi le piramidi color sanguigno, che guidano lo sguardo in su verso la cupola. Attraverso i suoi costoloni dorati si vedono davanti ad un cielo blu le divinità dei pianeti e sul suo oculo simile a quello del Pantheon, sta il Dio Padre che allarga le braccia per accogliere le anime di Chigi e dei suoi prossimi. Raffaello trasformò così la cappella in un palcoscenico dell'anima umana, un mondo ideale al quale solo Bernini contrappose poi il suo *Memento Mori* barocco con lo scheletro della morte con la clessidra.

L'unica costruzione sacra autonoma di Raffaello, cioè la chiesetta della corporazione degli orafi sul Lungotevere, si è conservata solo in frammenti (fig. 15). Probabilmente egli la progettò già prima del 1514 su desiderio del suo amico Antonio da San Marino, superiore della corporazione. Per adattarla poi alla situazione urbanistica mutata a partire dal 1514, egli ridusse il blocco chiuso articolato da paraste doppie ad una croce greca. In questo modo la avvicinò anche all'esterno della Madonna delle Carceri a Prato, che dovette aver ammirato durante i suoi anni fiorentini come una delle chiese più belle. Probabilmente egli preferì addirittura la croce greca di Giuliano da Sangallo e le sue pareti chiuse, ai sistemi di Bramante basati sulla *quincunx* con cupola e aperti in cappelle d'angolo.

Certamente per motivi economici come quelli di Bramante nei SS. Celso e Giuliano, Raffaello limitò a lesene senza capitelli l'articolazione dell'interno, utilizzato dagli orafi anche come sala di riunione. Queste lesene tuttavia aggettano in una trabeazione abbreviata, avvicinandosi così ancora di più a Francesco di Giorgio. Anzi, nella loro cornice molto sporgente echeggia ancora il ricordo dei pila-

stri del Perugino. Dai SS. Celso e Giuliano Raffaello riprese anche il leggero smusso dei pilastri della cupola, l'abside rientrante, il tamburo basso e la cupola emisferica, entrambi modificati poi da Flaminio Ponzio, mentre dal Cortile del Belvedere riprese i fasci di paraste dell'esterno, che egli trasformò in un dorico con rapporti più canonici e un alto fregio triglifato. Questa magistrale sintesi di elementi provenienti da almeno tre maestri così diversi tra loro, può illustrare quanto poco Raffaello si accontentasse di una semplice imitazione e come continuasse a cercare nella combinazione di tipi e motivi già esistenti la via verso un proprio linguaggio.

Come nella Madonna delle Carceri, fece corrispondere alla zona della volta un attico articolato ormai solo da lesene, e al tetto un frontone. Chiudendo le pareti, ponendo ancora più attenzione alla corrispondenza tra l'esterno e l'interno e avvicinando ancora di più il dorico alle norme vitruviane e albertiane, creò un modello più facilmente imitabile dei SS. Celso e Giuliano di Bramante, un modello che in effetti avrebbe trovato ben presto un'ampia diffusione.

Sebbene Raffaello dedicasse a S. Pietro sforzi decisamente ancora più grandi che a tutti gli altri edifici, le sue idee sono ormai ricostruibili solo in modo frammentario e – viste a posteriori – non lasciarono nessuna traccia nell'edificio. Ciò tuttavia è da addebitare soprattutto a Leone X che già all'inizio del suo pontificato aveva indotto Bramante ad un ampliamento grandioso, ma poco realistico, del progetto del 1506.

Nel suo progetto del 1514 tramandato da Serlio, Raffaello propose di adeguare ai due bracci trasversali il braccio del coro appena finito, che sicuramente Bramante avrebbe voluto mantenere. Con orgoglio scrive già nel luglio del 1514 allo zio Ciarla a Urbino che il papa si consigliava quotidianamente con lui e Fra Giocondo su S. Pietro. E continua dicendo che il papa voleva spendere in tutto un milione di ducati, mettendone a disposizione ogni anno 60.000. Si contava quindi su una durata dei lavori di oltre sedici anni.

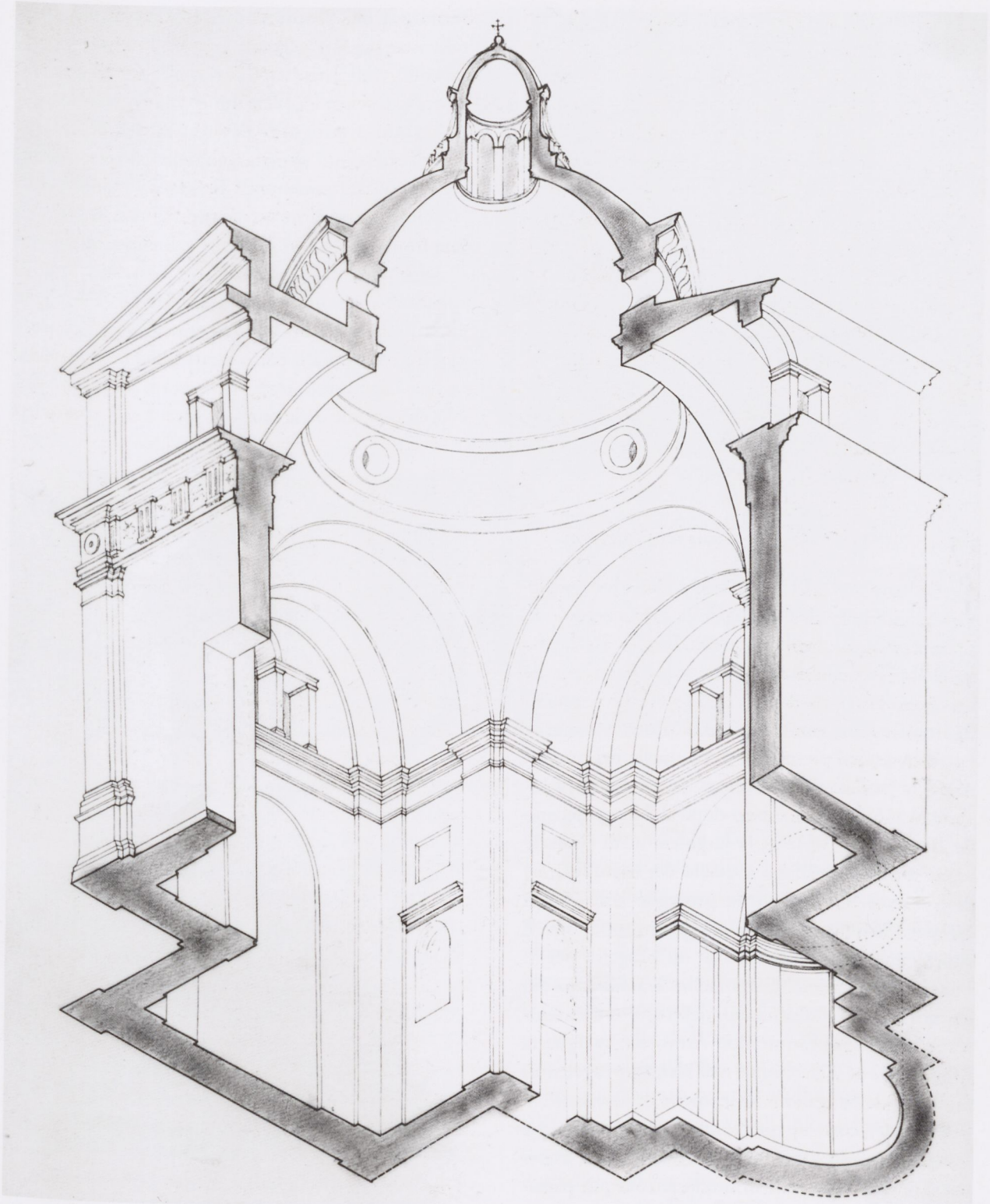


Fig. 15

Ricostruzione del progetto esecutivo di Raffaello per S. Eligio (disegno S. Valtieri, con modifiche).

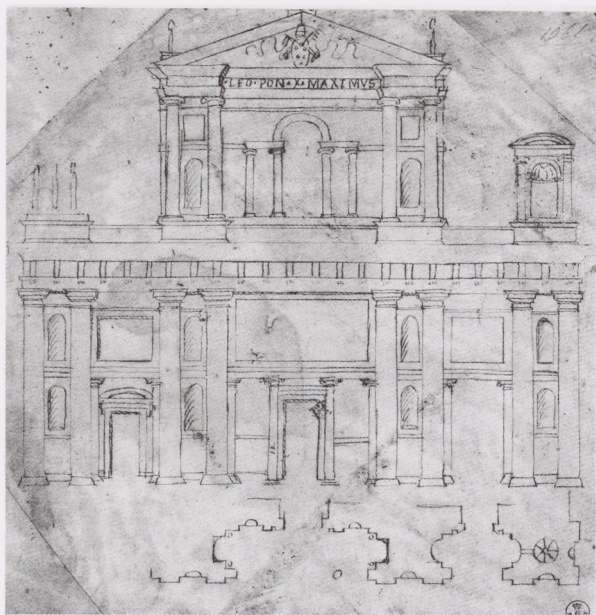


Fig. 16
Giulio Romano (?) per Raffaello, *Progetto per la facciata di S. Lorenzo* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe 2048 A).

Al più tardi nel 1515, quando i suoi due vecchi consiglieri Giuliano da Sangallo e Fra Giocondo si ritirarono dalla Fabbrica di S. Pietro, Raffaello potrebbe aver cominciato con la preparazione di un nuovo progetto, sostituendo l'atrio a colonne di Bramante con una facciata a blocco. Questa potrebbe essersi presentata come quella nel progetto per la facciata di S. Lorenzo, da lui stesso nell'inverno 1515-16, cioè subito dopo il Palazzo Jacopo da Brescia (fig. 16). Lì la larga campata centrale segue un ritmo analogo a quello dei deambulatori di S. Pietro. Questo ritmo prosegue anche nelle campate laterali più strette e al piano superiore. E ritorna ancora nella facciata di un progetto per S. Pietro senza dubbio di Raffaello, tramandato dai disegni non sempre affidabili dello scultore e architetto bolognese Domenico Aimo da Varignana (figg. 17, 18, 22). Come nell'ultimo progetto di Giuliano da Sangallo e forse anche di Bramante, il braccio del coro di quest'ultimo è conservato e integrato e l'esterno del coro articolato con sacrestie d'angolo sporgenti in modo ancora più plastico che nel progetto del 1514. E come una correzione è interpretabile anche l'ampliamento dei

colonnati dei deambulatori e la corrispondente riduzione dei loro pilastri.

Facendo continuare i pilastri della navata centrale fino alla facciata e collegandoli con un colonnato a due piani analogo ai deambulatori, Raffaello ubbidì anche qui al principio della corrispondenza ancora più esattamente di Bramante. Rappresentò la volta a botte con un frontone, cioè il tetto di una fronte di tempio. Condusse conseguentemente il colonnato inferiore su tutto l'esterno, quello superiore però solo davanti alle navate laterali, le cui cupole a tamburo emergono al di sopra della facciata. Separando così i portici a due piani delle navate laterali e le torri come corpi autonomi dal blocco centrale della facciata, fece sì che quest'ulti-

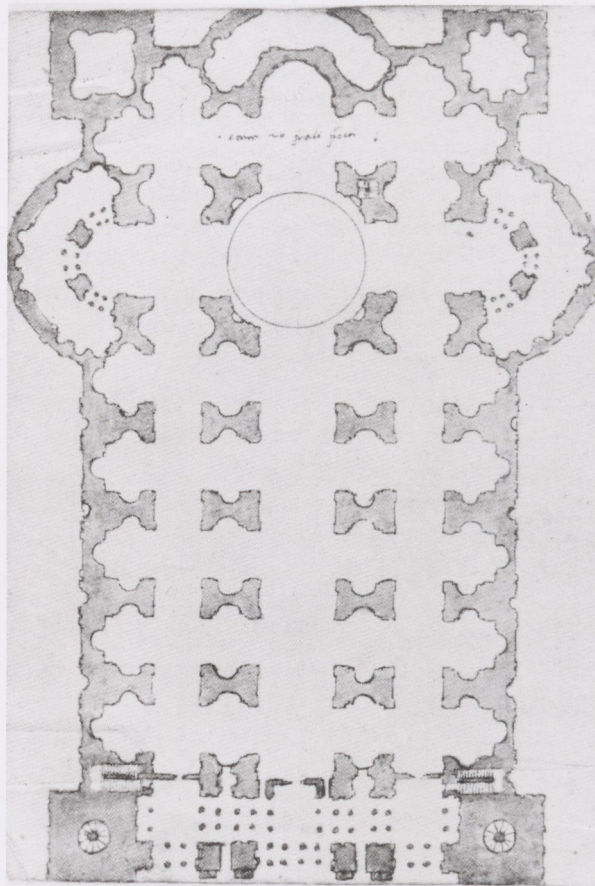


Fig. 17
Domenico Aimo da Varignana, *Copia del progetto di pianta di Raffaello per S. Pietro* (New York, Pierpont Morgan Library, Taccuino Mellon).

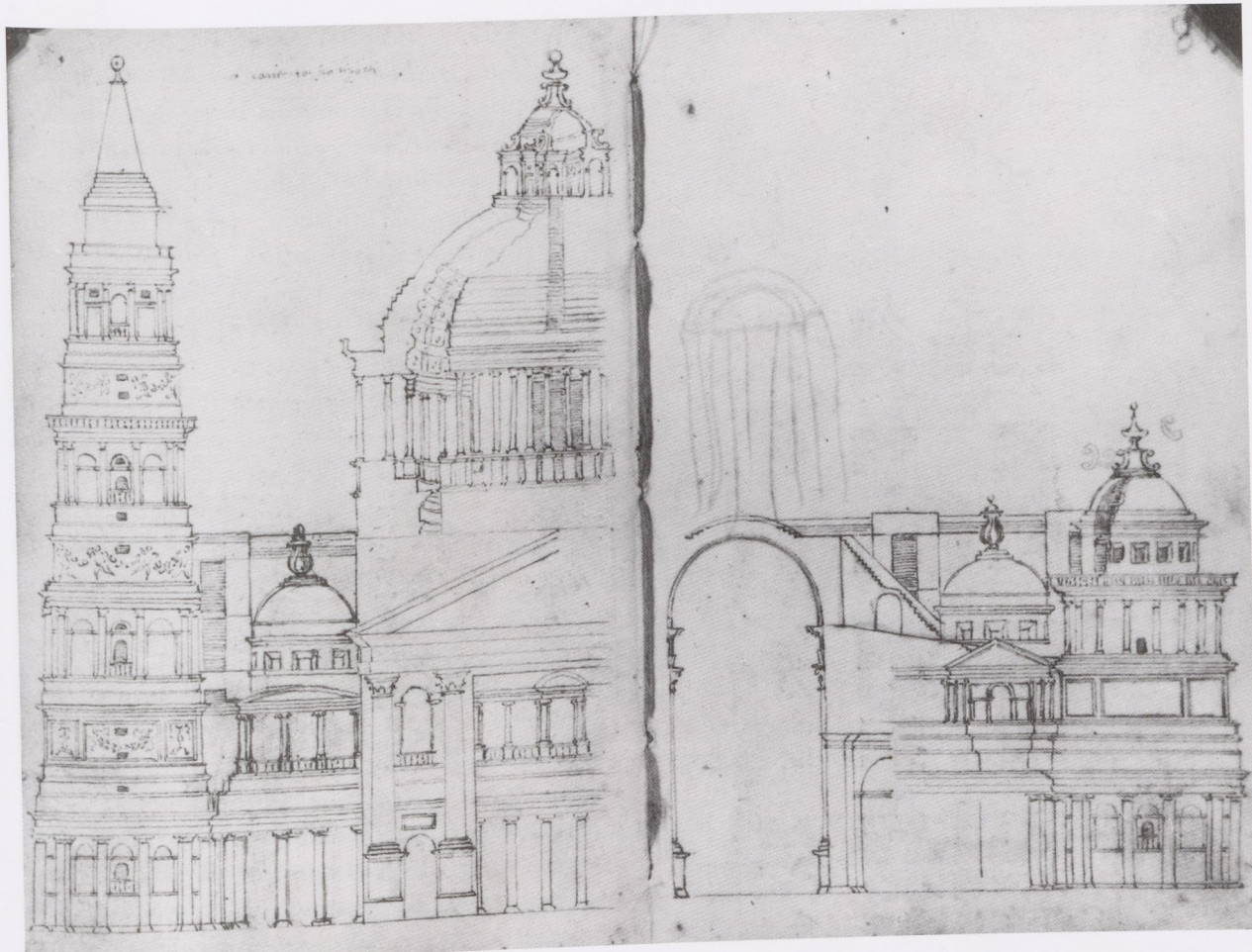


Fig. 18
Domenico Aimo da Varignana, *Copia del progetto di Raffaello per l'alzato e la sezione S. Pietro* (New York, Pierpont Morgan Library, Taccuino Mellon).

ma fosse subito riconoscibile come una fronte di tempio. Alcuni elementi avvalorano l'ipotesi che Raffaello, in questa unione tra fronte di tempio e arco di trionfo e nell'esatta corrispondenza con l'interno, potrebbe essersi ricordato del S. Andrea di Alberti.

L'apertura della facciata in portici a due piani con colonne va ancora ben oltre la facciata di S. Lorenzo e motivi come le semicolonne, l'edicola centrale tipo Pantheon o i festoni delle torri sono più vicini al Palazzo Branconio che al progetto per S. Lorenzo e allo stesso Palazzo Alberini. Il progetto quindi potrebbe risalire ugualmente all'estate del 1518, cioè a un periodo successivo al primo progetto per Villa Madama, il cui rilievo parietale ha

un effetto ancora più piatto ed astratto.

La riduzione dell'ordine esterno di Bramante a meno della metà era giustificato in effetti dalle cappelle laterali e dalle loro finestre, ma formalmente meno convincente e venne poi criticato anche da Sangallo. Se questi, nei suoi primi progetti risalenti forse solo attorno al 1517-18, aveva ancora cercato di unire le idee di Bramante e di suo zio Giuliano con quelle di Raffaello, nell'estate del 1518 dovette essersi confrontato subito con l'ultimo progetto di Raffaello. Ad ogni modo sull'unico schizzo di pianta conservatosi, sul quale annotò l'ordine minore di Raffaello, egli propose già un compromesso tra le paraste di Raffaello e l'ordine gigante di Bramante (fig. 19). Corrispondendo esattamente alle lesene

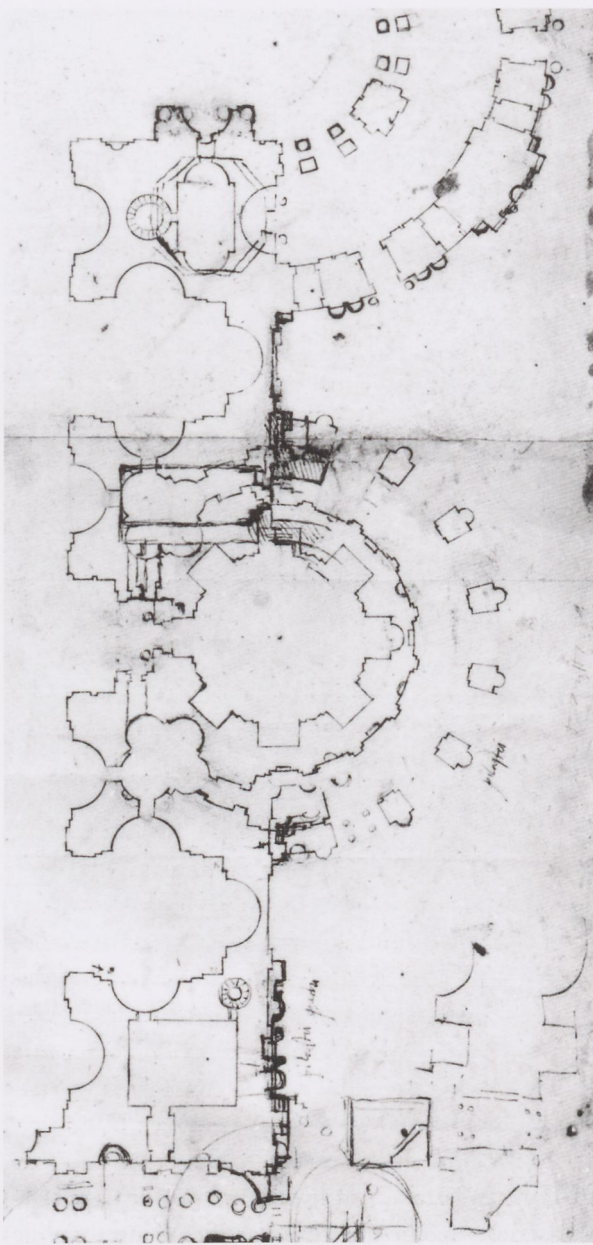


Fig. 19
Antonio da Sangallo il Giovane, *Schizzo di pianta per S. Pietro* (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 37 A recto), particolare.

delle navate laterali e delle cappelle, questo era tettonicamente addirittura ancora più convincente. Se Raffaello si desse per vinto o il papa sostenesse la proposta di Sangallo, non è dato evincerlo dalle fonti. Ad ogni modo si cominciò, probabilmente ancora prima della morte di Raffaello, con la realiz-

zazione di un ordine di semicolonne doriche di 9 palmi, ancora visibile sulle vedute di Heemskerck e Vasari (fig. 20). Il sistema realizzato si avvicina tuttavia ancora di più al pensiero di Sangallo che al suo schizzo, in quanto le edicole sono fiancheggiate solo da semplici semicolonne. Se il papa e suo cugino poi, durante l'inverno 1518-19 si decisero per un'articolazione del cortile circolare di Villa Madama ugualmente con una sequenza parattattica di semicolonne ed edicole del tipo Pantheon, potrebbero aver seguito ugualmente il consiglio di Sangallo.

L'ultimo progetto di Raffaello per S. Pietro non si è conservato ed è deducibile tutt'al più dai contemporanei progetti di Sangallo. Per cui anch'egli avrebbe rinunciato ai campanili e collegato l'ordine gigante della facciata al nuovo ordine di 9 palmi. Anch'egli in effetti si sarebbe attenuto ad un ordine gigante ritmato, ma lo avrebbe trasformato ugualmente in un dorico su piedistalli più bassi.

Il 15 settembre 1518, cioè poco dopo il progetto per S. Pietro e poco dopo la progettazione di Villa Madama e di Palazzo Branconio, uno Strozzi riferisce che Raffaello e Sansovino avrebbero già eseguito progetti per la nuova costruzione di S. Giovanni dei Fiorentini. Il progetto di Raffaello sembra tramandato da un disegno probabilmente eseguito da Giulio con la scritta "Ecclesia Florentinorum". Esso mostra ad ogni modo una costruzione che si presenta in ogni dettaglio come un'invenzione di Raffaello (figg. 21, 23).

Questa costruzione segue chiaramente il modello ideale del Pantheon, che proprio sotto il pontificato di Leone X ebbe un ruolo sempre più importante per la forma non solo di S. Pietro e della Cappella Chigi, ma anche di Palazzo Branconio. Qui si ebbe finalmente l'occasione di erigere per la chiesa della città e dell'omonimo santo-patrono del papa un piccolo Pantheon.

Sia il terreno che i mezzi erano limitati. Il portico quindi abbraccia ugualmente otto colonne, ma è ridotto a un basso dorico in proporzione di 1:8 e con fregio a triglifi. Con il portico limitato ad un unico piano, gli intercolumni più vicini al picnosto-

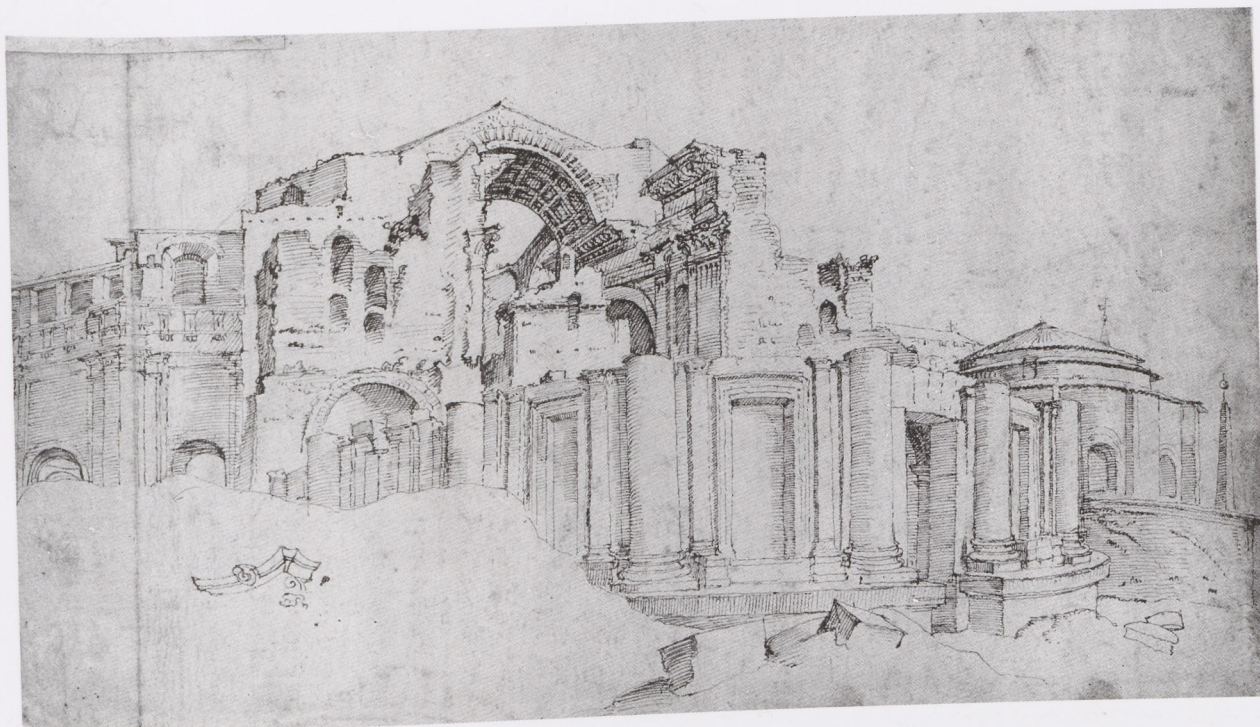


Fig. 20
M. Van Heemskerck, *Vista della tribuna meridionale di S. Pietro* (Berlino, Kupferstichkabinett, vol. II, fol. 54r).

lo di Vitruvio e la campata d'ingresso dilatata solo di un mezzo triglifo e di una mezza metopa, questa facciata si avvicina all'antica fronte di tempio molto più di qualsiasi altra precedente costruzione rinascimentale. Senza perdere la sua autonomia e come nel progetto di Raffaello per S. Pietro, questa fronte di tempio continua, sotto forma di paraste, sulle campate d'angolo rientranti dei campanili e trasforma così il tempio pagano in uno cristiano. Come nel progetto di Raffaello per S. Pietro, i piani della torre corrispondono a quelli dell'esterno. Allo ionico del piano con le campane corrispondono sul tamburo travate ritmiche di un ordine ionico. Il tamburo ha la forma di un piano autonomo che inizia solo al di sopra del frontone e quindi sarebbe stato visibile da Via Giulia. Le sue nicchie si aprono in finestre verso l'interno solo al di sotto delle conchiglie tra cariatidi. Grazie alla calotta l'illuminazione risulta decisamente migliorata, tanto più che sui lati della rotonda cupole secondarie bloccano le finestre.

L'attenzione alla visibilità dell'esterno spiega anche

perché il dorico all'esterno è molto più basso che all'interno e il portico con un rapporto di circa 1:2 anche decisamente più basso del portico del Pantheon. La rotonda poggia su otto arcate a pilastri che seguono la sua circonferenza e nei due assi principali si aprono rispettivamente nel portale, nello spazio dell'altare e nelle cappelle sormontate da cupole, mentre i due assi diagonali solo in nicchie d'altare relativamente piatte. Per rendere possibile l'ingresso diagonale della luce, il piano superiore all'interno sta ad un livello molto più basso che all'esterno – anche questo un artificio rintracciabile già nei progetti per S. Pietro. Come nei piani attici delle prime costruzioni di Raffaello, il piano superiore è articolato solo con lesene tozze, i cui aggetti preparano i costoloni della cupola cassettonata. Agli intercolumni relativamente larghi del pianterreno corrispondono le finestre che, come in Palazzo Branconio, aggettano ugualmente nella cornice e sono fiancheggiate da campi ornati da rombi. L'altare maggiore è incorniciato dal portale principale che quindi sarebbe stato parzialmente coperto

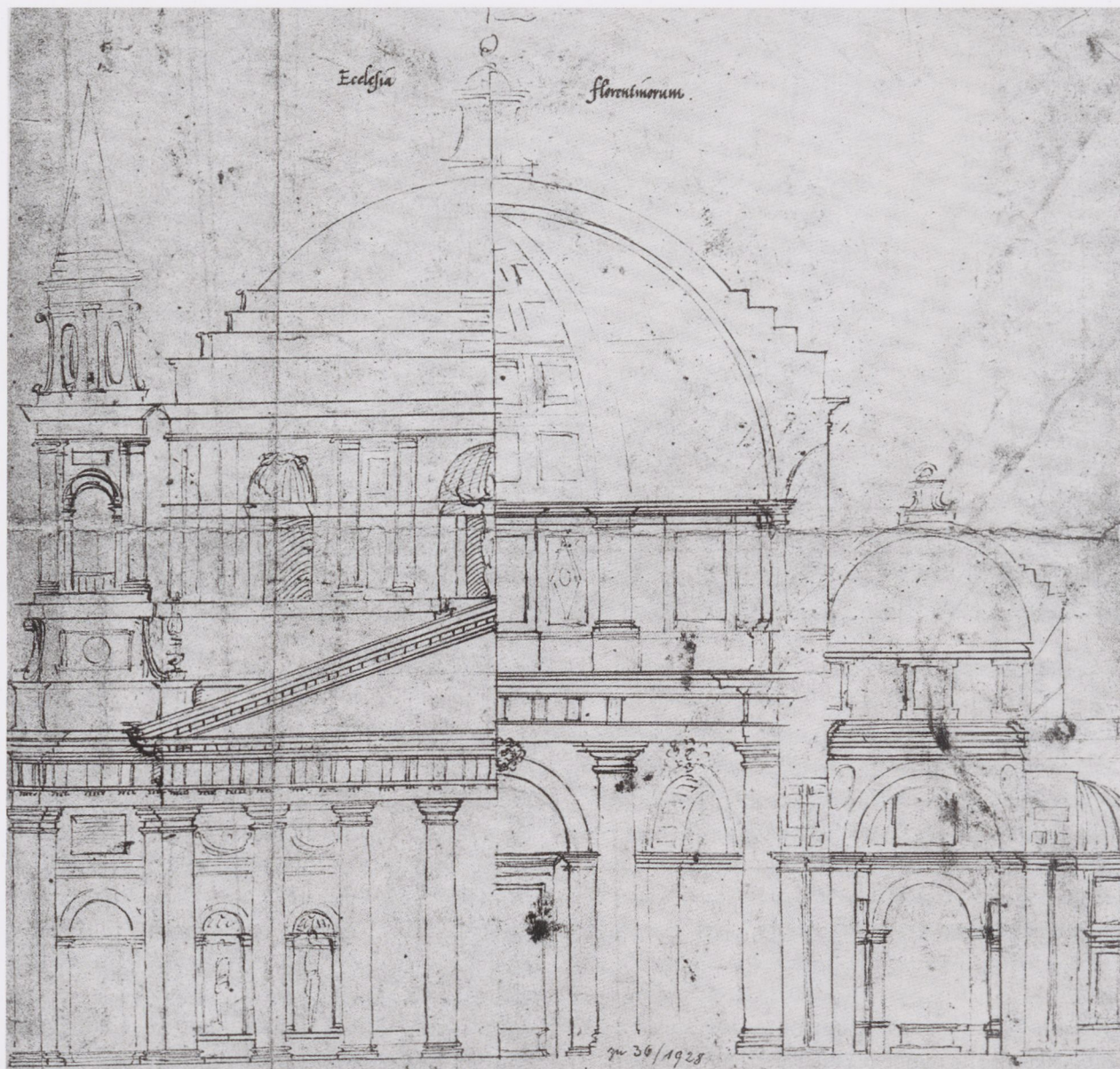


Fig. 21
Giulio Romano per Raffaello (?), *Progetto per S. Giovanni dei Fiorentini* (München, Stadtmuseum, n. 36 1928b).

dalle colonne del portico, lasciando visibile l'altare anche dall'esterno. La cappella a destra doveva essere sicuramente ripetuta non solo a sinistra, ma anche nel coro. Essa segue il modello della Cappella Chigi, ma è articolata solo con lesene che continuano i pilastri della chiesa. Si apre in un abside con due file di finestre e calotta a conchiglia,

mentre le due arcate cieche laterali accolgono altari secondari e sono illuminate attraverso finestre terminali. Come nei progetti per San Pietro, la luce si sarebbe diffusa abbondantemente nella cappella anche attraverso le finestre diagonali del tamburo, sebbene tre delle otto finestre vengano completamente o in parte coperte dalla rotonda. L'abside a

conchiglia e la diffusa luce della cappella sono spiegabili con l'intenzione di guidare lo sguardo già dalla rotonda nella cappella e interrompere la monotona sequenza di arcate cieche uguali. Vista dal Tevere e dall'altra sponda, la slanciata rotonda sarebbe apparsa come nascente da tre satelliti sormontati da cupole e anche nella sua altezza si sarebbe presentata come chiesa cristiana. Nei ritmi più semplici e anche nel linguaggio plastico e antichizzante, il progetto si avvicina a Palazzo Branconio ancora di più dei progetti di Raffaello dell'estate del 1518 per Villa Madama e S. Pietro.

Come negli analoghi progetti di Sangallo e Peruzzi, il diametro interno era previsto probabilmente di 110 palmi (circa 24,60 m) e la profondità esterna con le cappelle di 220 palmi (49,15 m). Essa avrebbe raggiunto quindi una larghezza di circa 58 m e un'altezza di circa 39 m. Con fusti di circa 1,34 m il dorico esterno sarebbe stato pur sempre maggiore dell'ordine piccolo del progetto di Raffaello per S. Pietro, mentre l'ordine interno, con una larghezza di fusto di circa 1,45 m, si sarebbe già avvicinato all'ordine di 9 palmi di Sangallo.

Numerose correzioni e punti non risolti evidenziano che il progetto non era ancora giunto a maturazione. Già uno sguardo al tanto simile progetto U 199 A di Sangallo è sufficiente a riconoscere la superiorità del progetto di Monaco di Baviera e quindi sia Sangallo che Peruzzi potrebbero essere stati spronati da Raffaello a creare i loro progetti a pianta circolare per S. Giovanni dei Fiorentini. Ambedue rinunciarono a un portico aperto per poter allargare le cappelle. Nell'alternativa sinistra del suo progetto Peruzzi prevede anche delle cappelle confrontabili. Tuttavia fino a quando non sarà conosciuto il progetto di Jacopo Sansovino, non sarà possibile spiegare, perché il papa desse poi a lui la preferenza.

L'attività di Raffaello come architetto andò ben oltre il numero relativamente piccolo di edifici qui affrontati. Come architetto pontificio completò le Logge Vaticane e trasformò il loro secondo piano in un'opera d'arte totale come la Cappella Chigi. Nell'ultimo piano del palazzo vaticano la loggetta e

il bagno del cardinal Bibbiena gli diedero l'occasione di avvicinarsi ancora un po' di più alle antiche decorazioni e forme spaziali. Come architetto pontificio fu competente assieme a Sangallo per l'urbanistica ed ebbe la responsabilità per la conservazione dei monumenti antichi.

Allo studio dell'antico dedicò in effetti un'attenzione del tutto particolare. Ospitò così un rinomato umanista per tradurre Vitruvio e assieme a lui interpretarlo e su incarico del papa fece i rilievi dei monumenti romani ordinandoli secondo le antiche regioni, certamente non da ultimo per proteggerli ed erigere la nuova Roma sulle fondamenta della vecchia. In una prefazione redatta poco prima della sua morte egli descrisse al papa questa grande impresa in ogni dettaglio e la mise nel contesto delle sue idee sul decorso della storia dell'arte e dell'architettura, che aveva acquisito attraverso il confronto dei monumenti con i testi antichi.

Queste idee in un certo senso sono più vicine all'immagine storica delineata da Antonio Manetti nella sua Vita di Brunelleschi e sviluppatasi appunto dalle idee degli umanisti fiorentini e di Brunelleschi, che non a quella molto più complessa di Alberti. Secondo Raffaello, i greci avrebbero sviluppato l'architettura razionale dalla costruzione in legno e dal suo principio basato su elementi portanti e scaricanti e sulle forme geometriche basilari come il cerchio. Nell'invenzione dell'ordine dorico, ionico e corinzio avrebbero seguito i rapporti tra uomo, donna e vergine e più tardi si sarebbero aggiunti poi l'ordine attico della colonna quadra e l'ordine tuscanico più raro. Fino a Diocleziano e Costantino si sarebbe costruito in modo "ragionevole" e poi, alla caduta e alle distruzioni per opera dei Barbari provenienti dal nord si sarebbe seguita la "maniera" tedesca proveniente di nuovo dal nord. Sebbene anch'essa fosse partita dalla natura, si sarebbe però dimostrata bizzarra e poco razionale e stabile rispetto all'architettura antica. Dopo quest'epoca di declino gli italiani sarebbero ritornati, nella terza epoca cioè in quella moderna, all'architettura dei loro avi, senza però raggiungerne la completezza. Gli stessi edifici di Bramante sarebbero ancora

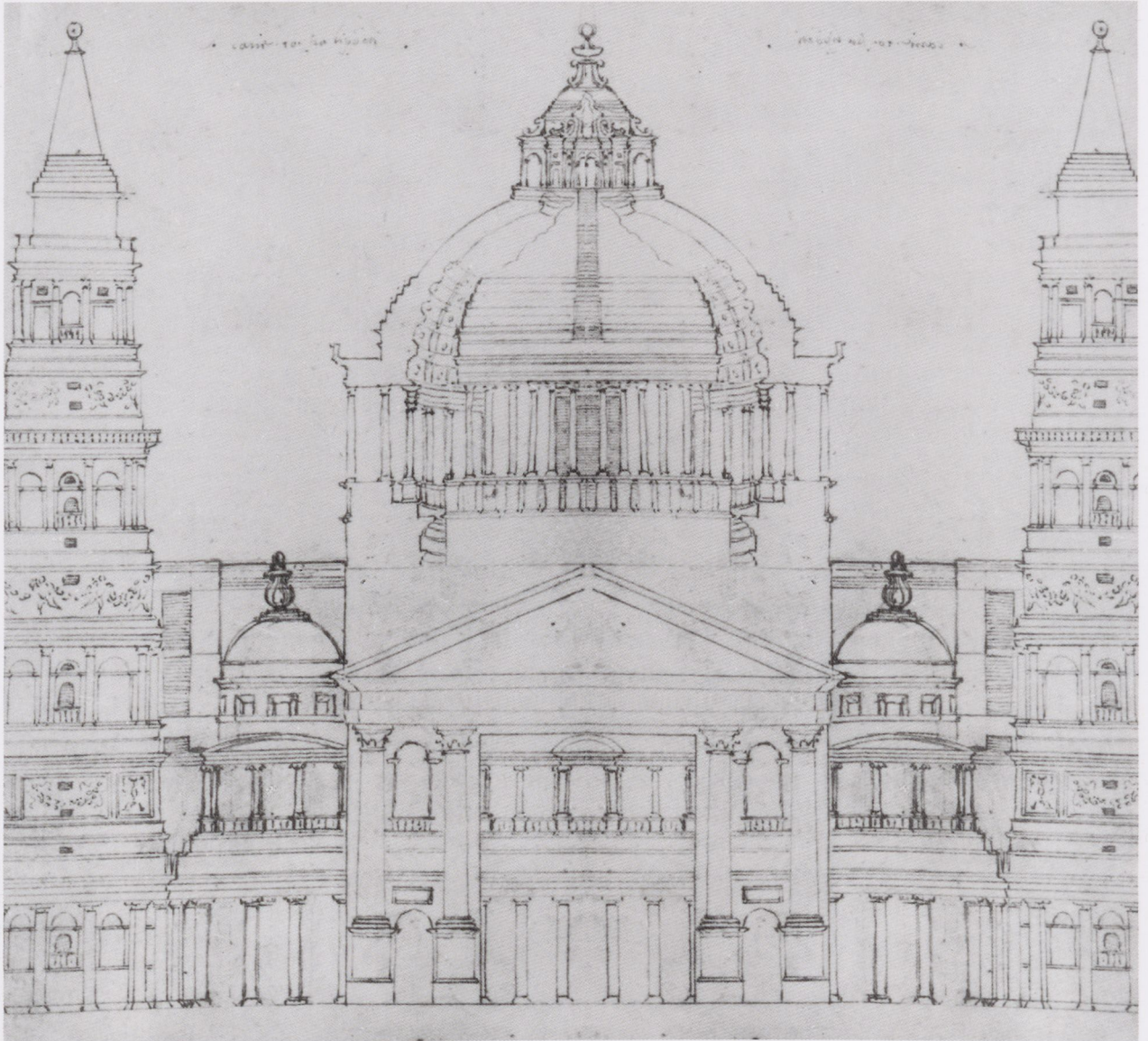


Fig. 22.

Domenico Aimo da Varignana, *Copia del progetto di Raffaello per l'alzato e la sezione di S. Pietro*; fotomontaggio ricostruttivo del foglio di fig. 18 (rielaborazione grafica G. Schelbert).

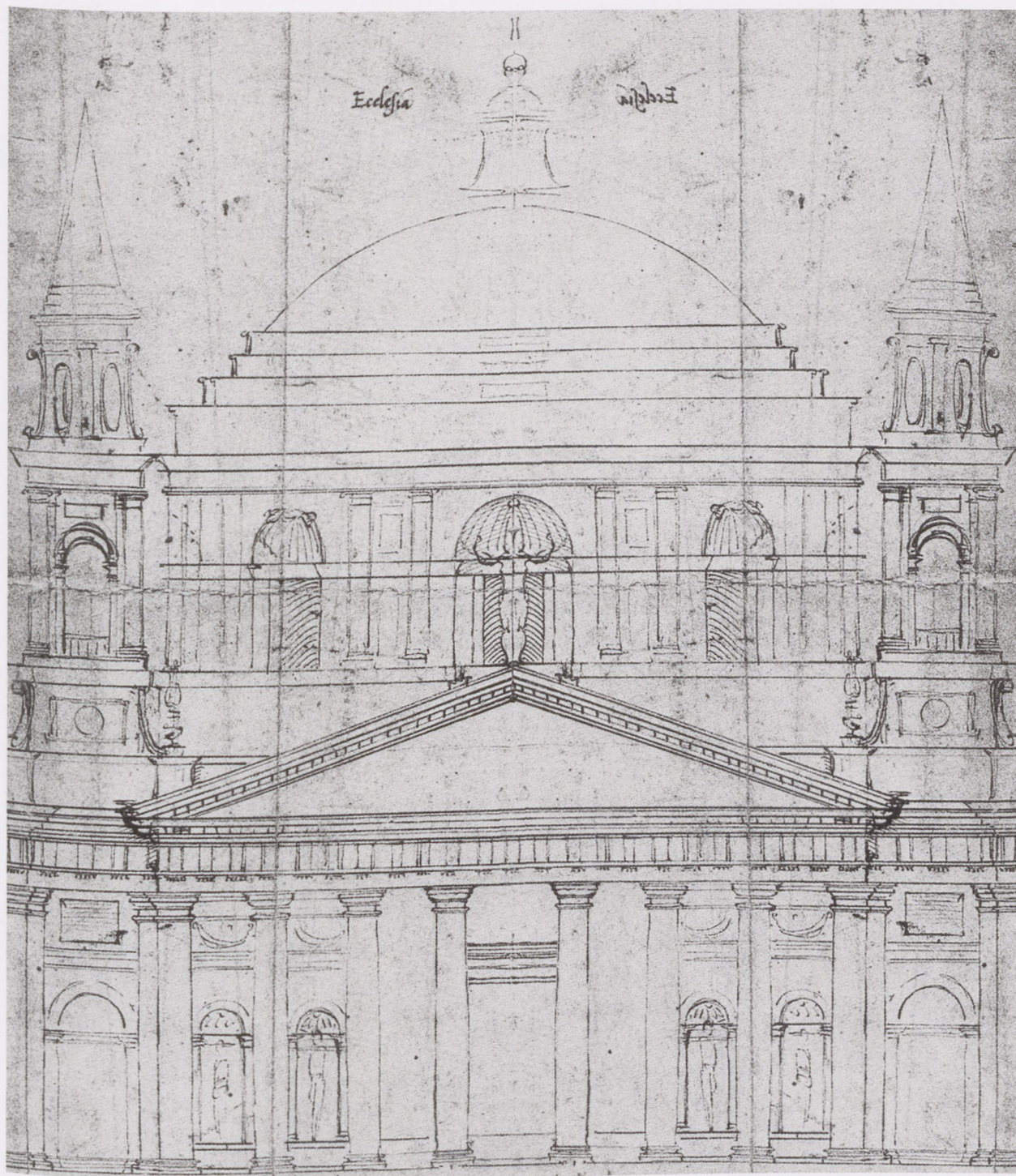


Fig. 23.
 Giulio Romano per Raffaello (?), *progetto per S. Giovanni dei Fiorentini*; fotomontaggio ricostruttivo del foglio di fig. 21 (rielaborazione grafica G. Schelbert).

privi dello splendore materiale degli antichi. Come principe di pace possa Leone X conservare gli esempi dell'antica Roma per risvegliare a nuova vita le sue virtù e la sua architettura, anzi per superarle.

Nella certezza di far risplendere la nuova Roma nell'antico fulgore e di ripristinare così l'originaria identità italiana, Raffaello si appoggiò tuttavia non tanto agli antenati di costruzioni individuali come il battistero, quanto piuttosto alla presenza dei monumenti romani, al lavoro pionieristico di Bramante, allo studio delle fonti e alla particolare costellazione politica sotto Leone X. Con la

Cappella Chigi, le Logge Vaticane, il Palazzo Branconio, la Villa Madama e S. Pietro riuscì egli stesso a darne inizio.

Questo saggio è scaturito dal contributo su Raffaello contenuto nella "Storia dell'architettura italiana" (vedi sotto), lo supera tuttavia in alcuni punti (S. Pietro, S. Giovanni dei Fiorentini) e confluirà nel volume "Renaissance architecture", che uscirà nel 2003 pubblicato dalla casa editrice Thames & Hudson di Londra. Per la traduzione ringrazio Elisabetta Pastore.

Sulla bibliografia: Tutte le informazioni importanti e i dati bibliografici sono contenuti nelle tre seguenti pubblicazioni:

- C. L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984;
- C. L. FROMMEL, *Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere*, in *Raffaello a Roma*, a cura di C. L. FROMMEL, M. WINNER, Roma 1986, pp.261-303;
- C. L. FROMMEL, *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.