

La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-20)¹

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

BRAMANTE (1444-1514)

Nel corso degli oltre vent'anni del suo soggiorno milanese, Bramante era divenuto, dopo gli esordi come mediocre pittore, uno dei maggiori architetti d'Italia². Ma alla fine degli anni novanta le sue commissioni diminuirono. E quando il 2 settembre 1499 i francesi spodestarono il suo più importante committente-padrone, il duca Lodovico il Moro, Bramante si trasferì a Roma: "desideroso poter vivere del suo et insieme, senza avere a lavorare, potere agiatamente misurare tutte le fabbriche antiche di Roma..."³. Furono sufficienti però pochi mesi per coinvolgerlo pienamente nel dinamico rinnovamento della capitale della cristianità che stava festeggiando l'Anno Santo.

L'urbanizzazione del quartiere attorno a piazza Navona

Già Niccolò V (1447-55) aveva cominciato a regolarizzare la rete viaria romana e a creare, con l'aiuto di chiese, palazzi e piazze, nuove visuali e nuovi centri funzionali della vita cittadina⁴. Sia lui che Pio II (1458-64) avevano concentrato però la loro attività edilizia sul Vaticano mentre solo Paolo II (1464-71) l'aveva spostata, con la costruzione di palazzo Venezia, verso il Campidoglio. Sisto IV (1471-84) e Latino Orsini, come cardinale camerlengo responsabile del piano urbanistico della città, si erano impegnati poi in modo più decisivo nel rinnovamento del gomito del Tevere, zona dominata dagli Orsini – che erano strettamente legati al papa. Il successore di Latino, il cardinale d'Estouteville, seguì poi le stesse tendenze spostando, nell'agosto del 1477, il mercato dal Campidoglio a piazza Navona⁵ e liberando da edifici invadenti le tre grandi strade che da piazza di Ponte si irradiavano nell'ansa del Tevere, e cioè via dei Banchi (via del Pellegrino), via Papale (via del Governo Vecchio) e via Sistina (via di Tor di Nona e via di Monte Brianzo), nonché l'adiacente via di Tor Sanguigna (via dei Coronari)⁶. Estouteville rinnovò anche il proprio palazzo con la relativa chiesa di Sant'Agostino su via di Tor Sanguigna⁷ e il nipote favorito di Sisto IV, Girolamo Riario, fece costruire il suo palazzo nelle immediate vicinanze⁸. Nel gennaio del 1483, subito dopo che il suo pronipote, il ventitreenne Raffaele Riario, aveva assunto la carica di camerlengo, Sisto IV fondò, a ovest di piazza Navona, la chiesa di Santa Maria della Pace con un ottagonone turriforme, sul luogo dove veniva venerato un quadro miracoloso della Vergine Maria⁹. Pure nello stesso anno, Raffaele Riario rilevò la commenda di San Lorenzo in Damaso, situata a sud della piazza – certamente già allora con l'intenzione di farsi costruire un palazzo esemplare¹⁰. A partire dal 1489 egli introdusse poi, con la costruzione della Cancelleria, una nuova qualità architettonica nel tessuto urbano.

Roma, palazzo
Alberini, facciata.

La Cancelleria fu infatti il primo palazzo romano a essere completamente formalizzato e articolato su



tutte le facciate da ordini antichi e da finestre classicheggianti. Con i ritmi e i materiali, il suo esterno reagì in modo strettamente gerarchico alle zone circondanti, presentandosi del tutto simmetrico perfino rispetto alla raddrizzata e ampliata via del Pellegrino, che aveva un andamento obliquo rispetto al palazzo. Cominciato probabilmente da Baccio Pontelli e continuato dopo il 1492 da Antonio da Sangallo il Vecchio e da un suo vice, Bernardino della Volpaia, fu certamente il palazzo più moderno della sua epoca. E se, come riferisce Vasari, Bramante partecipò effettivamente alla progettazione della chiesa di San Lorenzo in Damaso integrata nel palazzo, dovette farlo subito dopo il suo arrivo, quando con i lavori all'ala posteriore era iniziata l'ultima fase della costruzione, e cioè intervenendo solo nella parte absidale della chiesa¹¹. Potrebbe quindi aver contribuito anche all'articolazione della vicina cappella segreta (la cui abside viene dimezzata dal muro laterale del cortiletto), della sua volta, della vicina arcata inquadrata da uno snellissimo ordine doricizzante e forse perfino della disposizione virtuosistica dell'appartamento segreto del cardinale nell'angolo nord-occidentale del piano nobile. Bramante conosceva i raffinati appartamenti principeschi non solo di Urbino, Gubbio, Firenze e Mantova ma, probabilmente, perfino di Ferrara.

Stando a Vasari, Bramante collaborò anche alla progettazione di altri due centri importanti del quartiere. Molto più evidente, che non al prolungamento di San Giacomo degli Spagnoli¹², è il contributo di Bramante alla nuova chiesa di Santa Maria dell'Anima, il cui interno è leggermente più piccola ma ha un effetto di gran lunga più monumentale¹³. Nel febbraio 1500 la confraternita tedesca fu autorizzata ad allargare la chiesa fino al filo tra l'odierno angolo nord-orientale della chiesa e l'allora portale laterale dell'ottagono di Santa Maria della Pace¹⁴. Questa concessione, ideata da Riario, dai maestri delle strade e probabilmente anche da Antonio da Sangallo il Vecchio, allora principale architetto papale, potrebbe aver contribuito a che la confraternita, prima di porre la prima pietra in aprile, si decidesse a inserire il progetto nel contesto urbano nello stesso modo armonico della Cancelleria¹⁵. La parasta gigante dell'ordine corinzio allo spigolo nord-occidentale risponde alla prospiciente parasta doricizzante di Santa Maria della Pace e anche le sue trabeazioni sembrano stare allo stesso livello. Il campanile alto, slanciato e articolato in forma bramantesca, è visibile sia da piazza Navona che da via dei Coronari e con le due chiese forma un insieme volutamente pittoresco¹⁶. Dal vicolo a destra l'asse longitudinale della chiesa si gira a ventaglio fino al muro dell'adiacente casa a sinistra. Il suo interno si amplia quindi dall'ingresso fino all'imponente coro che, piegando leggermente verso sud, consente un passaggio tra le due chiese. Non solo questo ingegnoso gioco con le irregolarità del sito, ma anche le proporzioni e l'articolazione dell'interno, sono del tutto degni di Bramante.

L'adiacente chiostro di Santa Maria della Pace venne progettato nello stesso contesto: realizzato a partire dall'agosto del 1500 fu terminato nel 1504¹⁷. A commissionarlo fu il protettore dei canonici lateranensi, il potente cardinale Oliviero Carafa, che abitava nel palazzo Orsini a piazza Navona¹⁸ e che – stando alla grande iscrizione – voleva erigere anch'egli un monumento alla Madonna della Pace¹⁹. Già dalla vicina via dei Coronari si vedevano sporgere nelle vie i due angoli settentrionali del convento con i sontuosi stemmi del Carafa²⁰.

Ancora oggi al chiostro si accede dall'angolo nord-occidentale e le linee del pavimento conducono lo sguardo diagonalmente verso il fondo. Sopra i due eleganti e quasi fragili piani del chiostro si erge il massiccio ottagonone della chiesa – in maniera simile al mastio sul cortile della rocca di Civita Castellana. A essa sembrano ispirarsi anche le arcate su pilastri nobilitate da un ordine di paraste; anzi il confronto con Antonio da Sangallo il Vecchio, che nel cortile della rocca aveva ripreso il linguaggio classicheggiante e il rilievo sottile dell'ultimo Alberti, è avvertibile perfino nelle volute ioniche.

Nelle forme più eleganti e più antichizzanti, Bramante si avvicinò maggiormente alla Cancelleria. Come nei chiostri di Sant'Ambrogio a Milano, egli suddivise le campate del piano superiore, inserendo tra i pilastri compositi colonne corinzie²¹. Addossò ai pilastri paraste ugualmente composite, che con-

tinuano le paraste ioniche del piano terreno e che grazie ai loro piedistalli, basi e aggetti restano riconoscibili anche negli angoli come membri di un ordine autonomo. Nei pilastri e paraste composti, quindi, Bramante fece penetrare vicendevolmente le forze verticali e orizzontali, l'ordine ionico e quello corinzio, presentando sia il principio della sovrapposizione che la genesi del composito; gioco che dovette riprendere qualche anno più tardi nella chiocciola del Belvedere²² e molto tempo prima che Peruzzi e Serlio elevassero il composito a quinto e massimo ordine. Proprio il contrasto tra le arcate equilibrate del piano terreno e il colonnato superiore, decisamente più ricco di tensione tra le colonne appena caricate e i pilastri in cui si concentrano e arrestano tutte le forze, conferisce al chiostro quella sua vita del tutto particolare.

Palazzo Caprini e piazza Scossacavalli

Un altro punto focale Riario lo creò sulla piazza Scossacavalli²³. Per far fronte alla folla di pellegrini attesa per l'Anno Santo, ma forse anche per riflessioni di ordine difensivo, il papa, nel novembre 1498, lo aveva incaricato di tracciare la via Alessandrina tra il palazzo pontificio e castel Sant'Angelo. Benché all'apertura dell'Anno Santo, nel Natale del 1499, la tracciatura era già stata completata, solo a gennaio del 1500 i proprietari delle case distrutte vennero obbligati a costruire entro due mesi nuove facciate alte 70 palmi (15,64 metri)²⁴. Tra i primi costruttori ci furono due alti funzionari pontifici, che potrebbero essere stati incoraggiati a costruire dei palazzi esemplari se non dal papa stesso, certamente da Riario che, come camerlengo, era il loro superiore. Entrambi costruirono su piazza Scossacavalli (la piazzetta davanti alla residenza del potente cardinale Domenico della Rovere), che fu prolungata fino a via Alessandrina, diventando l'unica piazza del Borgo circondata da edifici monumentali²⁵.

Adriano Castellesi, favorito e tesoriere del papa, che solo nel gennaio 1501 aveva potuto acquistare i terreni necessari, ovviamente voleva imitare la Cancelleria in scala più piccola e a tal fine potrebbe aver commissionato la fabbrica ad Antonio da Sangallo il Vecchio²⁶. Già a giugno del 1500 il protonotario Adriano Caprini di Viterbo aveva comperato un terreno sul lato occidentale della piazza. Caprini era segretario di quel cardinale Juan Lopez, morto nell'agosto del 1501, per il quale – stando a Vasari – Bramante già prima aveva rinnovato la fontana di piazza Santa Maria in Trastevere²⁷. Il terreno proseguiva verso ovest sia lungo la via Alessandrina che lungo il Borgo Vecchio²⁸ e Caprini pensava probabilmente a un palazzo largo quanto tutta la piazza, e cioè di sette assi di finestre. Solo una profondità di almeno cinque finestre avrebbe permesso il cortiletto, lo scalone e le sale di rappresentanza indispensabili a un vero palazzo²⁹. E solo un terzo piano simile a quelli della maggior parte dei palazzetti successivi³⁰ sarebbe arrivato all'altezza minima richiesta dal papa. La sua articolazione con un ordine ionico nonché finestre con frontoni a segmento di cerchio sembra tramandata da un poco preciso schizzo cinquecentesco³¹. Bramante doveva aver prospettato a Caprini che un linguaggio ancora più antichizzante e la riscoperta dell'antica tecnica del getto e del mattone ricoperto di travertino finto (Lafréry parla di "lapidi coctili", Vasari di "mattone e di getto con casse")³² gli avreb-

Palazzo Caprini a Roma, ricostruzione prospettica ipotetica su piazza Scossacavalli (disegno G. Bonaccorso e H. Schlimme, su base cartografica di Ceccarius).



bero consentito di superare, con mezzi infinitamente più economici, l'antistante palazzo Castellesi. Ma ovviamente Caprini non riuscì ad acquistare la grande casa sull'angolo sud-occidentale della piazza, senza la quale il palazzo non poteva essere completato³³. Proprio questo stato frammentario dell'edificio, costruito con solo due finestre su piazza Scossacavalli e cinque su via Alessandrina, con due piani principali e un'altezza di circa 64,5 palmi (14,41 metri), ebbe enorme fortuna nella tipologia successiva del palazzetto.

Il piano basamentale, che era solo leggermente più basso di quello nobile, era stratificato con pochi blocchi di quel bugnato rustico che nella porta di San Pietro a Roma aveva acquistato nuova attualità³⁴. Seguendo prototipi antichi, Bramante li combinò dunque con bugne cuneiformi. Nel piano nobile egli sostituì le fragili paraste doppie di palazzo Castellesi con plastiche semicolonne, riallacciandosi al teatro di Marcello e al Colosseo, come avevano già fatto il primo Alberti e Francesco del Borgo³⁵. Per la prima volta, dall'antichità in poi, l'architetto ricostruì un dorico con fregio a triglifi, come lo avevano descritto Vitruvio e Alberti e come lo aveva potuto studiare nel teatro di Marcello, nella *basilica Aemilia* o a Cori. Anzi, per le finestre nel mezzanino, si ricordò che secondo la definizione di Vitruvio le metope coprono i buchi tra le estremità delle travi³⁶. Bramante avrebbe seguito il teatro di Marcello probabilmente anche per lo ionico del piano superiore, mentre per le porte-finestre si ispirò al balcone sull'angolo meridionale della Cancelleria, aprendo il parapetto in balaustre ancora arcaicamente snelle. Egli sottolineò dunque il contrasto dei piani, come nel chiostro di Santa Maria della Pace: alla sfera più volgare delle basse botteghe oppose quella signorile degli ordini e delle eleganti finestre a balcone, dove il committente poteva presentarsi al pubblico.

Diversamente dal palazzetto Castellesi, ma come nel chiostro della Pace e come negli edifici della scenografia del 1500³⁷, si avverte un forte verticalismo che sale dai pilastri tra le botteghe fino ai triglifi e che viene ancora sottolineato dai rapporti slanciati dei piedistalli, delle colonne, delle edicole e degli intercolumni e testimonia il lungo confronto di Bramante con il gotico milanese³⁸.

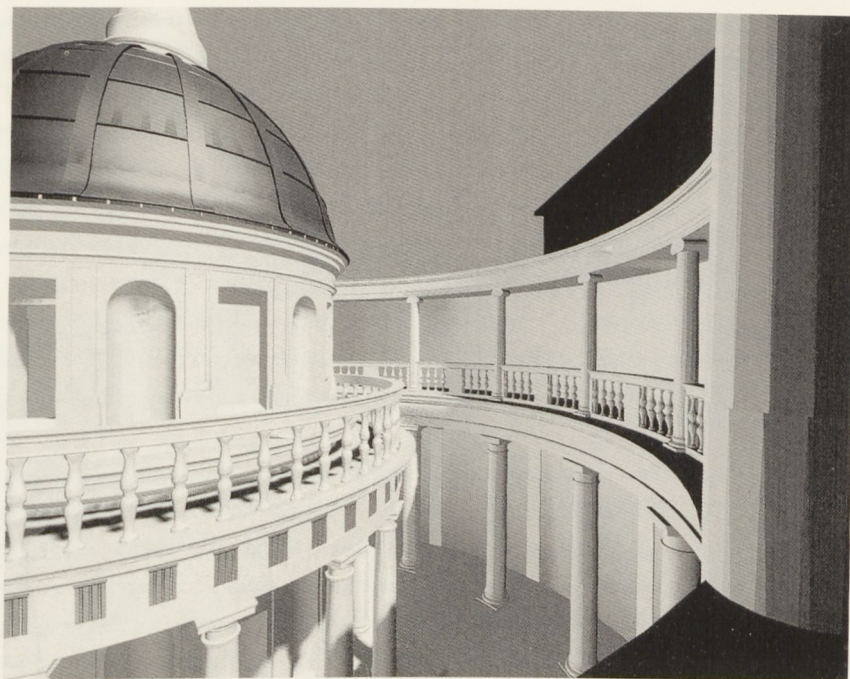
Il tempietto e il periptero vitruviano

Anche la successiva committenza di Bramante, e cioè la memoria che doveva celebrare il presunto martirio di San Pietro, venne dall'ambiente spagnolo: nel 1502 il cardinale Bernardo Carvajal pose a nome del re di Spagna la pietra di fondazione del tempietto presso San Pietro in Montorio³⁹. Secondo il progetto originario, tramandatoci da Serlio e noto anche a Vasari e ai Sangallo, gli assi di un primo chiostro rotondo si sarebbero incrociati al centro del tempietto aperto in quattro porte⁴⁰. Come nella maggior parte dei chiostri, doveva essere previsto un piano superiore che avrebbe collegato le celle dei frati. E poiché il piano terreno del tempietto è orientato sull'altezza di alcune stanze che risalgono agli anni precedenti, anche il piano superiore del chiostro poteva corrispondere a quello del tempietto⁴¹.

Originariamente l'altare doveva stare nel centro del tempietto o, più probabilmente ancora, non era stato ancora previsto. Ma già prima della costruzione dell'interno, Carvajal doveva aver indotto Bramante a inserire un altare nella nicchia posteriore del tempietto – sicuramente in maniera più architettonica dell'attuale – e a chiudere non solo la porta della nicchia posteriore, ma anche quelle laterali. Già allora, quindi, egli aveva dovuto abbandonare il collegamento assiale con un chiostro circolare e probabilmente lo stesso chiostro. E solo dopo il compimento dell'interno e probabilmente nei primi anni di Giulio II (1503-13), il cardinale doveva aver insistito sulla accessibilità della grotta e su un proprio altare. La scaletta fu nascosta in maniera poco convincente sotto l'altare superiore ed era probabilmente raggiungibile attraverso una botola nel pavimento del portico. L'altare superiore divenne quindi troppo grande per inserirsi organicamente nella nicchia a conchiglia e nello splendido pavimento in stile cosmatesco⁴².

La genesi del tempietto dunque non è separabile dalle ambizioni e dalle sempre nuove idee del com-

Veduta del chiostro del tempietto a Roma (ricostruzione ipotetica, disegno H. Schlimme).



mittente e cioè di Carvajal. In questo modo si spiega anche perché le metope del fregio dorico alludono alla messa, al sacerdozio e forse addirittura al pontificato, da lui sperato, e solo gli stemmi dell'altare e la decorazione pittorica, tutte e due posteriori, ai re spagnoli⁴³. Nello stesso 1502, quando pose la prima pietra, Carvajal aveva aperto nella chiesa adiacente con cerimonia solenne la *Nova Apokalypsis* che il francescano portoghese Amadeo Mendez de Silva aveva scritto nella grotta sotto il luogo celebrato della crocifissione di san Pietro. E Carvajal si era identificato nell'ivi annunciato *papa angelicus*, che avrebbe rinnovato la chiesa sicuro di diventare il successore di Alessandro VI. Edifici su pianta circolare diffusi già nell'antichità in forma di templi, mausolei o cappelle, con l'inizio del Rinascimento riacquistarono nuova attualità. Già Brunelleschi e Alberti elevarono il Pantheon e il battistero fiorentino a costruzioni ideali⁴⁴. E come loro e come Francesco di Giorgio e Giuliano da Sangallo (i cui progetti per edifici sacri e cortili a pianta circolare egli potrebbe aver conosciuto già a Milano), Bramante cercò di creare un vero *templum*, combinandolo con elementi di diversi periodi e tipologie per farlo corrispondere alle funzioni e al carattere particolare della commissione individuale⁴⁵. Bramante proiettò le colonne sulla cella sotto forma di paraste con una sistematicità che non si trova sui prototipi antichi, ma solo nel Colosseo e sui disegni di Francesco di Giorgio⁴⁶. E interpretando il *tholos* di Vitruvio come la parte tra il colonnato e il fiore, la cui altezza doveva corrispondere alla metà della larghezza del colonnato⁴⁷, inserì una cupola con tamburo. Ne risultò un rapporto dell'interno di circa 1:2 che corrispondeva alla tradizione cristiana di uno slanciato spazio illuminato dall'alto, rintracciabile fino a Santa Costanza a Roma e San Vitale a Ravenna. Come già Brunelleschi a Santa Maria degli Angeli, egli aveva imparato dalle terme imperiali a scavare il muro al minimo, mediante esedre e nicchie, e quindi a suggerire uno spazio che penetra da tutte le parti nella massa muraria. Nel colonnato esterno Bramante si attenne alla descrizione vitruviana del periptero, uguagliando l'altezza delle colonne al diametro della cella di 20 palmi (4,45 metri)⁴⁸. Se avesse conferito alle colonne anche il rapporto vitruviano di 1:7 del dorico, queste sarebbero risultate circa il 25% più spesse di quelle poi realizzate. Bramante seguiva invece una norma vitruviana esteticamente ancora più rilevante, secondo la quale le colonne dovevano diventare sempre più slanciate man mano che si restringeva l'intercolumnio⁴⁹. Quindi colonne nel rapporto di 1:7 avrebbero richiesto intercolumni decisamente più larghi. Con intercolumni di 2,84 fusti e colonne nel rapporto di 1:8,56 Bramante si

avvicinò tuttavia al *diastilo* di Vitruvio, che prevede intercolumni di tre larghezze di fusto e colonne con un rapporto di 1:8⁵⁰. Il diametro delle colonne di 1,87 palmi o 1,434 piedi antichi (0,417 metri), e cioè tutt'altro che tondo, non si spiega dunque con le unità di misura dell'epoca, ma solo con riflessioni di ordine teorico⁵¹: Bramante aveva imparato da Vitruvio che il rapporto del diametro della colonna con la sua altezza era inscindibilmente legato a quello del suo intercolumnio.

Dei tre fregi dorici del tempietto, solo quello esterno rispecchia le norme vitruviane, mentre sulla parete della cella e all'interno è conformemente variato, come sarebbe stato necessario fare anche per i fregi delle tre maggiori trabeazioni del cortile circolare – operazione che richiedeva considerevoli capacità matematiche e non sempre era compatibile con metope quadrate⁵². Il rilievo relativamente piatto dei triglifi e la poca sporgenza della cornice, terminante vitruvianamente in una gola, sono a favore di una datazione precoce del tempietto, poco dopo il chiostro della Pace e palazzo Caprini⁵³.

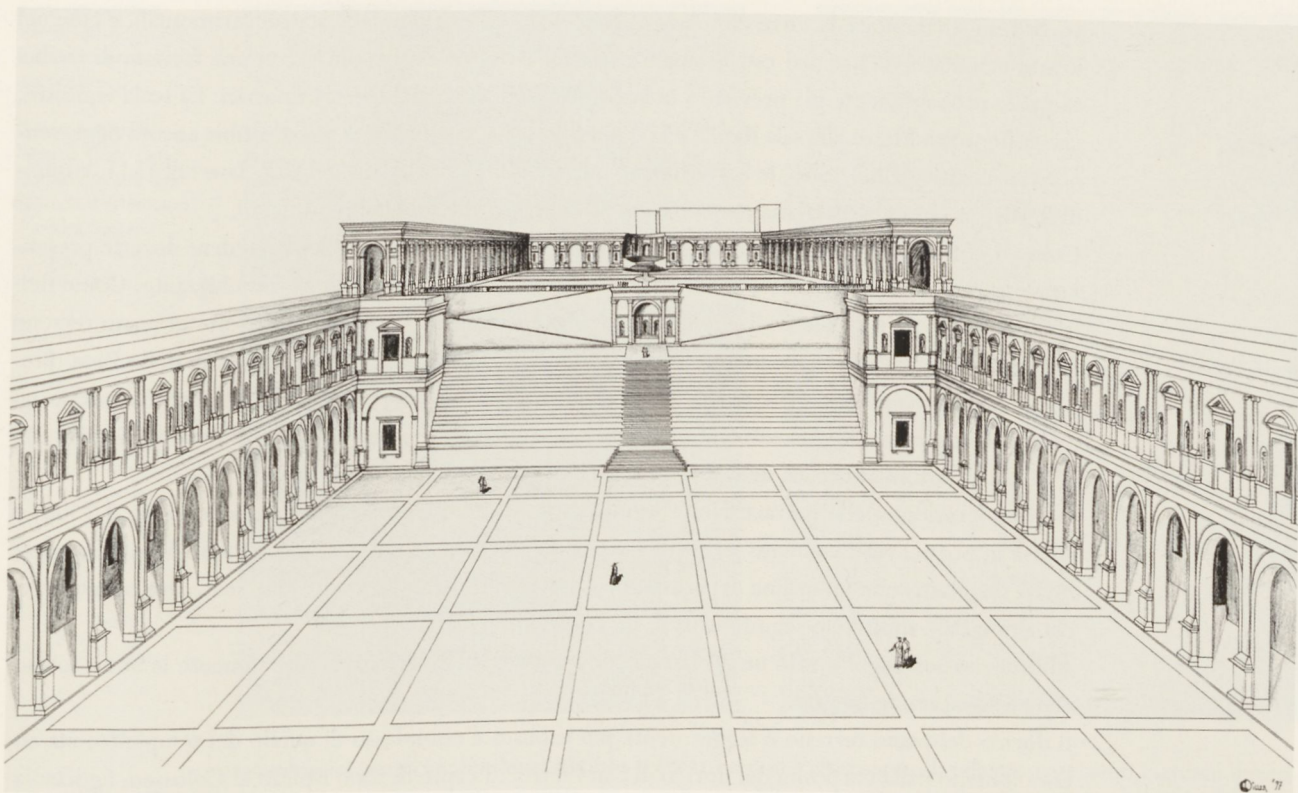
Nell'interno l'ordine è elevato su alti piedistalli e forma con le esedre quattro travate ritmiche che impediscono un ritmo paratattico e quindi anche un'esatta corrispondenza con l'esterno. Questo motivo trionfale, così adatto a esprimere la vittoria di Pietro sulla morte e che già Alberti in Sant'Andrea a Mantova aveva collegato con muri ridotti al minimo, poco dopo doveva contraddistinguere anche le vie trionfali del cortile del Belvedere e della chiesa sepolcrale del principe degli apostoli. Grazie ai piedistalli, la trabeazione interna venne elevata sopra quella esterna e diede a Bramante l'occasione di coprire la zona nuda con una balaustrata, anch'essa contribuendo alla suggestione di un continuo girare che ricorda il Pantheon. L'estremità inferiore dei balaustri è frammentaria ma, in quanto tagliata dalla cornice dorica, resta nascosta all'occhio. Così la balaustrata appare più grande di quanto non lo sia effettivamente; un inganno ottico tipicamente bramantesco. Egli evitò un ordine superiore, che sarebbe riuscito estremamente piccolo, riducendo l'articolazione del tamburo a paraste prive di capitello incorniciate come nella trabeazione di Santa Maria presso San Satiro e a una trabeazione abbreviata come nel piano terreno della Cancelleria. Nel fiore che sormontava la cupola, in origine certamente emisferica, seguì di nuovo il testo di Vitruvio.

Se nel chiostro della Pace e in palazzo Caprini Bramante si era già avvicinato ai principi vitruviani, ora si presentò come il loro maggior conoscitore e non per niente il tempietto venne inserito come primo *exemplum* postantico nei trattati di Serlio e Palladio, benché l'articolazione della cella e del tamburo non corrispondessero né a Vitruvio né ai noti prototipi antichi.

IL PONTIFICATO DI GIULIO II

Il Vaticano e il cortile del Belvedere

Il 30 ottobre 1503 venne eletto Giulio II, che subito commissionò a Bramante di riprendere il grande programma di Niccolò V suo compaesano ligure. Questi aveva già previsto il rinnovamento del Vaticano e di San Pietro in scala monumentale e di trasformare l'immagine della città⁵⁴. Durante il suo lungo esilio francese, Giulio aveva avuto modo di conoscere gli splendidi castelli reali della Loira con i loro estesi giardini, sistemati anche da maestri italiani, e le città dominate dai corpi alti e dai campanili delle cattedrali. E già nel 1499 a Milano, ma in particolare a partire dall'agosto 1503 a Roma, egli aveva potuto convincersi che nessuno come Bramante era in grado di trasformare definitivamente la città tardomedievale in capitale del suo impero⁵⁵. Nel tardo autunno 1503, Bramante dovette aver presentato i primi progetti per il cortile del Belvedere, cioè il collegamento dell'appartamento Borgia nel vecchio palazzo papale, dove Giulio risiedé fino al 1505, con la villa di Innocenzo VIII a nord del palazzo, il suo ritiro preferito⁵⁶. L'iscrizione della medaglia di fondazione "Via Iulia III adit(um) lon(ga) M alta LXX ped(es)...", pone l'accento proprio su questo viadotto di collegamento, alludendo direttamente alla descrizione di Svetonio della via Transitoria tra il Palatino e la *Domus Aurea*⁵⁷.



Donato Bramante, primo progetto esecutivo del cortile del Belvedere in Vaticano (ricostruzione ipotetica, disegno G. Diller).

Come già sulla medaglia, anche nel progetto esecutivo davanti al vecchio palazzo c'è un enorme cortile fiancheggiato da logge di 9×17 campate su due soli piani (73×137 metri circa). La sua estremità settentrionale prosegue, con la larghezza di sette campate e con l'altezza del piano terreno, nelle larghe e alte scale di un *auditorium* per gli spettacoli previsti. Salendo la scalinata centrale si giungeva in un giardino poco profondo (24,50 metri circa). Ancora oggi dal suo ninfeo centrale partono due rampe a zig zag che prima conducevano nel grande giardino superiore (116 metri circa). Il papa doveva raggiungere questo giardino attraverso i portici fiancheggianti una *via triumphalis* dopo aver percorso la terrazza sopra il piano ionico del cortile.

Il cortile inferiore, il giardino intermedio e quello superiore dovevano quindi unirsi in una prospettiva ininterrotta di oltre 300 metri di profondità, visibile dall'appartamento Borgia e il cui asse veniva particolarmente accentuato dalla scalinata inferiore, dal ninfeo, dal camino centrale del giardino superiore e dalla sua esedra a forma di *odeon*. Ancora nel 1574, Cartaro dovette elogiarlo come "*omnium orbis terrarum aedificia magnificentia laxitate opere ornatu specie longe exuperantium*"⁷⁵⁸.

Mentre Giulio fece costruire il passaggio orientale già nel primo anno del suo pontificato, lasciò irrealizzato quello occidentale – indizio che il collegamento con la villa gli stava più a cuore che il nuovo cortile o la vista sul grandioso complesso. Nel 1506 poi, quando decise di trasferirsi alle stanze nel terzo piano del palazzo, sottrasse al progetto il suo equilibrio facendo elevare a Bramante il passaggio orientale allo stesso livello e cioè di un ulteriore piano che non a caso venne quasi totalmente eliminato nella famosa veduta di Perino del Vaga.

In quell'occasione Bramante fece anche il "disegno grandissimo", conservatosi solo in parte, per la riorganizzazione del palazzo pontificio. Tale disegno riporta non solo riflessioni per il terzo piano del cortile, ma anche per il vecchio palazzo e per una serie di edifici annessi, che rivelano dove si erano spostate le priorità del papa dal 1503 al 1506. Così a est del nuovo cortile sono previste scuderie e una sala del Conclave, ambedue di dimensioni gigantesche. Accanto, un periptero di 35 metri circa di diametro, cioè pari a quasi quattro volte quello del tempietto, la presumibile cappella del Concla-

ve, doveva sormontare la torre circolare di Niccolò V. All'esterno delle stanze cerimoniali, e cioè nel fronte orientato verso nord-est, Bramante sostituì le logge di Niccolò V con una facciata di tredici campate probabilmente già previste a quattro piani, tre dei quali aperti in portici. La scala equestre, che collega San Pietro alla sala Regia, e la doppia serliana, che illumina quest'ultima ancora oggi, vennero realizzate già nel 1506, le logge furono iniziate nel 1509 e la sala del Conclave nel 1511, e quindi il "disegno grandissimo" mantenne la sua validità fino alla fine del pontificato.

Come il quattrocentesco palazzo vaticano, anche l'esterno del cortile del Belvedere dovette presentarsi esternamente fortificato e sobrio e solo all'interno nel suo splendore antichizzante. Come nella rocca di Civita Castellana, il cortile grande doveva comprendere all'inizio solo un piano terreno dorico e un piano superiore ionico. E in maniera simile al chiostro di Santa Maria della Pace, Bramante continuò i pilastri delle arcate del piano terreno in fasci di paraste, il cui elemento centrale aggetta nella trabeazione. Accentuando le forze orizzontali, le semiparaste laterali conducono alle edicole, con frontoni alternati, delle finestre fiancheggiate da nicchie per statue.

In considerazione delle sovraccaricate fondamenta, il terzo piano, progettato solo verso il 1506, si apriva in portici relativamente leggeri di peperino stuccato, le cui colonne doriche dovevano essere divise da pilastri con un ordine di paraste, probabilmente corinzio, e dovevano sostenere pannelli ciechi allungati – motivo in seguito ripreso da Peruzzi e Vignola.

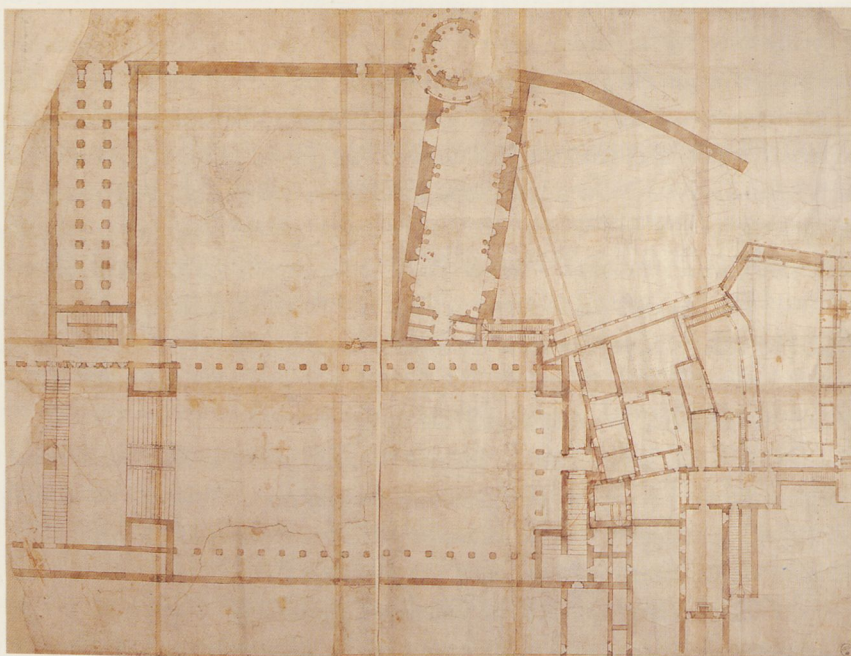
All'interno sostengono solo un architrave a due fasce, sul quale si alza direttamente la botte schiacciata e scaricata da lunette.

Il dorico del piano terreno è leggermente più robusto e complesso di quello del tempietto, ma ancora lontano dalla corposità del dorico di San Pietro⁵⁹. I capitelli sono ispirati al Colosseo, i gocciolatoi e i protomi leonini della trabeazione alla *basilica Aemilia*⁶⁰. Si sente la tendenza di Bramante a unire le norme vitruviane agli esempi più belli e adatti dell'Antico.

Anche i capitelli molto sporgenti dell'ordine ionico sono riconducibili a prototipi antichi e a precedenti quattrocenteschi come l'edicola di ponte Molle⁶¹. Il rapporto della parasta centrale di solo 1:5 circa, decisamente divergente dalla norma vitruviana, potrebbe essere spiegato con gli intercolumni insolitamente ampi⁶².

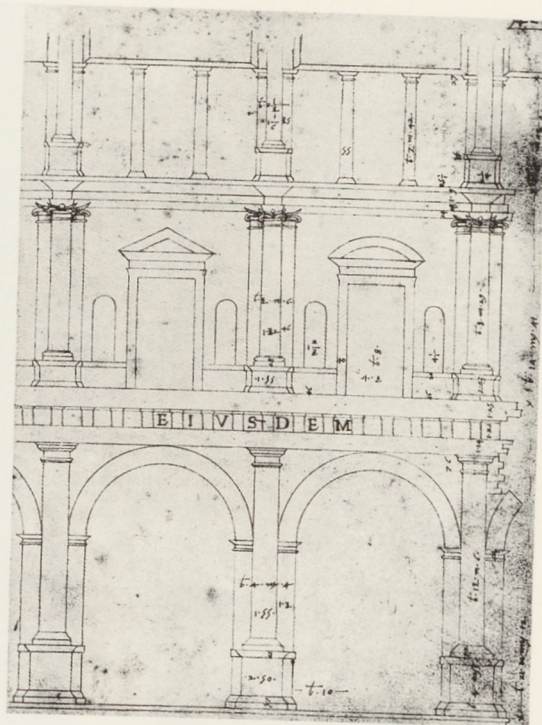
Questi due piani del cortile preparavano il corinzio delle due vie trionfali, che dovevano fiancheggiare il giardino superiore, e del portico cieco dell'ala posteriore. Le aiuole, i pergolati, le fontane,

Donato Bramante,
"disegno grandissimo"
per il palazzo vaticano,
1506 circa (GDSU
287A).



Città del Vaticano,
cortile del Belvedere,
cortile inferiore,
particolare.

Bernardino della
Volpaia, alzato del
cortile inferiore del
Belvedere in Vaticano
(Londra, Soane's
Museum, Codice
Coner, f. 42).



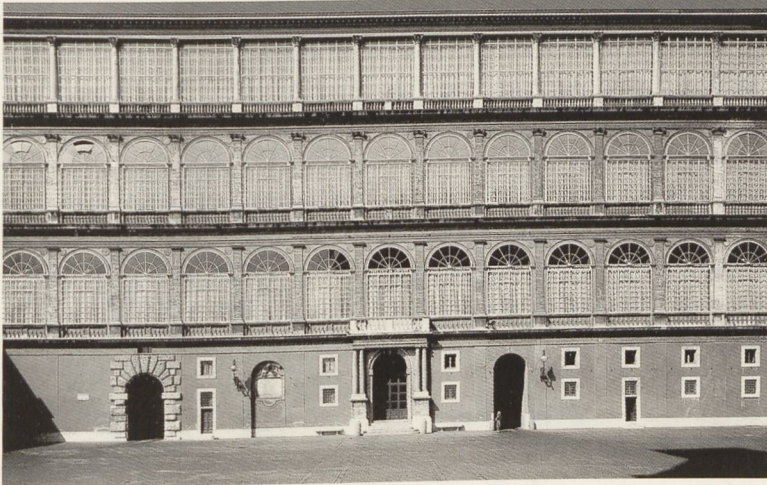
le statue e i portici splendenti di finto travertino con l'alternanza di pilastri aggettanti e arcate in ombra, non furono mai completati e vennero ben presto modificati. Questo vale anche per l'esedra ombreggiata, al cui auditorio concavo si sale dalla scala concentrica – testimonianza unica della capacità di Bramante di trattare corpo e spazio come elementi complementari.

Un'idea più concreta delle intenzioni di Bramante la fornisce ancora la scala a "lumaca" che egli aggiunse alla parete orientale del Belvedere per collegarlo direttamente a viale Angelico e alla via Trionfale. Questa scala servì per il trasporto in alto di materiali edili e quindi venne iniziata probabilmente verso il 1503-04. Partendo da prototipi antichi e medievali, Bramante sfruttò le quattro spirali dinamiche (realizzate da lui stesso) per una sovrapposizione di, rispettivamente, otto colonne tuscaniche, doriche, ioniche e corinzio-composite. Tutti e quattro gli ordini sorreggono necessariamente la stessa trabeazione con architrave e cornice ridotti e un fregio rialzato corrispondente alla volta

Città del Vaticano,
cortile del Belvedere,
portico superiore,
particolare.







Città del Vaticano,
logge vaticane, facciata
del cortile di San
Damaso.

Città del Vaticano,
cortile del Belvedere,
porta Iulia.

schacciata. Il diametro delle colonne però si restringe in modo più o meno continuo, passando da un rapporto di 1:5 della prima colonna tuscanica, fino a quello di 1:8,4 dell'ottava colonna composita⁶³. Questa gerarchia dei quattro ordini che nascono uno dall'altro e che non si trova né in Vitruvio o Alberti, né nei prototipi antichi, dimostra ancora una volta come Bramante sapesse unire la sua nuova sistematicità a una libertà tutt'altro che ortodossa⁶⁴.

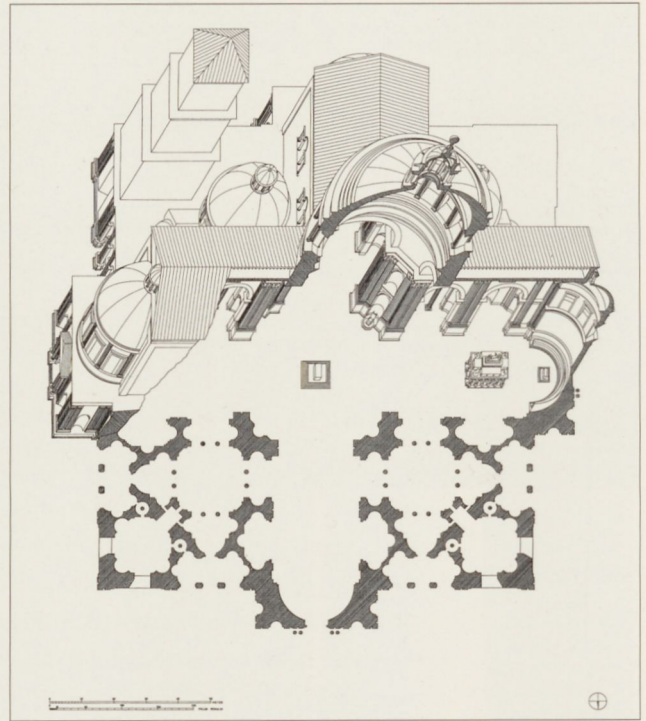
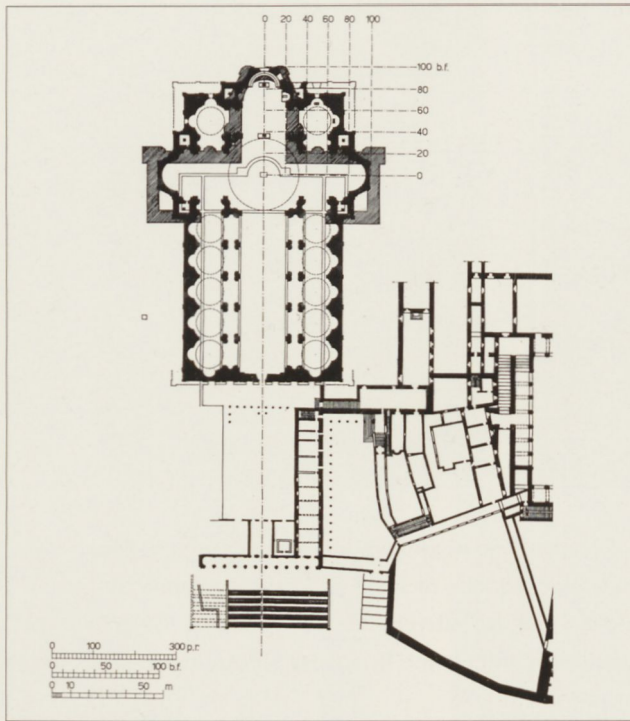
Nelle logge del giardino segreto, l'unica facciata regolare del Vaticano verso la città, Bramante si servì di un linguaggio meno monumentale e più omogeneo di quello del cortile del Belvedere. Si attenne alla sovrapposizione di tre o quattro ordini, ma articolò il piano-zoccolo solo con lesene e un portale a bugne variante di quello fortificato del cortile del Belvedere. Al piano terreno di quest'ultimo, segue il sistema tettonico di paraste di un ordine dorico su piedistalli e di lesene su cui poggiano le volte a vela della prima loggia. La trabeazione dorica senza triglifi si avvicina a quella dell'ordine ionico del cortile del Belvedere al quale riportano anche i capitelli ionici, mentre la trabeazione ionica è ancora più semplificata – certamente in considerazione della sua maggiore distanza dall'osservatore⁶⁵.

Giulio II lasciò anche la scala a chiocciola e le logge incomplete, ma fece alzare, sopra la torre Borgia, un belvedere di legno e cioè meno costoso che, assieme al dinamismo verticalizzante dell'ordine aggettato del tamburo e delle costole della cupola ottagonale, conferiva a quest'ultimo rifugio dell'appartamento papale un carattere pressoché sacro⁶⁶. Come nel piano ionico del cortile del Belvedere, semiparaste di un ordine ionico assai tozzo fanno da collegamento tra il movimento verticale delle paraste centrali e quello orizzontale delle arcate slanciate del tamburo. Vennero cominciati dunque continuamente nuovi progetti, senza prima concludere i vecchi, e questo continuo, anzi spesso impaziente e incoerente progettare caratterizzò anche numerosi altri progetti di Giulio II.

La nuova basilica di San Pietro

La tomba del principe degli apostoli, nonché primo papa, e la vicinanza di un secondo palazzo pontificio avevano elevato durante il medioevo la basilica costantiniana a chiesa più importante della cristianità⁶⁷. Ma i muri relativamente sottili e il tetto a capriate minacciavano di crollare e la chiesa era sempre meno in grado di far fronte alle sue molteplici funzioni. Giulio riprese il progetto, iniziato da Niccolò V, di aggiungere alla vecchia navata i tre bracci di un coro e di un transetto e di sormontare la crociera con una cupola. Ma al contrario di Niccolò, voleva rinnovare anche la navata. Voleva in pratica collegare l'*auctoritas ecclesiae* alla propria fama e il mausoleo del principe degli apostoli alla propria cappella sepolcrale nel coro.

Il primo dei progetti conservatisi di Bramante deve risalire ai primi mesi del 1505 e prevedeva anco-



Donato Bramante, primo progetto per la basilica di San Pietro in Vaticano (GDSU 3A) (ricostruzione ipotetica, disegno P.Föllbach).

Donato Bramante, progetto per la basilica di San Pietro in Vaticano (GDSU 1A) (ricostruzione ipotetica, disegno P.Föllbach).

ra una tomba addossata alla parete e di grandezza tradizionale, come inizialmente proposta da Michelangelo⁶⁸. Bramante integrò il coro incompleto di Rossellino in un sistema più ampio e lo fece continuare organicamente in un nuovo corpo longitudinale. Smussando i pilastri della cupola, come nel duomo di Firenze, ma continuandoli con pennacchi e una cupola tonda, allargò il diametro della crociera a circa 46 metri e quello della cupola a 38,50 metri circa. Collocò la tomba di Pietro esattamente al centro, l'altare pontificio sotto l'arco del coro e il trono papale probabilmente davanti allo smusso del pilastro sud-occidentale. E aprendo i quattro bracci in spazi secondari sormontati da cupolette, trasformò questa crociera nel centro spaziale e rituale di una *quincunx*, che si irradiava gerarchicamente, conforme al pensiero imperiale del papa.

Questa *quincunx* fu il nucleo della sua famosa "pianta pergamena", nella quale egli si liberò in gran parte del frammento di Rossellino. Ampliò lo spazio sotto la cupola a 48,25 metri e lo fece proseguire in quattro bracci uguali e decisamente più lunghi, destinando il centro di quello orientale alla tomba monumentalizzata e staccata dalla parete. Lo spazio tra i bracci lunghi della crociera ora bastava non solo per le cappelle con la cupola, ma anche per i vestiboli e le sagrestie d'angolo, che sulla facciata avrebbero dovuto supportare addirittura dei campanili⁶⁹. Nello stretto rapporto tra l'enorme cupola sopra la tomba di Pietro e la semicupola absidale – molto più piccola – della propria cappella sepolcrale, questo progetto esprimeva le ambizioni più intime del papa, che lo fece incidere sulla medaglia di fondazione.

Ma prima dell'inizio dei lavori Giulio II si assicurò il consiglio di affermati esperti. Il suo precedente architetto, Giuliano da Sangallo, propose una statica decisamente più robusta di quella che Bramante aveva imparato dal gotico e così il papa costrinse Bramante a rafforzare i pilastri della cupola. Allora egli li distinse con colonne giganti e li continuò in deambulatori come nel San Lorenzo di Milano tornando allo stesso tempo al sistema longitudinale con – probabilmente – solo tre campate⁷⁰. Considerazioni di ordine funzionale ed economico portarono il papa poi alla riduzione drastica del progetto esecutivo della primavera 1506. Bramante dovette rinunciare alla *quincunx* e orientare il braccio del coro di nuovo sulle fondazioni di Rossellino per farne la cappella funeraria del papa con luce diretta. Nell'estate del 1511, quando Giulio indebolito e amareggiato fece ritorno dalla costosa cam-

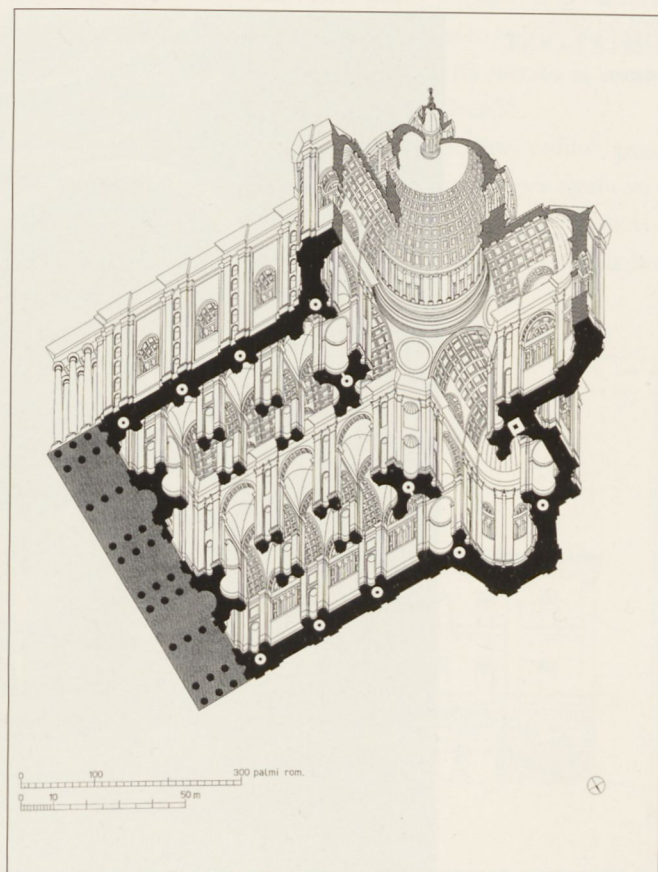
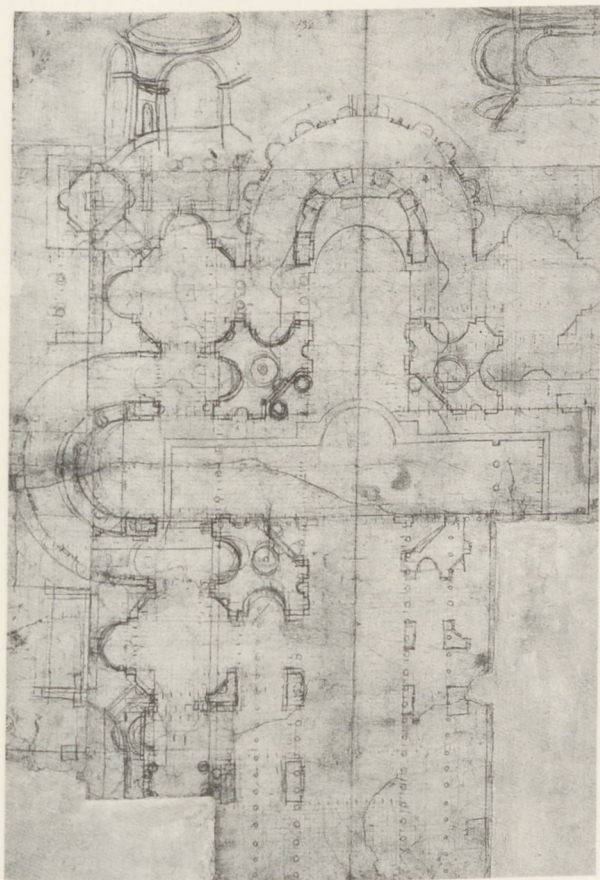
pagna contro i francesi, la cupola era progredita fino ai pennacchi e si stava per cominciare la volta del braccio del coro, a getto come la maggior parte delle volte bramantesche, e i primi pilastri del corpo longitudinale. I mezzi finanziari si erano ridotti e poiché Giulio sentiva quanto poco tempo gli restasse da vivere, concentrò i lavori sul braccio del coro e sulla sua cappella funeraria.

Oggi solo alcune parti dell'interno danno un'idea del progetto del 1506. Originariamente esso era circa 3,60 metri più alto dell'attuale e quindi il suo corinzio aveva il rapporto slanciato di 1:10,6⁷¹. Come una via trionfale, il corpo longitudinale conduceva alla "cappella magna", con l'altare pontificio sulla tomba di Pietro e gerarchicamente distinta da una cupola che avrebbe ricordato il Pantheon. In questo ciborio gigantesco il cerimoniale poteva svolgersi in modo più grandioso e solenne che mai. Dietro l'altare maggiore le sette enormi finestre della cappella Iulia, ornata di marmi e mosaici, avrebbero inondato di luce non solo la tomba del papa, ma anche l'altare di Maria nell'abside, gli scranni del coro e le tribune dei cantori nelle finestre laterali.

In nessun'altra costruzione di Bramante il principio tettonico risaltò in modo così caratterizzante come sull'esterno – da lui quasi completato – del braccio del coro. Articolati anch'essi da snellissime paraste (1:12) separate da nicchie, i pilastri corrispondevano a quelli interni, come se penetrassero la parete. Mezze paraste ed enormi campi ciechi addolcivano la transizione alla parete, ma solo i membri centrali aggettavano nella trabeazione, opponendo alle tendenze orizzontali del lungo corpo forti impulsi verticali. Questi continuavano con dei triglifi che afferravano come zampe gli angoli degli aggetti – un importante passo verso una maggiore corposità della trabeazione dorica. Nel passaggio dal coro al transetto, Bramante ridusse il sistema a fasci di paraste come quelli nel piano ionico del cortile del Belvedere e nella torre Borgia⁷². Nelle arcate monumentali delle finestre del coro dovevano essere inserite doppie file di colonne del vecchio San Pietro e forse addirittura vetrate colorate. In questa corrispondenza tra interno ed esterno, determinata dalla costruzione e con questo vertica-

Donato Bramante,
progetto per la basilica
di San Pietro
in Vaticano (GDSU
20A).

Donato Bramante,
progetto esecutivo
del 1506 per la basilica
di San Pietro
in Vaticano
(ricostruzione
ipotetica, disegno
P.Föllbach).



lismo Bramante cercò di nuovo una sintesi tra principi vitruviani e gotici, tra monumentalità imperiale e trascendenza cristiana, creando un sistema al quale Michelangelo sarebbe ritornato sotto Paolo III dopo i numerosi e poco convincenti cambiamenti del progetto da parte di Raffaello e di Sangallo. Benché l'esterno e buona parte dell'interno dell'attuale San Pietro parlino il linguaggio di Michelangelo, furono dunque Giulio II e Bramante i veri ideatori di questo nuovo centro spirituale e materiale della città.

I progetti di Giulio II per il centro della città

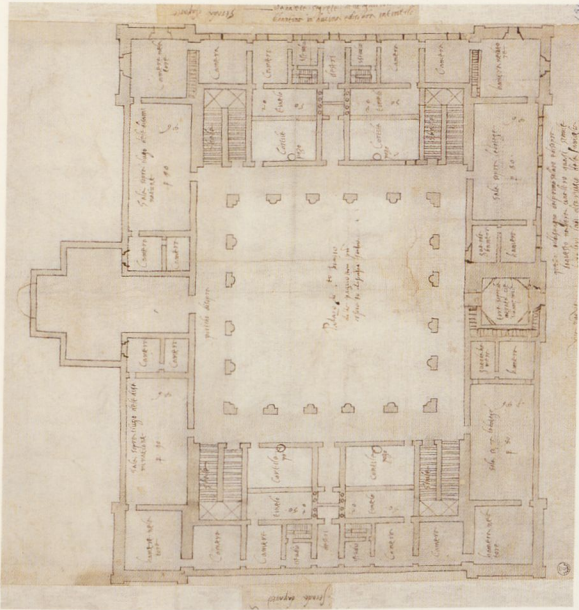
Solo dopo la progettazione del palazzo pontificio e della basilica di San Pietro, Giulio si dedicò, a partire dal 1508 circa, al rinnovamento del centro cittadino di Roma. Con il tracciato lineare di via della Lungara, già iniziato sotto Alessandro VI (1492-1503), e di via Giulia, continuò le tendenze radicali del suo predecessore e migliorò il collegamento tra il Vaticano e la ripa Grande, favorendo così il flusso dei pellegrini, dei viaggiatori e dei commercianti e dando occasione sia ai committenti che agli architetti di abbellirle con fabbricati classicheggianti⁷³.

L'impulso per tracciare via Giulia fu dato evidentemente dal nuovo palazzo di Giustizia⁷⁴. Verso il 1507-08 Bramante doveva aver convinto il papa ad ampliare piazza San Pietro fino alla nuova basilica e a ornarla con una facciata degna della grande impresa. Questo progetto richiedeva l'abbattimento del vecchio atrio, nella cui ala destra si trovava la Camera Apostolica, cioè l'ufficio con l'aula della Sacra Rota, presieduta allora da Raffaele Riario⁷⁵. Dalla Camera dipendeva non solo tutta l'amministrazione finanziaria dello stato della Chiesa, ma anche la giurisdizione pontificia, all'epoca dislocata in tutta Roma. Riario colse l'occasione per raccogliarla sotto un unico tetto.

Alle scelta del luogo potrebbero aver contribuito anche l'ubicazione della "Cancelleria Vecchia", l'attuale palazzo Sforza-Cesarini, cominciato prima del 1460 dal futuro Alessandro VI (e da allora sede

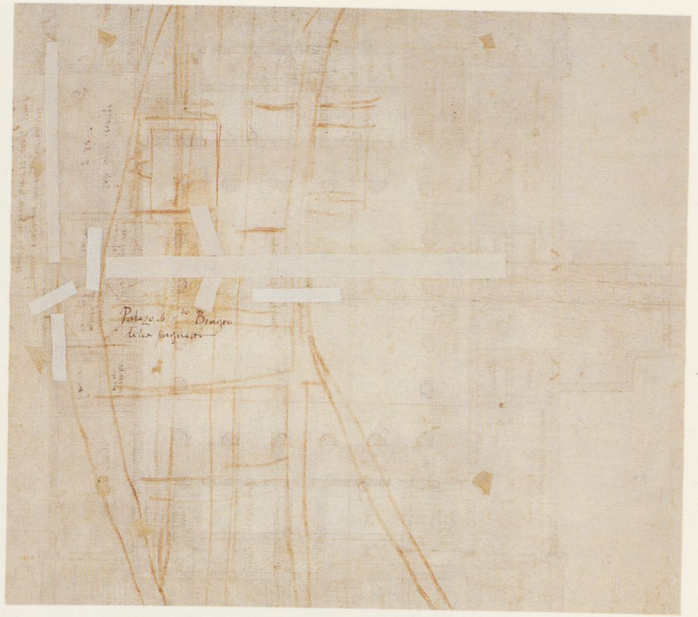
Città del Vaticano,
basilica di San Pietro,
interno.





Antonio di Pellegrino, Donato Bramante, progetto per il palazzo dei Tribunali a Roma (GDSU 136Ar).

Donato Bramante, progetto per la rete urbana attorno al palazzo dei Tribunali a Roma (GDSU 136Av).

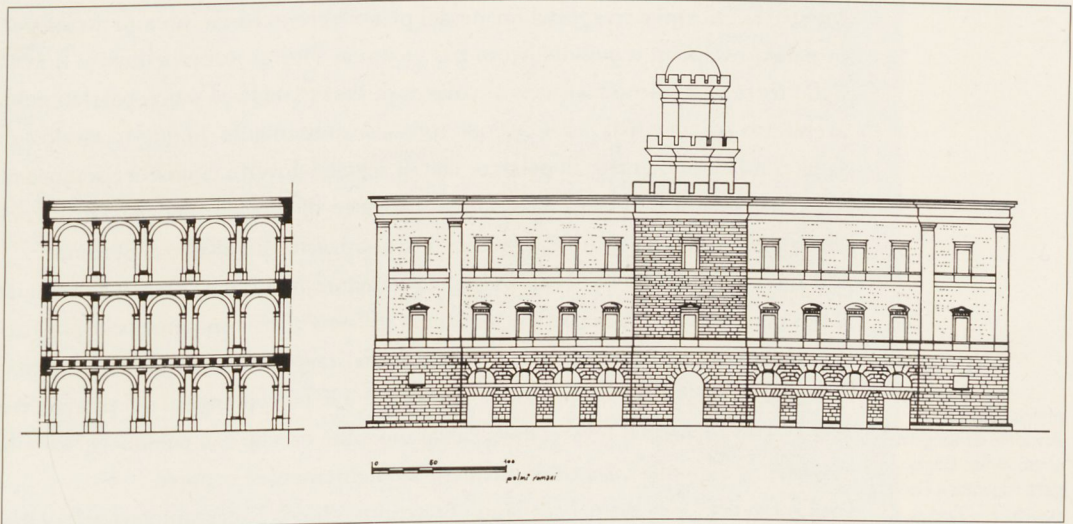


del vicecancelliere), ma mai completato. Non poteva misurarsi con il palazzo della Cancelleria, posto neanche a 400 metri di distanza, sebbene come camerlengo Riario occupasse solo il secondo posto nella gerarchia ecclesiastica. I due vicecancellieri di quegli anni, Galeotto della Rovere e suo fratello Sisto, ambedue nipoti del papa, potrebbero aver contribuito a convincere Giulio a rinnovare ampiamente una zona nell'immediata vicinanza del palazzo di Riario.

La nuova strada doveva collegare il ponte Sisto non solo con i Banchi e il ponte Sant'Angelo, ma anche con il ricostruito ponte Trionfale. Questo poi avrebbe potuto essere collegato, al di là del Tevere attraverso un'altra strada tra l'ospedale e la chiesa di Santo Spirito, al borgo di Santo Spirito e a piazza San Pietro. Davanti alla futura chiesa di Santo Spirito questa strada avrebbe incontrato la continuazione di via della Lungara, che a sua volta conduceva al ponte Sisto e a ripa Grande.

La medaglia di fondazione del palazzo dei Tribunali con la sua lapidaria iscrizione "iuri reddo", prevede ancora torri a scarpa con merli ma senza ordini, e cioè un vero castello, come doveva averlo voluto il papa in un primo momento. Nel progetto esecutivo Bramante seguì invece il consiglio di Alberti di non spaventare i cittadini con un minaccioso gesto di fortificazione e distruggere così quello spirito pacifico al quale la Cancelleria di Riario aveva già dato un'impronta.

Donato Bramante, stralcio del cortile e prospetto del palazzo dei Tribunali a Roma (ricostruzione ipotetica, disegno G. Bonaccorso).



Roma, palazzo
dei Tribunali, piano
terreno, particolare.



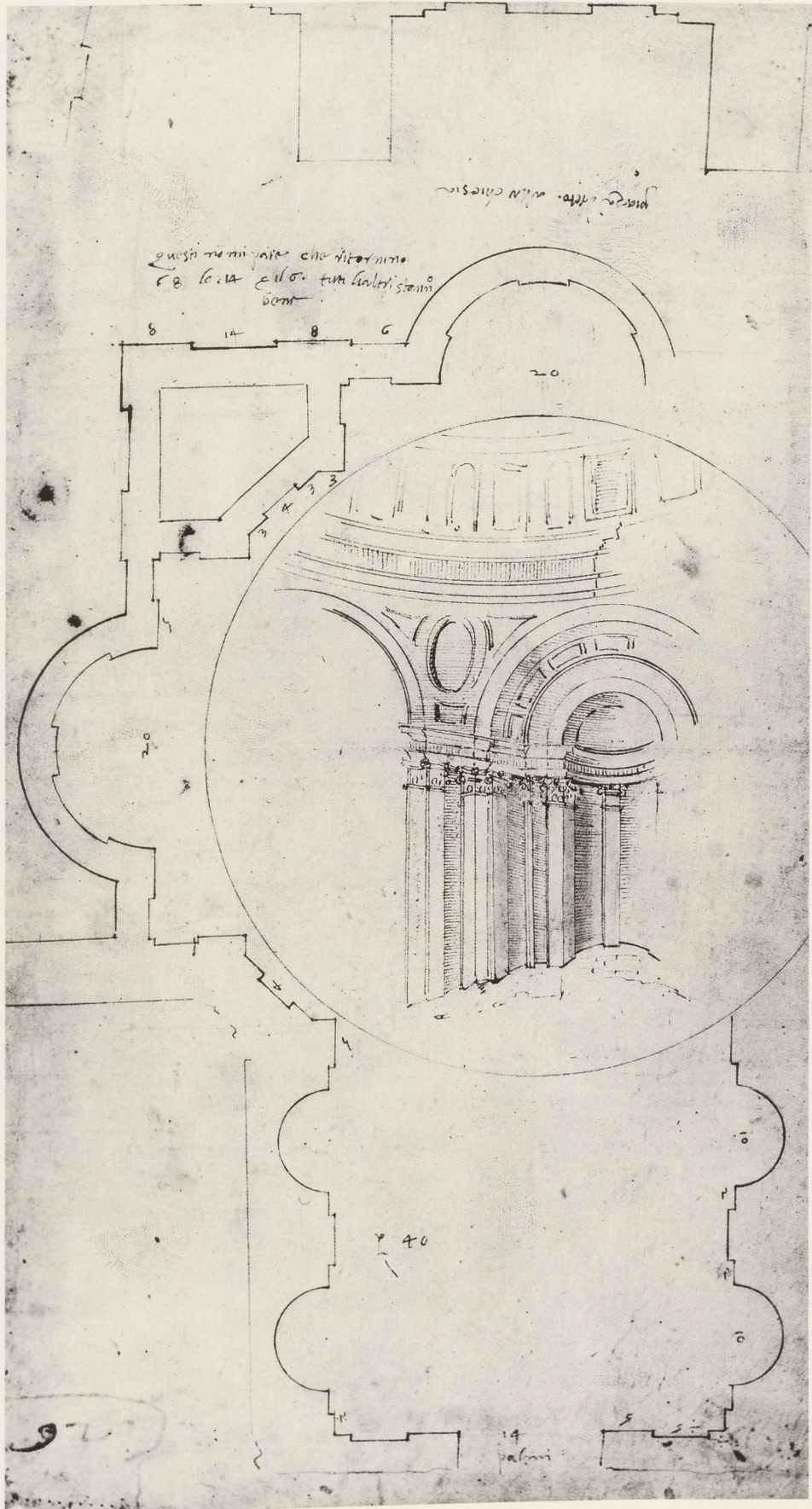
Le cinque per cinque campate del cortile dovevano seguire probabilmente in tutti e tre i piani la sovrapposizione degli ordini e il sistema del Colosseo – sistema che trovò immediata successione a palazzo Farnese. La profondità insolita dei piedistalli documentata dal rilievo della parte realizzata sembra destinata per tre quarti a colonne, come nella loggia della Benedizione di Pio II⁷⁶. Attorno sono raggruppate quattro ali: l'ala d'ingresso con otto botteghe per i notai nel piano-zoccolo e le prigioni nelle torri, sale d'udienza e gli uffici forse più importanti nel piano nobile; l'ala posteriore con la chiesa di San Biagio e sale d'udienza ancora più lunghe; e poi le due ali laterali di larghezza quasi doppia con gli appartamenti dei funzionari più importanti.

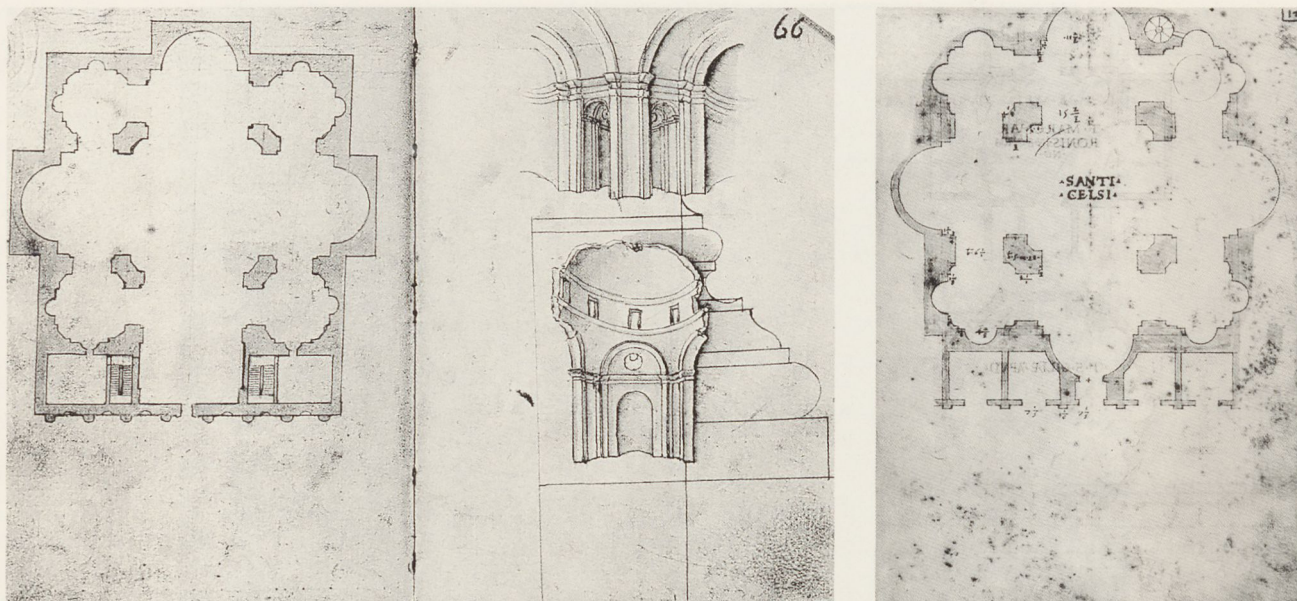
Mentre le enormi e irregolari bugne del piano terreno hanno un aspetto ancora più primordiale che in palazzo Caprini e quindi ancora più vicino ai suoi prototipi antichi e fiorentini, l'ordine gigante delle torri d'angolo si riallaccia al palazzo di Parte Guelfa, l'unico palazzo pubblico di Brunelleschi, architetto così decisivo per il periodo milanese di Bramante. In questo modo egli creò il modello della facciata monumentale di palazzo, che di seguito dovette conoscere sempre nuove variazioni, dalla villa Madama di Raffaello, dal secondo progetto di Sangallo per palazzo Farnese e da quello di Michelangelo per il palazzo dei Senatori fino ai progetti di Palladio e Bernini.

All'interno della chiesa di San Biagio, ugualmente non finita, Bramante partì dalla tipologia di Santa Maria della Pace. Ma seguendo il sistema di San Pietro con pennacchi poggiati su pilastri smussati, tamburo illuminato da finestre e cupola tonda, raggiunse una spazialità infinitamente più omogenea e suggestiva. Questa composizione gerarchica e le torri d'angolo del palazzo avrebbero articolato anche l'esterno verso il Tevere, dove passavano tante barche con personaggi importanti. Tale esterno era visibile da via della Lungara in maniera eminentemente corporea⁷⁷.

Sul retro del progetto per la pianta, Bramante schizzò l'allargamento della Cancelleria Vecchia collo-

pagina accanto
Aristotile da Sangallo,
alzato di San Biagio
della Pagnotta a Roma
(GSMü, inv. 35343).





Domenico Aimo da Varignana (attr.), studi della chiesa dei Santi Celso e Giuliano (New York, Pierpont Morgan Library, Codice Mellon, ff. 56v, 57r).

Bernardino della Volpaia, pianta dei Santi Celso e Giuliano a Roma (Londra, Soane's Museum, Codice Coner, f. 12).

Roccaverano, parrocchiale, facciata.

candola sul lato opposto di una piazza e cioè come un equivalente riscontro al palazzo dei Tribunali. Questa piazza, con i suoi 55 × 110 metri circa, sarebbe stata grande quasi come la metà di piazza Navona e con la posizione simmetrica dei suoi due palazzi monumentali e altri palazzi di privati come quello di Giuliano Leno o quello dei Cesi, sarebbe stata superata poi solo dal Campidoglio di Michelangelo. Come per San Pietro e per il palazzo vaticano, anche qui i lavori si interruppero nel 1511. Non separabile dal rinnovamento del centro cittadino è anche il progetto di Bramante per i Santi Celso e Giuliano⁷⁸. Evidentemente Riario e i suoi collaboratori si erano accordati con il papa per continuare il tracciato di ponte Sant'Angelo, più o meno nella stessa larghezza, fino ai Banchi. Ed evidentemente Giulio II trasferì la chiesa al suo maestro di cerimonie Paride de Grassi a condizione che questi sostituisse la vecchia chiesetta sporgente nella strada prevista con una nuova costruzione e contribuì così al rinnovamento di questo ingresso nel centro cittadino, così importante per l'immagine



pagina accanto
Roma, Santa Maria
del Popolo, coro.



di Roma. Probabilmente si pensò di prolungare via dei Coronari, che confina ancora oggi con i Santi Celso e Giuliano, fino a una piazza davanti al ripristinato ponte Trionfale e di abbreviare così, in modo considerevole, la distanza tra il Vaticano e i Banchi. Il raddrizzamento e allargamento del canale di Ponte e la costruzione dei Santi Celso e Giuliano sono dunque difficilmente separabili dall'apertura di via Giulia e di via Settignana.

Tra piazza del Ponte, via dei Banchi, via dei Coronari e una strada posteriore, Bramante progettò per la chiesa dei Santi Celso e Giuliano una *quincunx* iscritta in una pianta quadrata con botteghe e relative abitazioni. Sopra questo esterno a due piani, articolato da semplici ordini di paraste e alto 13 metri circa, si sarebbero innalzate le volte della chiesa fino alla cupola centrale. Internamente questo organismo gerarchico doveva essere collegato solo dalle lesene aggettanti nella trabeazione tripartita e dalla luce che si sarebbe diffusa sempre più intensamente a partire dal portale e dalle sue lunette, nonché dagli oculi, dai tamburi delle cupole secondarie e infine dal tamburo della cupola principale. Con un diametro di 11-12 metri circa e un'altezza di 24-26 metri circa la crociera avrebbe superato quella di Santa Maria del Popolo.

Un'idea del progetto la fornisce chiaramente la parrocchiale di Roccaverano, più piccola, che Bramante progettò nello stesso periodo per Enrico Bruni⁷⁹. Come tesoriere pontificio anch'egli era un dipendente di Riario ed ebbe un ruolo importante nei progetti architettonici del papa. Purtroppo la mano d'opera locale seguì in modo poco preciso il modello ligneo mandato da Roma, come dovette succedere poi sei anni più tardi anche ai modelli di Peruzzi per Carpi. I pilastri ridotti e le nicchie più piatte non arrivano al virtuosistico gioco alterno tra corpi e spazi che deve aver distinto il frammento dei Santi Celso e Giuliano. La centralità dell'interno viene ulteriormente disturbata dal braccio del coro settecentesco.

L'importanza della chiesa di Roccaverano sta soprattutto nella facciata – l'unica che risale agli anni romani di Bramante. La grande arcata centrale fiancheggiata da un ordine gigante di paraste e le analoghe arcate secondarie con il loro ordine minore rispecchiano l'organismo interno in modo ancora più diretto che non la facciata del coro della precedente Santa Maria presso San Satiro iniziando una tradizione che, attraverso Peruzzi, Sangallo, Palladio e Bernini, doveva continuare fino all'Ottocento.

Già nell'autunno del 1505 Bramante, assieme ad Andrea Sansovino, aveva progettato su commissione di Giulio II la trasformazione del braccio del coro di Santa Maria del Popolo in cappella sepolcrale per il cardinale Ascanio Sforza⁸⁰. Coprì il mausoleo centrale con una volta a crociera e l'illuminò con grandi serliane. Queste corrispondono al ritmo della tomba di Ascanio alla quale fu aggiunta dopo il 1507 la tomba analoga di Leonardo Basso della Rovere, nipote del papa. Tale baldacchino viene preceduto da campate più corte con botte cassettonate e nicchie monumentali e continua nell'abside rientrante; un sistema questo che ricorda direttamente il braccio del coro del primo progetto di Bramante per San Pietro dell'inizio del 1505, anch'esso ideato come cappella funeraria. Sembra che la costruzione venisse rimandata al 1509 e che Giulio ancora nello stesso anno facesse inserire la volta a vela per gli affreschi di Pinturicchio.

Il ninfeo di Genazzano

Tra le creazioni più originali di Bramante c'è senz'altro il ninfeo di Genazzano⁸¹. Posta sotto il paese e il castello Colonna, la costruzione lunga 45 metri circa si apre verso est su una valle solcata da un ruscello. Qui Bramante fuse la tipologia del Belvedere di Innocenzo VIII con la spaziosità delle terme di Diocleziano in uno spazio espansivo paragonabile solo a quello dei progetti per San Pietro. La loggia centrale, di 6,30 × 27,40 metri circa, termina ai due lati con esedre semicircolari, alle quali si allacciano avancorpi leggermente sporgenti, con stanze residenziali su pianta quadrata. Verso la collina le tre campate della loggia si aprono in serliane su un vero e proprio ninfeo, leggermente rialzato, le cui fontane dovevano garantire una piacevole frescura. Attraversando l'esedra set-

tentrionale si arriva addirittura a un bagno ottagonale, con diametro di 7,60 metri, ispirato direttamente alle terme imperiali.

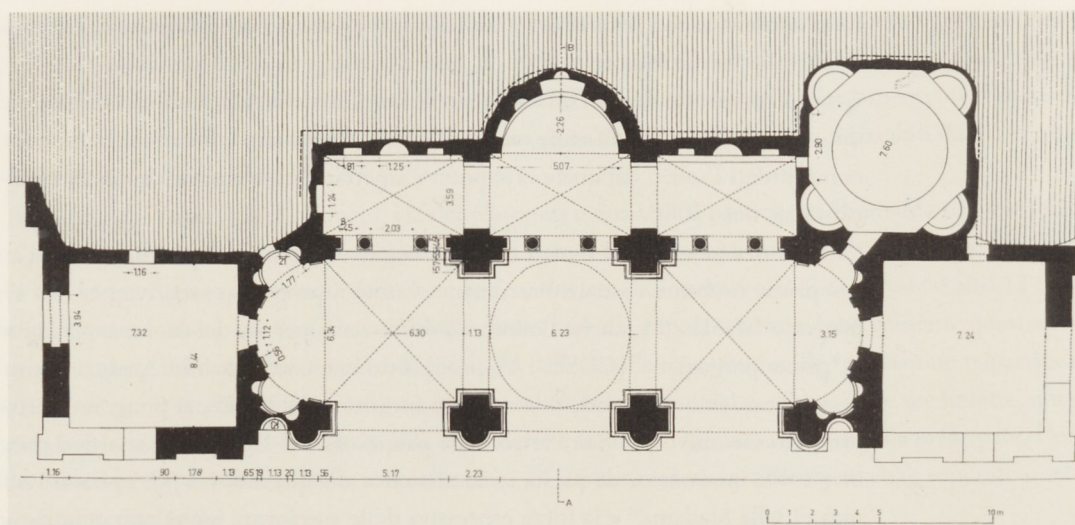
Questo complesso venne concepito per le stagioni calde e per un committente che voleva trarre godimento non solo dalle forme, ma anche dalle funzioni degli antichi bagni e ninfei. E tra i possibili committenti l'unico dal quale ci si poteva aspettare un tale incarico era Pompeo Colonna, nominato cardinale nel 1508⁸².

La struttura formale del ninfeo è infatti meglio accordabile al Bramante degli anni 1506-10 che alle sue prime o ultime costruzioni romane. Come il progetto esecutivo per San Pietro e il precedente progetto GDSU 20A, anche il ninfeo si differenzia, per via dei suoi massicci pilastri, dalla trama della "pianta pergamena" (GDSU 1A), per il resto ben confrontabile. Anche i tre ordini, tutti tuscanici e gerarchicamente crescenti, o le serliane inserite nelle arcate, si pongono decisamente più vicino al progetto esecutivo per San Pietro della primavera del 1506 che a qualsiasi progetto precedente. La originalità innovatrice di questa *aedes* tuscanica alla quale dovrà poi ispirarsi Raffaello per la *aedes* ionica di villa Madama⁸³ e la forza espressiva delle sue forme escludono comunque l'attribuzione a un successore anonimo di Bramante, che già verso il 1504 aveva creato nella chiocciola del Belvedere un tuscanico con basi e capitelli simili⁸⁴.

Genazzano, ninfeo.



Pianta del ninfeo di Genazzano (disegno J. Eberhardt).



Un analogo spirito è presente anche nel tiburio della parrocchiale nella vicina Capranica Prenestina, con le sue serliane slanciate su colonne di ordine composito, incorniciate da bugne e con una delle prime edicole che seguono direttamente gli altari del Pantheon⁸⁵.

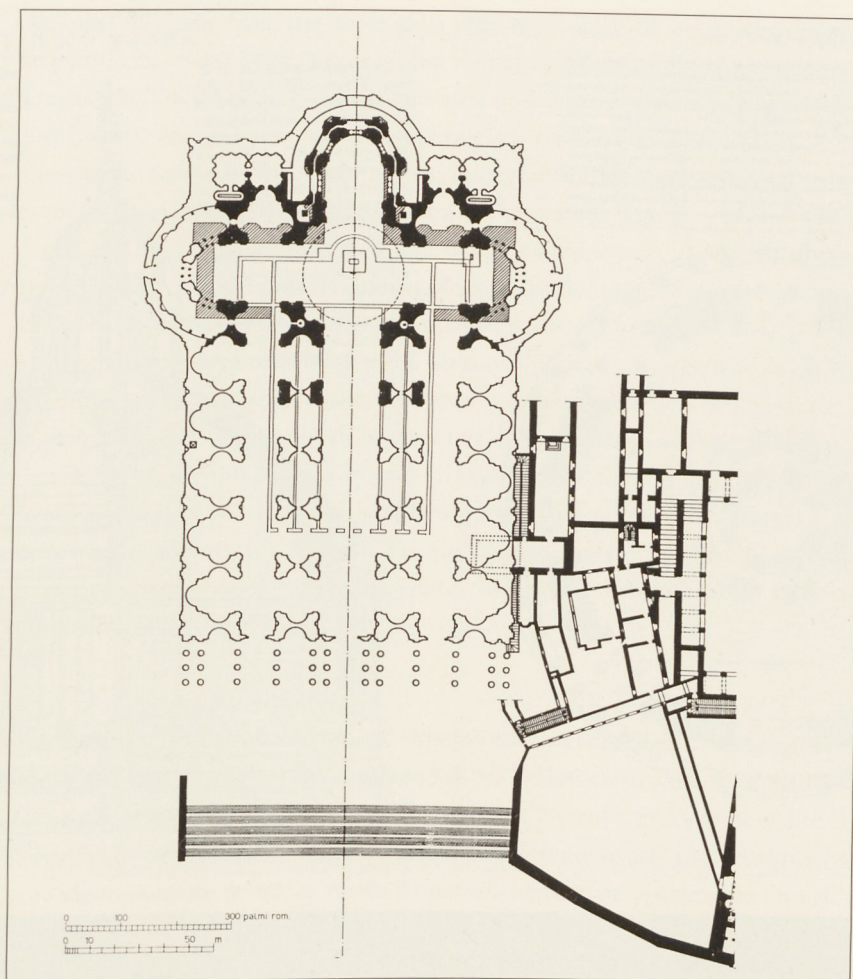
Se i progetti di Bramante per Viterbo, Bologna, Loreto o Civita Castellana ci sono giunti solo in modo insufficiente⁸⁶, tanto più impressionanti si presentano le caratteristiche del suo stile nella medaglia di fondazione, nelle torri corporee e nel cortile frammentato della rocca di Civitavecchia⁸⁷. Nel giro di dieci anni Bramante era diventato l'architetto onnipotente non solo di Roma, ma di tutto lo stato della Chiesa, e la sua ultima maniera imperiale così adatta allo spirito del Cinquecento stava oltrepassando man mano i confini dell'Italia e formando generazioni di architetti.

I PROGETTI DI BRAMANTE PER LEONE X

Leone X (1513-21), discendente diretto di grandi committenti come Cosimo, Piero e Lorenzo de' Medici, fece le sue prime committenze importanti solo dopo la sua elezione a papa⁸⁸. Confermando Bramante come architetto pontificio volle subito completare il cortile del Belvedere⁸⁹ e superare il progetto di Giulio II per San Pietro⁹⁰. Incaricò Bramante di prolungare a cinque campate il corpo longitudinale della basilica, di ampliarlo su entrambi i lati con cappelle su pianta quadrata e circondare i bracci del transetto con deambulatori aperti, come lo stesso Bramante li aveva già proposti nel 1505 – un progetto che avrebbe richiesto la distruzione di parti del palazzo e lo spostamento dell'obelisco⁹¹. Un deambulatorio cieco avrebbe dovuto circondare il braccio del coro, già finito con spese enormi. Nel monumentale portico a colonne della facciata e nella cupola egli seguì il modello del Pantheon ancora più testualmente di prima e nel tamburo la tipologia del periptero più del tempio e della cappella del Conclave⁹². Tuttavia le poche opere di Bramante realizzate sotto Leone X mostrano maggiore splendore sensuale e ricchezza decorativa che non gli edifici precedenti.

Con l'ampliamento e la maggiore spesa del progetto per San Pietro si protrasse anche il suo prevedibile completamento. Leone quindi incaricò Bramante di rendere di nuovo utilizzabili con una costruzione provvisoria il cosiddetto "tegiurio", l'altare maggiore e l'abside che, dal 1507, a seguito delle demolizioni della vecchia basilica, erano esposti alle intemperie⁹³. Bramante ne articolò le tre nuove pareti con il sistema del piano terreno del teatro di Marcello. Ma seguì il tempio del Dio Ridicolo scavando alveole nei pilastri e inserendovi alcune delle pregiate colonne e basi del vecchio San Pietro⁹⁴. Rafforzando gli angoli con gruppi di tre colonne seguì di nuovo il modello corporeo dell'arco di Tito. Come nel cortile del Belvedere, anche qui il suo dorico si ispira alla basilica Emilia, ora però con tutta la ricchezza decorativa dei capitelli e della trabeazione⁹⁵.

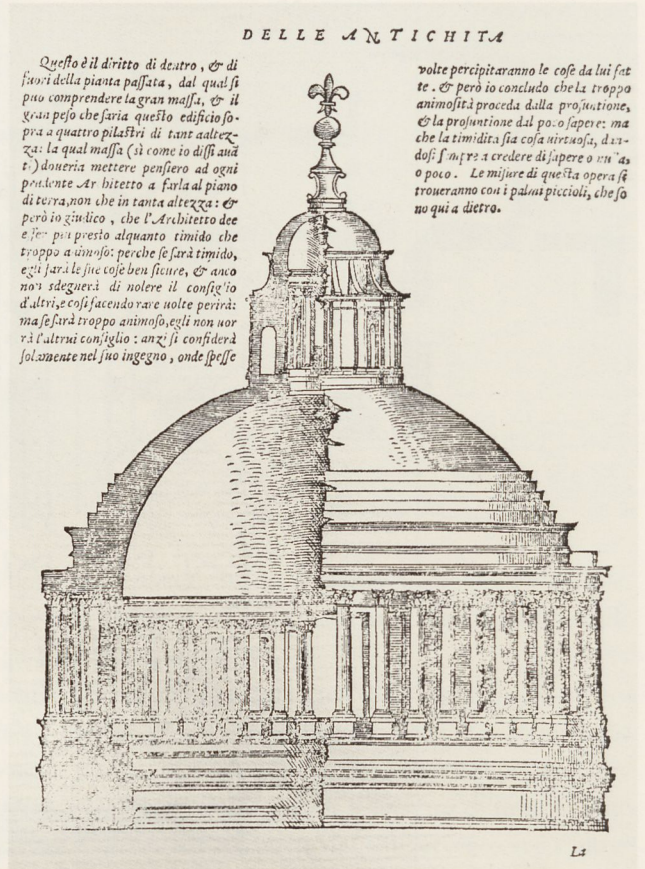
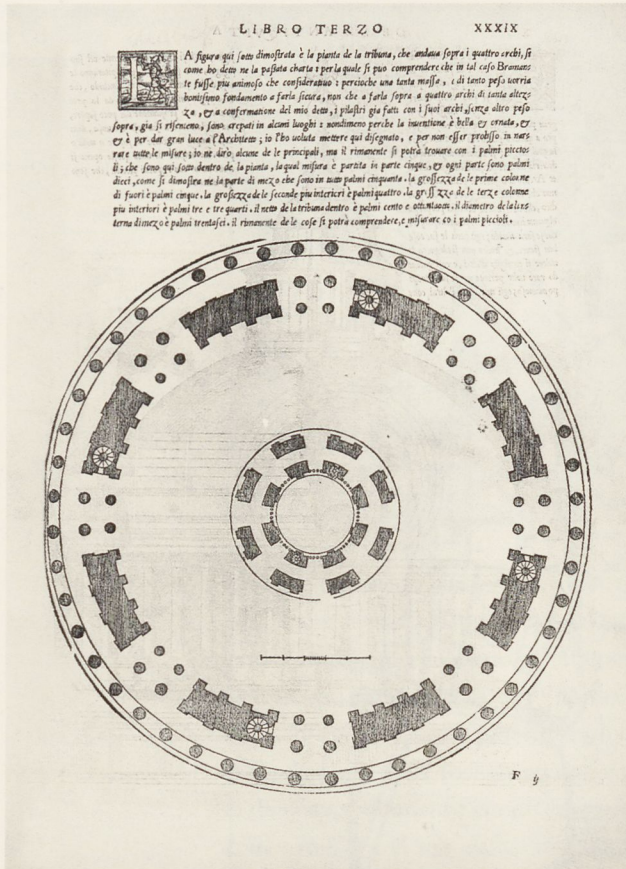
Donato Bramante,
ultimo progetto per
la basilica di San Pietro
in Vaticano
(ricostruzione
ipotetica, disegno
P. Föllbach).



Uno spirito affine emerge anche dalla Santa Casa di Loreto, per la quale Bramante aveva presentato un progetto già nel 1509⁹⁶. Probabilmente egli arricchì anche questo progetto prima che Leone ne autorizzasse l'esecuzione alla fine dell'aprile 1513 e Andrea Sansovino cominciasse a luglio i preparativi per la sua realizzazione⁹⁷. Dettagli decorativi come la zona dello zoccolo, il meandro della trabeazione o il fregio a festoni tra i capitelli, che sembra già suggerito dalla raffaellesca cappella Chigi, furono probabilmente aggiunti più tardi da Andrea Sansovino e Sangallo, successore di Bramante come architetto del santuario lauretano⁹⁸. Un involucro degno della casa natale della madre di Dio, che per secoli avrebbe attratto e ammaliato numerosi pellegrini, richiedeva sforzi ancora maggiori dell'effimero "tegiurio" di San Pietro, e così Bramante creò qui la più trionfale delle sue tante architetture trionfali. La forza corporea e la ricchezza classicheggiante, alla quale contribuisce non poco il corinzio delle colonne scanalate, vanno ancora oltre le precedenti invenzioni di Bramante e preparano il piano terreno del cortile di palazzo Farnese del 1514-15, i progetti di Giuliano da Sangallo per la facciata di San Lorenzo del 1515-16 e gli ultimi progetti di Raffaello⁹⁹.

RAFFAELLO (1483-1520)

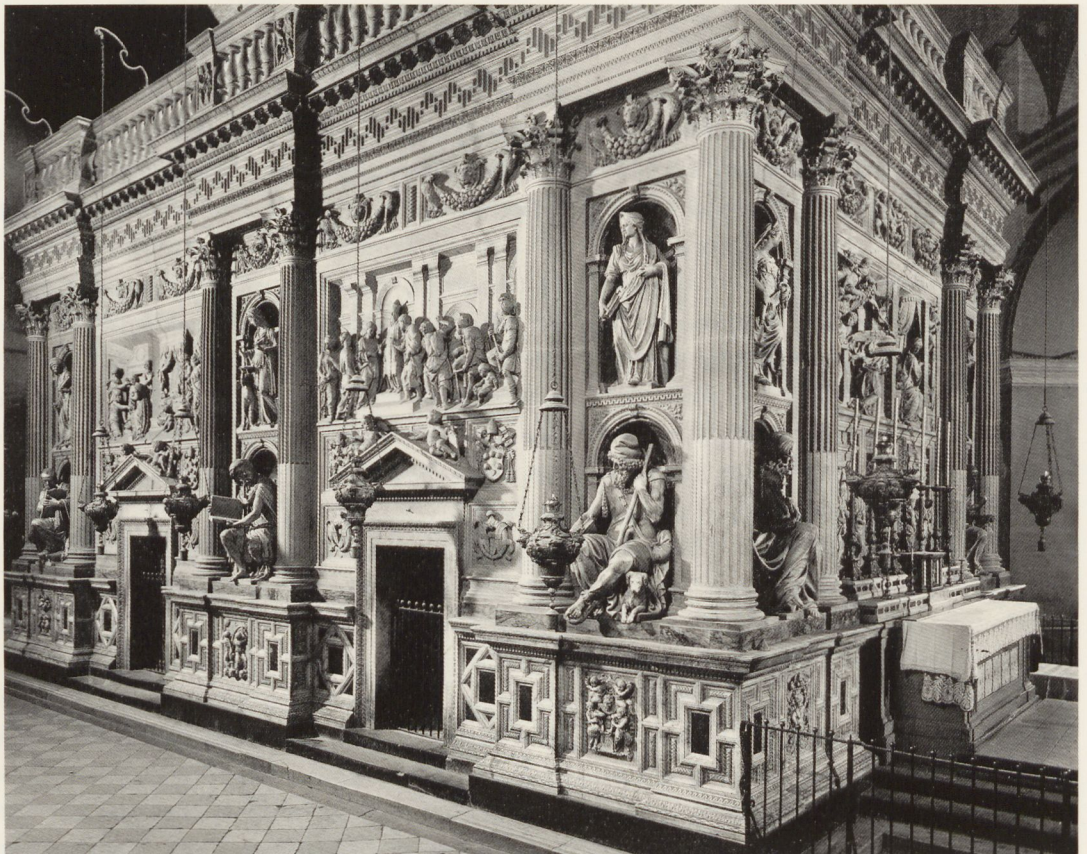
Come allievo del padre, Giovanni Santi, ma soprattutto di Perugino, Raffaello aveva appreso fin dall'inizio quale importanza avesse l'architettura per una pittura legata alla prospettiva centrale. Ben presto doveva aver studiato gli scritti di Leon Battista Alberti, consulente del duca Federico e padre intellettuale dei suoi principali maestri¹⁰⁰. Già nel 1504 con il tempio dello *Sposalizio*, superò le invenzioni architettoniche di Francesco di Giorgio e dello stesso Perugino¹⁰¹. Ma solo nell'edera della



Donato Bramante,
progetto per la cupola
della basilica di San
Pietro in Vaticano,
pianta (da S. Serlio,
Terzo Libro, 1540,
ff. 39 sgg.).

Donato Bramante,
progetto per la cupola
della basilica di San
Pietro in Vaticano,
alzato (da S. Serlio,
Terzo Libro, 1540,
ff. 39 sgg.).

Loreto, santuario
della Santa Casa.



Madonna del baldacchino, che iniziò nella primavera del 1508 poco prima di essere chiamato alla corte pontificia, si ispirò direttamente a un monumento antico e cioè al Pantheon.

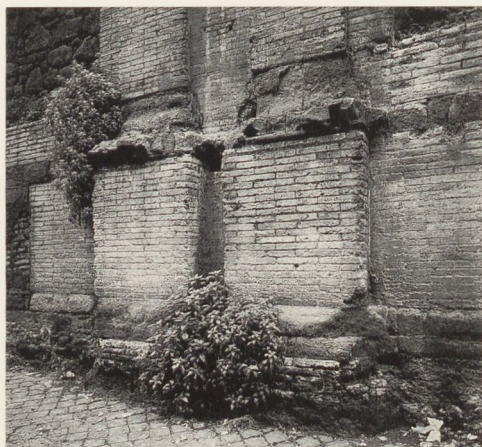
Quando nell'autunno del 1508 cominciò a trasformare la stanza della Segnatura in un baldacchino finto su quattro grandi arcate aperte, era già fortemente impressionato da Bramante e dal suo virtuosismo scenografico. La volta a vela, le cui costole di marmo incorniciano dipinti e rilievi figurativi su uno sfondo di mosaico dorato, è ispirata alle grandi terme di villa Adriana¹⁰², mentre la *Scuola di Atene*, sulla quale si apre una delle quattro arcate, al progetto bramantesco per San Pietro¹⁰³. I quattro bracci dell'accademia, dove i rappresentanti delle scienze sono riuniti, sono coperti da volte a botte cassettonate e articolati da paraste binate su piedistalli, alternate con nicchie per statue e ridotte negli angoli a paraste semplici. Sopra i pennacchi della crociera si erge una cupola a tamburo illuminata da serliane. Il rapporto e il dettaglio dell'ordine dorico ricordano quelli della prima loggia bramantesca di poco antecedente¹⁰⁴, ma le metope allungate nella trabeazione dorica dell'arco di trionfo sullo sfondo rivelano anche come Raffaello seguisse le regole di Vitruvio meno rigorosamente di quanto non farà poi nei suoi progetti più maturi. Del resto, il rilievo fitto della parete, soprattutto di quella dei due blocchi anteriori, si distingue fundamentalmente dall'estensione spaziale degli interni bramanteschi e rimarrà caratteristico anche delle sue opere architettoniche future.

Le opere per Agostino Chigi

Nel febbraio 1512 Giulio II, "qui ad urbem ipsam decorandam ampliandamque diu noctuque maximo studio affectabat", trasferì il terreno di via della Lungara alla cappella Giulia, che aveva fondato come propria cappella sepolcrale nel coro di San Pietro¹⁰⁵. Precedentemente la strada seguiva il percorso del Tevere. Bramante rettificò leggermente verso ovest la tracciatura di Alessandro VI, non ancora rigorosamente dritta, in modo da poterla continuare assialmente fino all'incrocio presso Santo Spirito, e tagliò così la maggior parte delle vigne cominciando dal terreno delle scuderie.

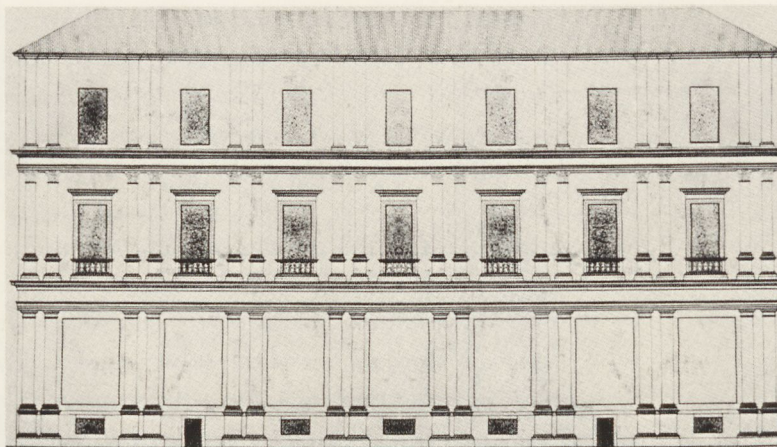
Chigi aveva promesso al papa di realizzare le scuderie ancora più eleganti della Farnesina di Peruzzi e aveva approfittato dell'assenza di Giulio II, tra il settembre 1510 e il giugno 1511, per dare diverse commissioni a Raffaello¹⁰⁶. Bramante doveva essere stato consapevole che Raffaello fosse un erede più congeniale di Antonio da Sangallo il Giovane o di Peruzzi e che presto avrebbe trovato un'occasione per dimostrare le sue qualità di progettista. Già prima della sua partenza, il papa potrebbe quindi aver iniziato a cercare generosi costruttori per la nuova strada – un procedere paragonabile a quello di piazza Scossacavalli nel 1500.

Raffaello eresse le scuderie sulle fondamenta delle case probabilmente distrutte dal nuovo tracciato¹⁰⁷. Questa potrebbe essere stata una delle ragioni per cui egli separò la facciata dal resto del fabbricato, rinunciò alle cantine, per cui i lavori di muratura si complicarono e si protrassero fino al 1518. Queste vicende costruttive forse sono anche alla base della decisione di abbattere l'edificio già nel primo Ottocento. Le stalle vere e proprie, previste per ospitare quarantadue cavalli, stavano infatti al piano terreno. Esse erano coperte da una volta schiacciata a lunette e suddivise in tre settori uguali mediante arcate sostenute da colonne doricizzanti senza trabeazione. Le tre pareti secondarie dell'esterno non erano strutturate e perfino quella meridionale, distinta solo da un portale e rivolta verso la Farnesina, con le sue colonne di un ordine dorico alveolato, era stata probabilmente progettata sotto l'impressione del "tegiurio" di Bramante¹⁰⁸. Anche l'articolazione dell'unica facciata finiva prima degli angoli come se fosse proiettata su un corpo indipendente. Ovviamente Raffaello non si interessò tanto all'omogeneità dell'edificio e all'accentuazione dei suoi angoli, che aveva contribuito all'eminente plasticità di palazzo Caprini, del "tegiurio" e della Santa Casa, ma trattò la fronte come facciata bidimensionale. In questo atteggiamento così poco bramantesco, Raffaello sembra essere stato influenzato da Giuliano da Sangallo, che già a palazzo Ciochi e poi nei progetti per la basilica lau-



Roma, Farnesina, stalle Chigi.

Prospetto delle stalle Chigi della Farnesina a Roma (ricostruzione ipotetica).



retana del 1507 aveva fatto apparire il muro nudo agli angoli, e forse, da Alberti che, sin dalla facciata di San Francesco a Rimini, aveva trattato il muro come base principale delle sue architetture e gli ordini non come scheletro della struttura, ma come *primum ornamentum*¹⁰⁹.

Della Farnesina si sono conservati solo la zona dei piedistalli, la parte inferiore di quella delle paraste e dei campi ciechi con mattoni a vista, cornici in peperino e muro in tufo. I tre piani diventavano ritmicamente più bassi verso l'alto; i due principali articolati da paraste doppie su piedistalli separati e con trabeazione tripartita, mentre l'ordine del piano superiore era ridotto a lesene aggettanti nella cornice conclusiva.

Il dorico del piano terreno non si distingueva fundamentalmente da quello della *Scuola di Atene* e dalla monumentalità relativamente disadorna degli edifici di Bramante per Giulio II. Il suo rilievo corporeo e pluristratificato deve aver prodotto un effetto ancora più imponente di quello della vicina Farnesina. Bramanteschi erano anche l'ordine corinzio e le finestre a balcone che conferivano al piano della foresteria dei Chigi il carattere di un vero piano nobile. Raffaello evitò tuttavia ogni accentuato verticalismo, condensò l'articolazione della parete e seguì quasi fedelmente i rapporti vitruviani.

Nello stesso 1511, Chigi dovette aver commissionato a Raffaello anche il rinnovamento della sua cappella sepolcrale in Santa Maria del Popolo, la chiesa prediletta da Giulio II¹¹⁰. Già nel 1507, Chigi l'aveva fatta consacrare alla Madonna di Loreto, verso la quale proprio allora Giulio nutriva una crescente venerazione¹¹¹. Sia nei rapporti slanciati dell'interno che nel tamburo e nella rinuncia alla lanterna, Raffaello seguì il tempio di Bramante. Per poter estendere l'ampiezza della luce tra le cappelle laterali di Santa Maria del Popolo da 6,60 metri circa a 7,15 metri circa, riprese invece il modello della crociera di San Pietro, dove larghi pennacchi scaricano il carico della cupola sui pilastri smussati.

Nel primo progetto conservatosi, egli aveva previsto delle nicchie più piccole negli smussi dei pilastri e un ordine più delicato di paraste piegate che lascia gli angoli del muro scoperti¹¹². Come se aiutato da Bramante, Raffaello decise di adottare in un secondo momento un corinzio più monumentale che abbraccia, come in San Pietro, i pilastri e gli angoli del muro, accentuandone così la omogeneità del loro volume massiccio rispetto alle arcate scaricate. E solo nel progetto esecutivo, egli si ispirò all'atrio del Pantheon, continuando l'ordine fin nell'arcata d'ingresso. La trabeazione si allaccia a quella leggermente meno alta della navatella quattrocentesca e, con la sua ricca decorazione, rivela già a chi entra in chiesa lo splendore classicheggiante della cappella.

Grazie alla sua profonda conoscenza del nuovo San Pietro, Raffaello fu quindi in grado di collegare in poco spazio un'ampiezza luminosa a una tettonica plastica. Ma invece di "tettonizzare" anche la cupola con cassettoni, aprì i suoi costoloni dorati sullo spazio celeste, con Dio Padre circondato dalle divinità astrologiche, spingendosi ancora oltre l'illusionismo della stanza della Segnatura.

pagina accanto
Roma, Santa Maria del
Popolo, cappella Chigi,
vista dalla chiesa.





pagina accanto
Roma, Santa Maria del
Popolo, cappella Chigi,
interno.

Le due tombe piramidali e la multicolore incrostazione marmorea chiudono ermeticamente le arcate cieche laterali¹¹³. Come le statue nelle nicchie, le piramidi indicano la salita dell'anima a Dio¹¹⁴. Nella loro parte bassa nuvole di rosso sangue sembrano evocare il fuoco dell'amor divino che purga le anime. Il rosso, giallo, bianco e grigio della zona inferiore si uniscono in un accordo solenne all'oro e azzurro della cupola dove Dio Padre riceve le anime ascendenti. Come nella finzione della stanza della Segnatura, Raffaello riunì architettura, scultura e pittura, a marmo, bronzo, mosaico e stucco in un insieme completamente coerente e organico.

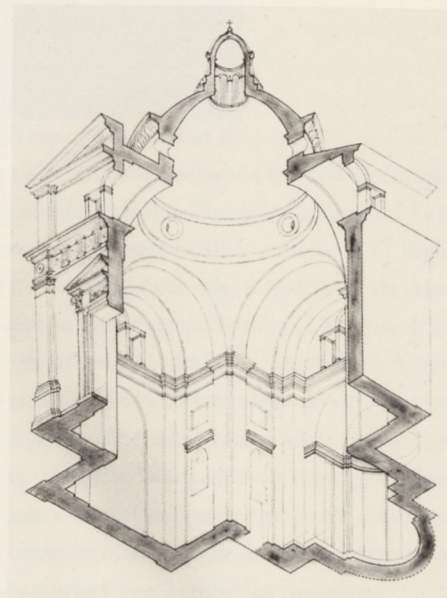
Sant'Eligio degli Orefici

A partire dal 1515, Chigi vide crescere lentamente sull'altra riva del Tevere la chiesa di Sant'Eligio degli Orefici. La corporazione degli orefici, fondata da poco e ancora senza un proprio locale per le riunioni, aveva comperato, nel giugno 1508, un terreno per costruirvi una chiesa¹¹⁵, affidandone la realizzazione a uno dei suoi quattro consoli nonché amico di Raffaello, Antonio da San Marino¹¹⁶. La chiesa venne iniziata solo dopo il dicembre del 1514, data in cui fu tracciato il vicolo di Sant'Eligio¹¹⁷. I mezzi erano così limitati, che solo a partire dal 1523 fu pronta per le riunioni degli orefici, mentre la cupola venne completata solamente nel 1526-36 e la lanterna nel 1538. Ben presto subentrarono dei danni e già verso il 1602-04 Flaminio Ponzio dovette rinnovare completamente l'edificio, rialzando il tamburo e sostituendo le quattro finestre tonde con quattro bucaure più ampie di formato rettangolare e le quattro cieche lungo le diagonali. Modificò, inoltre, l'articolazione dell'esterno, ma conservò la croce greca, le serliane, l'abside rientrante e le lesene raffaellesche dell'interno.

Probabilmente Raffaello aveva ideato verso il 1512, e cioè poco dopo le scuderie¹¹⁸, il primo progetto su pianta quadrata, così come viene tramandato da un anonimo e da Sallustio Peruzzi, il quale lo attribuiva espressamente a Raffaello¹¹⁹. Già in questo, gli angoli massicci scavati da nicchie sembrano più bramanteschi che nelle scuderie e maggiormente vicini al progetto definitivo per la cappella Chigi. Una pianta quadrata era però difficilmente accordabile all'angolo acuto, che caratterizzava il terreno degli orefici, dopo la nuova tracciatura del vicolo di Sant'Eligio nel dicembre 1514¹²⁰ e sembra che Riario e i maestri delle strade avessero preso tempo fino a raggiungere un accordo per la sistemazione della circostante rete viaria. A ogni modo Raffaello verso il 1515 ridusse la pianta a una croce greca, con la facciata principale orientata sul vicolo di Sant'Eligio rinunciando a un rapporto organico con la strada lungo il Tevere, parallela a via Giulia.

Roma, Sant'Eligio
degli Orefici, interno
(dal basso verso l'alto).

Assonometria di
Sant'Eligio degli Orefici
a Roma (ricostruzione
da S. Valtieri, *Sant'Eligio
degli Orefici*, in C.L.
Frommel, S. Ray,
M. Tafuri [a cura di],
Raffaello architetto,
Milano 1984, p. 144).



La croce greca, le paraste binate, il piano attico corrispondente alle volte, il frontone corrispondente al tetto e il tamburo con oculi ricordano la Madonna delle Carceri di Giuliano da Sangallo. Raffaello aveva conosciuto quest'ultimo nei suoi anni fiorentini e, dopo la morte di Bramante, Giuliano era diventato il suo più stretto collaboratore alla Fabbrica di San Pietro; una vicinanza tanto più notevole in quanto contemporaneamente il nipote di Giuliano, Antonio il Giovane, a Sant'Egidio di Cellere, con le sue tre fronti di tempio e con il suo ordine gigante, aveva seguito una tipologia bramantesca¹²¹. Raffaello preferì ovviamente un corpo più stereometrico e una corrispondenza più esatta tra interno ed esterno, ma tradusse la tipologia quattrocentesca in un linguaggio molto più bramantesco di quello di Sangallo a Cellere. Bramanteschi sono, non solo i pilastri leggermente smussati che continuano nei pennacchi della cupola, ma anche il rilievo più plastico, il rapporto e il fregio dorico dell'ordine inferiore o le lesene di quello superiore, nonché le lesene aggettanti nella trabeazione dell'interno chiaramente influenzate dai Santi Celso e Giuliano. Ispirate a Bramante sono anche la rientranza dell'abside, l'illuminazione attraverso le serliane dei bracci della croce e l'articolazione delle pareti con nicchie e campi ciechi. La cupola semisferica è illuminata da una lanterna che si distingue per la riduzione delle sue volute a muretti curvi e risale forse a una rielaborazione di Peruzzi del progetto raffaellesco negli ultimi anni della sua vita¹²². Anche qui il sistema della facciata sembra essere stato ristretto solo a una delle facciatelle della chiesa.

L'attribuzione del prospetto a Raffaello è verosimile anche per le numerose concordanze con la quasi contemporanea facciata del palazzo Jacopo da Brescia¹²³. La contrazione di paraste doppie a fasci bramanteschi, l'accentuazione dei cantoni e la metopa ornata da uno scudo sopra la parasta aggettante solo in una parte della trabeazione, fanno capire come perfino Raffaello si avvicinasse a tappe successive a Bramante e solo verso il 1515 cominciasse a sostituire il pensiero paratattico con il nuovo dinamismo del maestro.

Investito, nell'estate del 1514, della carica di architetto pontificio, e cioè corresponsabile della rete stradale, Raffaello potrebbe aver pensato la facciata del progetto esecutivo per Sant'Eligio come *point de vue* della nuova strada, che già nello schizzo di Bramante per via Giulia continua a nord l'asse trasversale del palazzo dei Tribunali fino a San Giovanni dei Fiorentini e a sud fino al sito di Sant'Eligio¹²⁴.

Non risultano altre commissioni prima del 1515, ma i fondali architettonici di contemporanee pitture come *La cacciata d'Eliodoro*, *La liberazione di san Pietro* o *L'incendio di Borgo* testimoniano l'intenso dialogo di Raffaello con le varie tipologie dell'architettura antica e bramantesca in particolare e con gli ordini vitruviani, evidenziando la rapida crescita delle sue conoscenze linguistiche¹²⁵. In una lettera di questo periodo confessa: "Me ne porge una gran luce Vitruvio: ma non tanto che basti"¹²⁶.

Palazzo Jacopo da Brescia

Il palazzo di Jacopo da Brescia, medico di Leone X, fa emergere ancora più chiaramente quanto Raffaello fosse coinvolto nell'abbellimento dei punti più importanti della città¹²⁷. Già sotto Alessandro VI e Giulio II, Riario e i suoi collaboratori dovevano aver tentato di allargare l'imbocco occidentale di via Alessandrina, dove affluiva il traffico anche da via Sistina, preparando piazza San Pietro con un lunghissimo imbuto di 140 metri circa.

Il 31 gennaio 1515, Jacopo da Brescia acquistò dalla Camera Apostolica l'isolato terminante a punta e posto "in angulo vie sixtine et alexandrine". Già il prezzo d'acquisto, insolitamente alto di 1000 ducati¹²⁸, attesta quanto fosse richiesta questa posizione. Il terreno disponibile di 40 canne quadrate era sufficiente al piano terreno solo per quattro botteghe e un corrispondente mezzanino, l'andito, un piccolo cortile irregolare di 4 × 4 metri circa senza loggia e una scala stretta e male illuminata. Al piano nobile c'erano, oltre al salone (4,45 × 9,60 metri circa), due camere e due presumibili stanze di servizio, e al piano superiore circa sette camerette. Era per quei tempi il palazzetto più piccolo degno di questo nome, e non a caso, anch'esso formato da tre piani interi.

Roma, palazzo Jacopo da Brescia, facciata prima del 1939.



Il terreno confinante a nord-est, che probabilmente comprendeva anche la zona a est dell'andito posteriore, Jacopo lo poté comperare solo più tardi da Giuliano da Sangallo, che già alla fine del 1514 vi aveva cominciato a costruire una casa per sé, ma che poi lasciò Roma definitivamente il 1° luglio 1515¹²⁹. All'epoca Giuliano era stato impegnato con la sistemazione della rete fognaria di via Alessandrina, che tra Santa Maria in Traspontina e la fontana di piazza San Pietro saliva di 0,5% circa. L'architetto potrebbe aver collaborato anche alla realizzazione dello sbocco di via Alessandrina¹³⁰. A ogni modo, Riario stesso aveva autorizzato il progetto della casa di Giuliano, ritenendolo un degno *ornamentum* della città e, instancabilmente preoccupato di trasformare la città in una grande opera d'arte, potrebbe aver esaminato con la stessa accortezza anche il progetto del medico. L'impegno personale del papa e del camerlengo, la persona del medico papale e anche l'occasione di poter dimostrare le sue capacità in un sito così importante, ma allo stesso tempo piccolo e irregolare, dovettero spingere Raffaello ad accettare anche questa committenza, nonostante i suoi molteplici impegni.

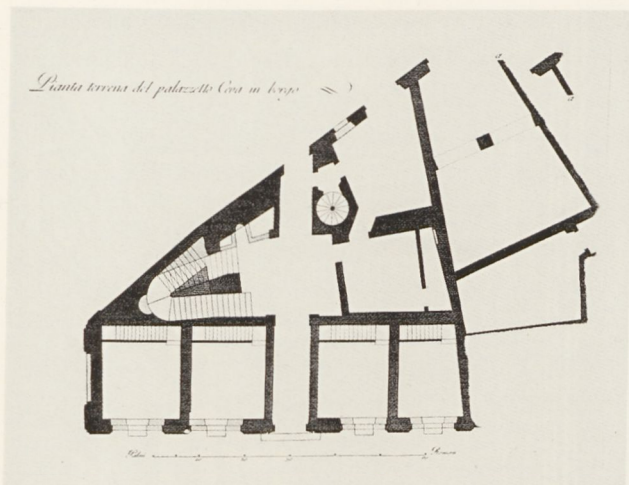
Come a Sant'Eligio, anche qui Raffaello preferì l'esatta corrispondenza tra la facciata e l'interno alla monumentalità alquanto forzata e verticalizzante di palazzo Caprini. Egli fece quindi il piano nobile con i suoi soffitti lignei più basso del piano terreno a volta, e lo separò dal terzo piano. Come nelle stalle Chigi e a Sant'Eligio, egli usò una fitta trama di mattoni e peperino, probabilmente proteggendoli con uno scialbo di finto travertino. Al contrario del vicino palazzo Caprini, ma anche della facciata realizzata di Sant'Eligio, l'artista urbinato diede la precedenza alle forze orizzontali. Le fasce del bugnato, relativamente basse e senza giunte e cioè atettonicamente continue, risparmiavano solo il portale e le botteghe con le loro rispettive sei chiavi cuneiformi e le relative finestre del mezzanino.

Nel piano nobile, Raffaello tradusse i fasci di paraste del piano ionico del cortile del Belvedere in un ordine dorico e riempì gli intercolumni con edicole. I loro parapetti continuano come alla Cancelleria, sebbene in maniera più corporea, i piedistalli e i loro frontoni alternati, sorretti da volute assai tozze, si spingono fin sotto i capitelli. Questo rilievo fitto e quasi oppressivo è diametralmente opposto a Bramante che tentò di conferire anche alle sue pareti chiuse un senso di spazio e ariosità. Il gocciolatoio della trabeazione sporge più che in Sant'Eligio e blocca ogni continuità verticale verso il piano attico. Lì le paraste centrali vengono semplificate a lesene e le semiparaste e la trabeazione a campi ciechi – un passo oltre l'esterno del coro di San Pietro. Verso il 1517 egli riprese questo ordine astratto nello sfondo della *Giustificazione di Leone III*³¹. A partire dal 1520 tale ordine iniziò con Giulio Romano la sua progressiva utilizzazione. Come Alberti, anche Raffaello intendeva l'ordine come proiezione non tanto di colonne autonome, ma piuttosto delle forze tettoniche del muro.

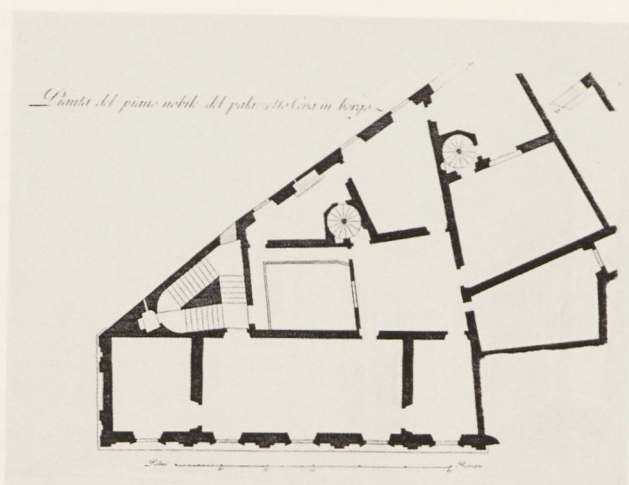
Raffaello sfruttò l'effetto ritmico dei triglifi allo scopo di creare un artificio scenografico fino ad allora sconosciuto. Accordando la facciata alla disposizione interna del piano nobile, egli inserì nella prima campata, che corrispondeva al cubicolo di Jacopo, cinque triglifi e nelle quattro successive rispettivamente solo tre. La seconda, la terza e la quarta campata, dietro alle quali si nascondeva il salone, erano più larghe dell'ultima campata (corrispondente a una stanza secondaria). Da questa gerarchia funzionale, egli sviluppò un'efficace prospettiva per chi veniva da piazza San Pietro: le campate infatti si accorciavano in modo pressoché continuo e la facciata appariva più lunga di quanto lo fosse effettivamente – la successione prospettica era accentuata dai due cornicioni sporgenti e dalle fasce continue del bugnato. Diversamente da Antonio da Sangallo il Giovane, la struttura omogenea di un edificio gli stava meno a cuore dell'effetto scenografico.

Roma, palazzo Jacopo da Brescia, facciata, particolare.





Pianta del piano terreno di palazzo Jacopo da Brescia a Roma (da G.B. Cipriani, G. Navone, *Metodo per apprendere ... sopra una nuova raccolta de' più cospicui esemplari di Roma*, Roma 1794, s.p.).



Pianta del piano nobile di palazzo Jacopo da Brescia a Roma (da G.B. Cipriani, G. Navone, *Metodo per apprendere ... sopra una nuova raccolta de' più cospicui esemplari di Roma*, Roma 1794, s.p.).

L'esterno del palazzetto culmina nell'arco trionfale rivolto verso la piazzetta – un'idea ispirata dai trionfi effimeri ai quali aveva contribuito anche Bramante¹³² e che Raffaello già nel 1514 aveva anticipato nella loggia delle Benedizioni dell'*Incendio del Borgo*¹³³. Nelle strettissime campate laterali i fasci di paraste proseguono il sistema della facciata lunga. Nel centro invece, le semiparaste fanno spazio al monumentale stemma marmoreo di Leone X, appeso a una testa di leone – un ulteriore passo verso la dinamicità e la gerarchizzazione, che dovette raggiungere il suo apice nella facciata a valle di villa Madama. Come nell'arco degli Argentari, anche qui l'architrave e il fregio della trabeazione aggettano in un'iscrizione, incisa in pregiato cipollino, che ricorda come il medico doveva questa costruzione alla magnanimità del papa – lo stesso papa che già nel gennaio 1519 lo costrinse a lasciarla al nipote Pietro Ridolfi in cambio di una prebenda e del prezzo piuttosto simbolico di 300 ducati. Neanche l'accentuazione degli angoli con fasci di paraste può far superare l'impressione che si tratti in fondo di due facciate proiettate sulle pareti, non facendo parte di un organismo omogeneo – impressione simile a quella dell'angolo della Cancelleria tra la piazza e via di Pellegrino.

I lavori di Raffaello in Vaticano

Sotto Leone X Bramante aveva ripreso i lavori alle logge vaticane¹³⁴. Quando morì, la prima loggia doveva essere in buona parte finita. Le campate laterali di tutta la facciata rimasero incomplete fino alla decisione di realizzare il loro collegamento alla facciata dell'ampliato San Pietro a sud e al cortile del Belvedere a nord¹³⁵. La seconda loggia era giunta a un punto tale che Raffaello poté solo cambiarne leggermente la balaustrata e arricchirne l'interno. Egli tagliò le arcate cieche nel muro inserendovi monumentali edicole per porte, finestre e nicchie, creando di nuovo un rilievo fittissimo. Sostituì inoltre le volte a vela della prima loggia con volte a padiglione più adatte alle storie e architetture illusionistiche – anch'esse talmente pigiate che solo negli angoli si aprono sul cielo azzurro. Come nella cappella Chigi, l'artista urbinata fuse architettura costruita e illusionistica, storie narrative, scultura, stucchi e grottesche in un inaudito concerto delle arti visive.

Leone X aveva lasciato il quarto piano al suo più stretto confidente, il cardinale Bernardo Dovizi da Bibiena. Anche qui Raffaello dovette aver modificato e arricchito non tanto il sistema di Bramante quanto piuttosto il dettaglio: la trabeazione lignea dell'ordine di colonne composito continua all'interno in uno splendido soffitto a cassettoni con lo stemma del papa. Anche i sofisticati balaustrati, i capitelli compositi, il fregio pulvinato o la cornice con le sue mensole a forma di cubetti devono risalire agli ultimi anni di Raffaello.

Già verso il 1515 Raffaello aveva cominciato per Bibiena sia la stufetta che la piccola loggetta sopra lo scalone, ambedue ornate con scene e grottesche più vicine che mai all'Antico¹³⁶. L'inserimento



Città del Vaticano,
seconda loggia,
interno.



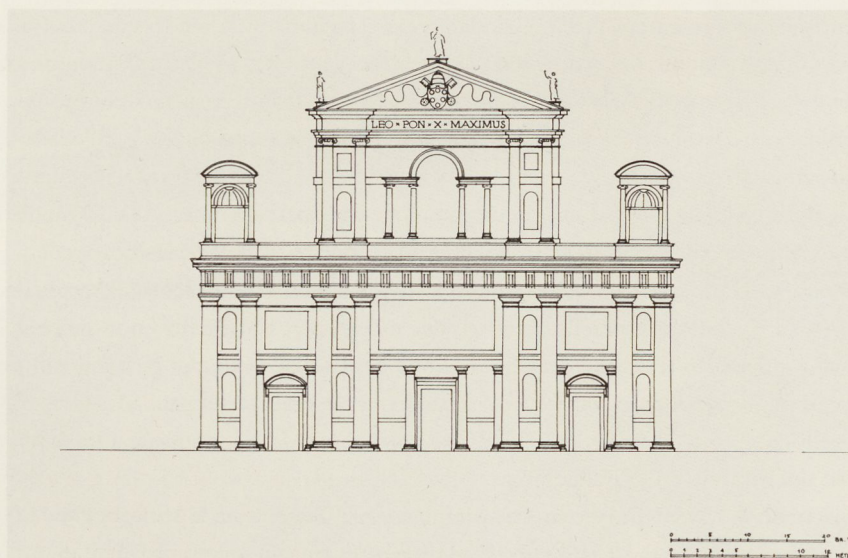
Città del Vaticano,
terza loggia, interno.

della loggetta tra i muri nudi, la mutevole larghezza dei suoi pilastri e il dorico privo di ornamenti (aggettante fin sotto il gocciolatoio), rivelano la sua vicinanza al palazzo di Jacopo da Brescia e al progetto per San Lorenzo¹³⁷.

Il progetto per la facciata di San Lorenzo a Firenze

Quando nell'autunno del 1515 Leone X decise "che si facesse di marmo la facciata di San Lorenzo"¹³⁸, sembra che accanto ad Antonio da Sangallo il Giovane, Jacopo Sansovino e Baccio d'Agnolo, avesse partecipato alla gara anche Raffaello, il cui progetto è tramandato da un disegno forse di sua bottega¹³⁹. Raffaello tradusse nel linguaggio di Bramante di nuovo un prototipo di Giuliano e cioè uno dei progetti per la facciata della basilica lauretana del 1507 che prevedeva un corposo blocco con vestiboli. Come i deambulatori di San Pietro¹⁴⁰ il piano terreno si apre in colonnati su un largo

Raffaello, progetto
per la facciata di San
Lorenzo a Firenze
(GDSU 2048)
(ricostruzione
ipotetica, disegno
G. Kohlmaier).



vestibolo centrale e su due più piccoli laterali, e come lì la parete tra la piccola e la grande trabeazione viene articolata non da arcate, ma da campi ciechi che nascondono volte a botte. Raffaello sostituì gli ordini corinzi con una sovrapposizione di dorico e ionico, rinunciando nel piano terreno a ogni oggetto e accentuandone ulteriormente la continuità. Nel piano superiore le lesene ioniche aggettano invece nella trabeazione e nel frontone e continuano in statue e acroteri, intensificando le forze verticali e con esse il contrasto dinamico tra i due piani. Una tensione dinamica si esprime anche nella dilatazione dell'intercolumnio centrale a sei triglifi e nel restringimento di quelli laterali a tre triglifi con metope più strette o nel motivo centralizzante della serliana, che contribuiscono a rimarcare il centro in maniera incontestata. Come Giuliano, nel piano terreno Raffaello addossò il delicato ionico al blocco nudo. Ma per dare maggior respiro al piano superiore, l'artista urbinato eliminò l'attico intermedio lasciando, solo in una delle due alternative, le nicchie per le statue con i frontoni a segmento di Giuliano. Questo progetto ovviamente più progressivo di quello attribuito a Sansovino e in tanti aspetti perfino di quelli di Michelangelo, non è separabile dai contemporanei progetti per San Pietro¹⁴¹.

Palazzo Alberini

Tra i punti focali della sistemazione della città c'era il suo centro finanziario, la via dei Banchi. Già verso il 1509 Giulio II aveva fatto rifare i Santi Celso e Giuliano e le botteghe circostanti, per poter regolarizzare piazza di Ponte e far continuare l'asse di ponte Sant'Angelo in via dei Banchi. Secondo l'iscrizione accanto a palazzo Alberini si interpretava l'allargamento delle strade come atto "pro maiestate imperii", analogo all'allargamento dei confini dello stato da parte di Giulio II nell'estate 1512¹⁴². Già questo papa dovette aver sollecitato le costruzioni lungo la strada e quindi Giulio Alberini potrebbe aver progettato il suo imponente palazzo già verso il 1512, quando cominciò a ingrandire la sua proprietà di fronte ai Santi Celso e Giuliano¹⁴³. Nella primavera del 1513 venne incaricato assieme a Girolamo Pichi (che già nei primi anni del secolo aveva cominciato un palazzo stilisticamente vicino alla Cancelleria)¹⁴⁴ della costruzione del teatro Capitolino, nel quale i due nipoti di Leone X ebbero il patriziato romano. Alberini quindi combinò nel palazzo intenzioni speculative con la volontà di restituire l'antico splendore alla sua città. E in Raffaello trovò l'artista congeniale, dandogli un'ulteriore occasione per profilarsi come successore di Bramante.

Il monumentale progetto doveva autofinanziarsi in gran parte attraverso l'affitto delle botteghe e dei diversi appartamenti. Già nell'agosto del 1515 i lavori erano a un punto tale che Alberini poté affittare a caro prezzo un appartamento del piano nobile affacciato su via di Banco di Santo Spirito a due banchieri fiorentini e promettere il completamento del cortile con loggia e stalle entro la primavera successiva¹⁴⁵. Ma sia nell'acquisto dei terreni che nel finanziamento, egli incontrò tante difficoltà che, alla morte di Raffaello, la loggia sul cortile non era stata neanche cominciata e, alla sua stessa morte nel 1531, non era stata completata nemmeno la metà dell'edificio¹⁴⁶. Solo nel 1866 esso acquistò la sua attuale forma grazie ad Antonio Sarti.

Sebbene nel 1515 il piano nobile fosse già parzialmente abitabile, a quel tempo probabilmente solo il piano basamentale aveva il suo rivestimento definitivo. Infatti esso ricorda, nella sua eleganza urbana ma quasi astratta, ancora la Cancelleria. E se non avesse simili chiavi classicheggianti come palazzo Caprini¹⁴⁷, la loggia delle Benedizioni dell'*Incendio del Borgo* e palazzo Jacopo da Brescia, sarebbe difficile attribuirlo a Raffaello¹⁴⁸. L'alzato alternativo del Codice Mellon, con semicolonne raddoppiate come a palazzo Caprini e motivi ridotti alla base del piano superiore, rispecchia forse il progetto del 1512¹⁴⁹. Probabilmente non prima dell'agosto 1515, Raffaello concepì poi il complesso e innovativo sistema dei piani superiori¹⁵⁰, cambiando progetto durante la costruzione come poi a villa Madama o Sangallo nel contemporaneo palazzo Farnese¹⁵¹. Quindi la notizia di Vasari, secondo la quale Giulio Romano (attivo a partire dal 1515 come il più importante collaboratore di Raffaello)¹⁵² avrebbe progettato

Roma, palazzo Alberini, particolare del cortile.



per lui palazzo Alberini, sembra contenere un briciolo di verità. Ma mentre Sangallo tentò di monumentalizzare la facciata di palazzo Farnese con l'ordine gigante del palazzo dei Tribunali, Raffaello continuò il discorso di palazzo Jacopo da Brescia. Per dare maggior peso al piano nobile lo staccò solo leggermente dal terzo piano facendo contrastare questa unità residenziale sia con il piano delle botteghe che con la loggia dell'attico.

Come nelle grandi nicchie dei progetti per San Pietro, l'ordine del piano nobile è ridotto a lesene e aggetta nella trabeazione abbreviata¹⁵³. Esso viene sostenuto dallo stesso zoccolo liscio e alto come le semplici finestre – un sistema apparentemente economico, ma realizzato in costoso travertino e ripreso da Giulio in forma meno costosa nel piano nobile di palazzo Stati¹⁵⁴. Nel terzo piano il rilievo è alleggerito. Sia le finestre con orecchie (che sono leggermente più raffinate di quelle dell'attico del palazzo Jacopo da Brescia) sia le cornici circondanti, sembrano sospese nel muro e le stesse lesene continue in campi incorniciati. Anche qui il muro portante, che con i suoi angoli nudi non ha bisogno di essere rinforzato da un ordine, si manifesta come l'elemento primario del pensiero raffaelloesco¹⁵⁵. Come *primum ornamentum*, l'ordine può essere ridotto a lesene o a campi ciechi di materiale diverso e le finestre, in quanto buchi nel muro come le porte, non hanno bisogno di un appoggio e possono essere sospese nel muro. Una tale interpretazione era diametralmente opposta al principio gotico di ridurre il muro a uno scheletro portante e di sottolineare la continuità dei membri verticali, principio ancora presente nelle opere romane di Bramante.

Il gocciolatoio sporge sopra le mensole proiettando un'ombra profonda. Al di sopra continua su tutti i lati la loggia che varia il terzo piano del cortile del Belvedere e che, per essere interamente visibile da sotto, si erge su un alto zoccolo. Eliminando però la metà superiore del sistema bramantesco e facendo aggettare i pilastri nell'architrave della trabeazione abbreviata, Raffaello ne diminuì drasticamente la continuità verticale.

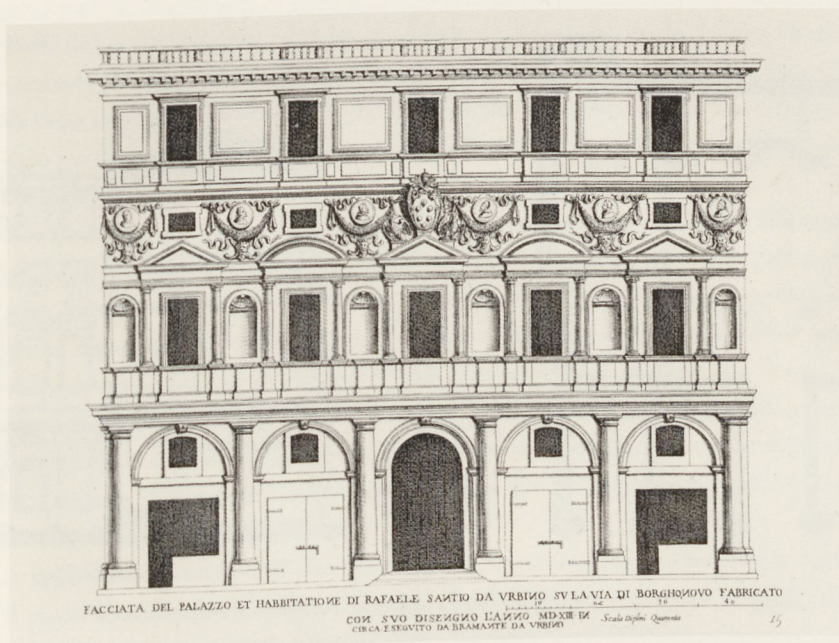
Le arcate bugnate del cortile corrispondono a quelle delle botteghe, ma la lieve divergenza dei loro assi rivela che anch'esse risalgono al secondo progetto, dove era previsto lo spostamento dell'entrata da via dei Coronari a via dei Banchi¹⁵⁶. Non sappiamo invece cosa Raffaello avesse previsto per i piani superiori del cortile.

Palazzo Branconio dell'Aquila

Il 30 agosto 1518 Giovanbattista Branconio, cubicolario di Leone X, nonché stretto amico di Raffaello, prese in rendita enfiteutica dal priore di Roma un terreno di 180 canne sull'estremità occidentale di via Alessandrina, impegnandosi a spendere entro due, massimo tre anni, 2000 ducati per un palazzo¹⁵⁷. Come Giuliano da Sangallo nel 1514, anch'egli dovette far autorizzare il progetto dalle autorità pontificie e obbligarsi a che il palazzo raggiungesse l'altezza del vicino Priorato, fosse decorato con il suo stemma e fossero garantiti l'accesso e l'illuminazione alle sue stalle, poste dietro alla parete posteriore.

Il terreno era grande più del doppio di quello di Jacopo da Brescia e consentiva la realizzazione di un vero palazzetto con botteghe, loggia d'ingresso, cortile, giardino pensile, ampio scalone, sala, salotto, camera e numerosi altri ambienti nel mezzanino del piano nobile e del piano superiore¹⁵⁸. Grazie allo sbocco a forma di piazza di via Alessandrina e al suo marciapiede insolitamente largo, il palazzo fu tra quelli più privilegiati della zona e, con i suoi 18 metri di altezza, superava la maggior parte dei palazzi del Borgo. Dal suo belvedere posto sopra il vano dello scalone, Giovanbattista Branconio poteva vedere piazza San Pietro e tutti gli avvenimenti che vi si svolgevano, nonché la basilica e il palazzo pontificio. Come nelle stalle Chigi, in Sant'Eligio e nel palazzo Jacopo da Brescia, Raffaello distinse anche qui solo il lato principale con una facciata, sebbene l'accesso alle stalle del Priorato avesse impedito di addossare al lato sinistro un altro palazzo¹⁵⁹, e rinunciò perfino al rinforzo degli angoli.

Pietro Ferrerio, alzato della facciata di palazzo Branconio dell'Aquila a Roma (da *I palazzi di Roma dei più celebri architetti*, Roma s.d. [ma 1655 circa], f. 40).



Come nella facciata di palazzo Alberini, i due piani residenziali erano separati solo da una modesta cornice, ma uniti dal cornicione molto sporgente in una grande unità residenziale che dominava il tozzo piano delle botteghe. Ma al posto del bugnato piatto di palazzo Alberini, Raffaello usò semicolonne corporee, invece delle lesene un'alternarsi di edicole e nicchie con statue come nell'edera dei mercati Traianei, invece dei buchi scorniciati del mezzanino finestrine collegate da ricchi festoni e invece dei campi sospesi del terzo piano quadri di pittura. Il cornicione assomigliava a una trabeazione tripartita con architrave ridotto ed era incoronato da una balaustrata che nascondeva il tetto. Anche questa facciata rimase quindi senza lo scheletro tettonico di un ordine, presentandosi come muro portante che poteva essere aperto, scavato, suddiviso e decorato, ma che in fondo non si comportava diversamente della facciata più scarna di palazzo Alberini.

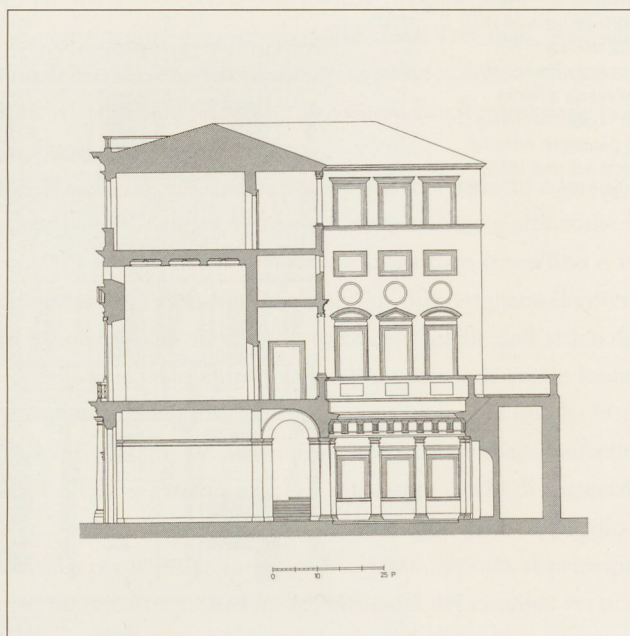
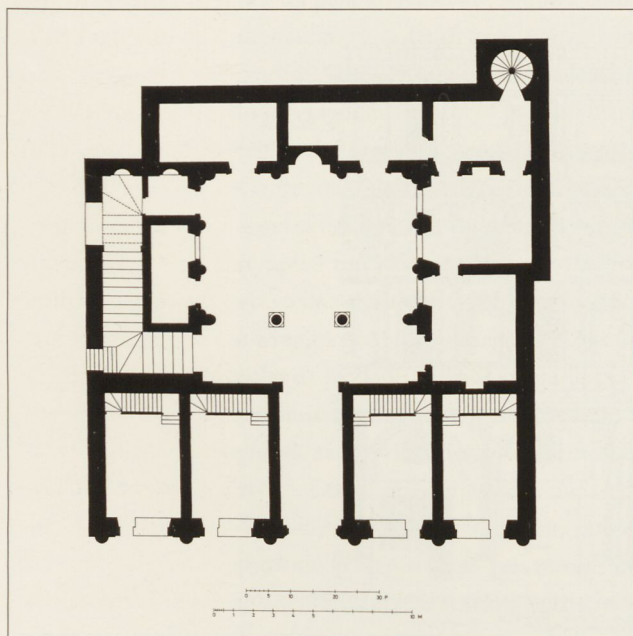
Non solo nel vocabolario e nell'interpretazione della parete, ma anche nella sistematicità, Raffaello andava ancora oltre palazzo Alberini. Come nel Pantheon collegò non solo la trabeazione delle edicole, che Bramante e i Sangallo avevano ancora usato come elementi singoli, ma anche i loro parapetti e ripeté questo concatenamento nelle finestre del terzo piano aggettanti sia nello zoccolo continuo che nell'architrave ridotto del cornicione. Pur avvicinandosi allo spirito del Pantheon, i cui tre piani interni sembrano girare autonomamente, Raffaello cercò una razionalità più sistematica, completamente estranea all'architettura antica e in fondo risalente all'ultimo Alberti di Sant'Andrea in Mantova.

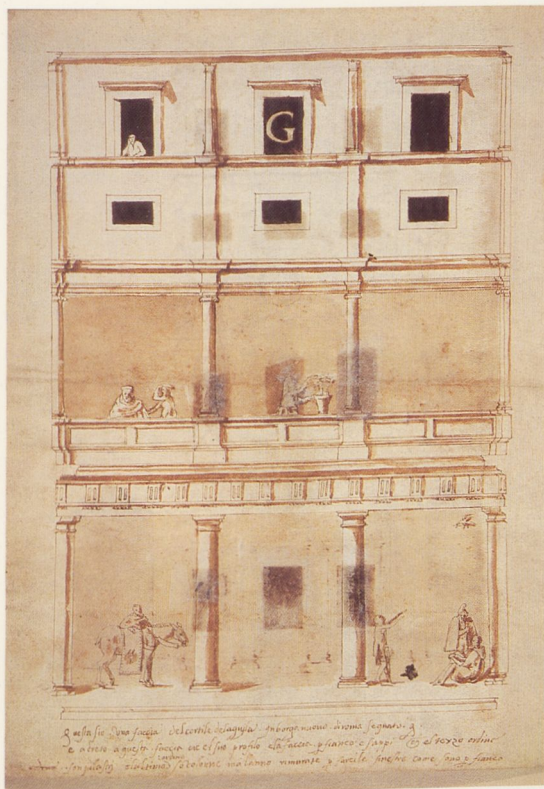
Nella parete d'ingresso del cortile, quattro ordini erano collegati tra loro linearmente attraverso aggetti, mentre sulle pareti laterali, le finestre e una fitta decorazione di stucchi formavano corsie continue¹⁶⁰. Tale verticalismo si opponeva allo spirito della facciata e forse era già dovuto a Giulio Romano. Questi sembra già influenzato dal plastico michelangiolesco per San Lorenzo e poco dopo a villa Lante seguirà tendenze simili. Una collaborazione attiva di Giulio è comunque testimoniata dal suo disegno per la parete posteriore del cortile, dove il crescendo culminante verso il centro va ancora oltre l'arco trionfale di palazzo Jacopo da Brescia.

Raffaello nobilitò dunque il palazzo di un curiale con lo stesso fasto classicheggiante riservato finora a luoghi gerarchicamente più elevati come la Santa Casa di Loreto, la cappella Chigi e la loggia privata del papa, trasformando anch'esso in un insieme di tutte le arti visive "quibus nihil pulchrius aut festivius Romae videt"¹⁶¹.

Pianta del piano terreno di palazzo Branconio dell'Aquila a Roma (ricostruzione ipotetica, disegno H. Peuker).

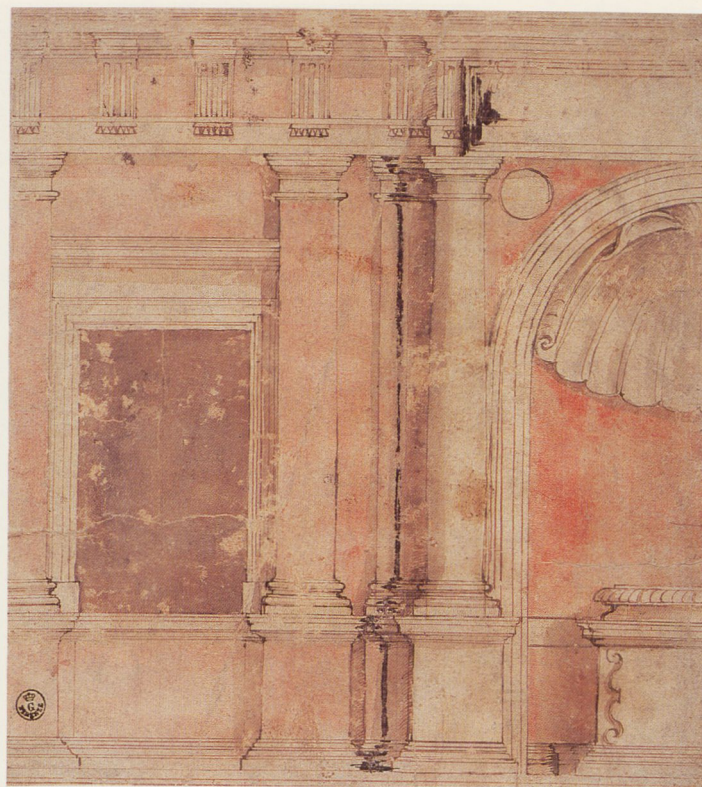
Sezione del piano nobile di palazzo Branconio dell'Aquila a Roma (ricostruzione ipotetica, disegno H. Peuker).





Anonimo della metà del Cinquecento, alzato del cortile di palazzo Branconio dell'Aquila a Roma (BNCFI, ms. II-I-429, f. 4v).

Giulio Romano per Raffaello, alzato dell'ala posteriore del cortile di palazzo Branconio dell'Aquila a Roma (GDSU 1884Ar).



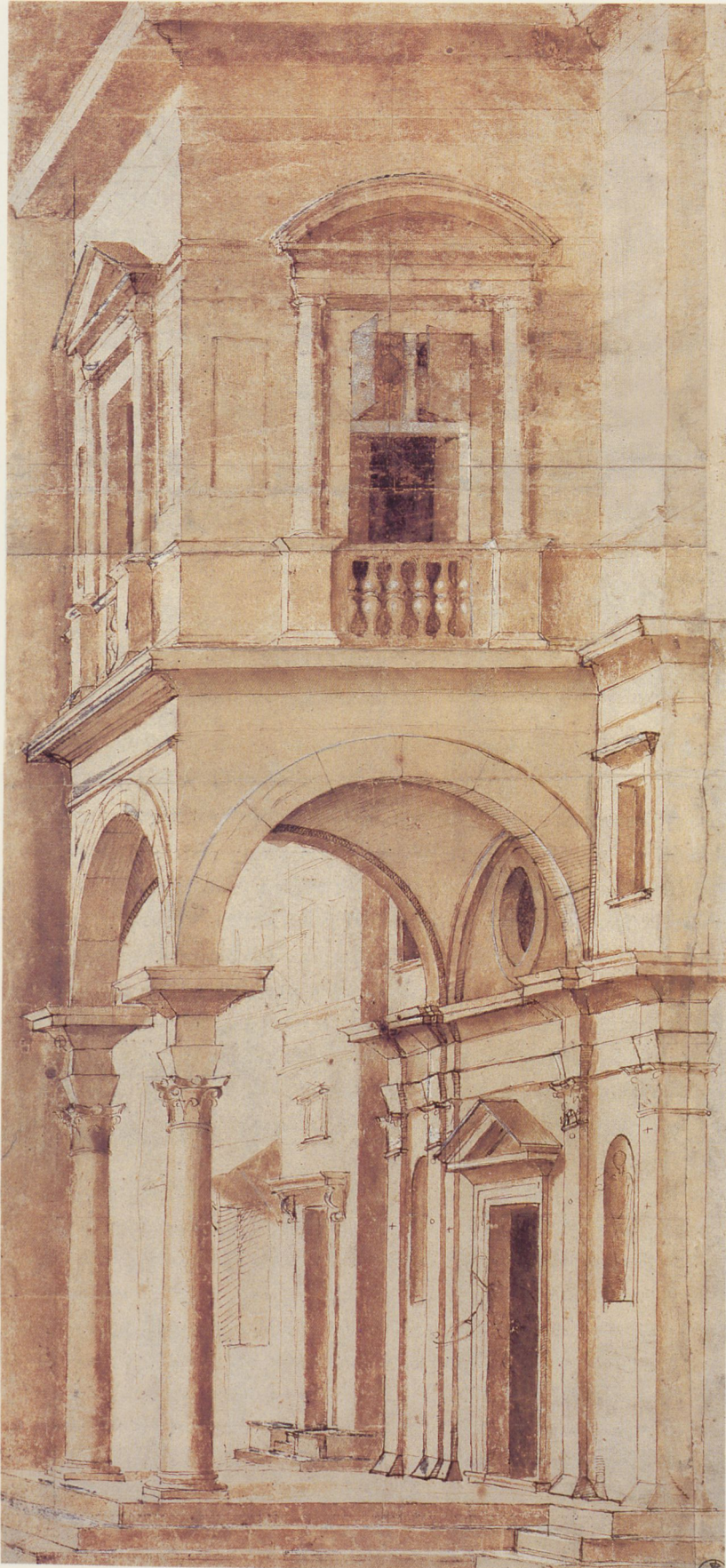
Palazzo Pandolfini a Firenze

Sul verso del disegno per un'edicola del cortile di palazzo Branconio si trova il progetto per una scenografia, che sembra essere stata destinata alla rappresentazione dei *Suppositi* di Ariosto durante il carnevale del 1519¹⁶². L'avancorpo della casa è articolato come il piano nobile di palazzo Pandolfini a Firenze e lo stesso sistema, con edicole tipo Pantheon e campi ciechi, ritorna sul progetto per la tomba di Francesco Gonzaga della primavera del 1519¹⁶³. Raffaello quindi potrebbe aver progettato, ugualmente nel 1519, l'ampliamento della casa suburbana di Giannozzo Pandolfini in un vero e proprio palazzo suburbano¹⁶⁴. Poiché Giovanfrancesco da Sangallo, che stando a Vasari, lo realizzò per Raffaello, è attestato nel 1519 ancora a Roma e solo a partire dal 1520 a Firenze, l'anno 1520 nell'iscrizione del cornicione indica piuttosto l'inizio che la conclusione dei lavori¹⁶⁵. Pandolfini, vescovo di Troia e intimo sia di Leone X che di Raffaello, non poté vederlo finito prima di morire nel 1525 e solo i suoi eredi si accordarono per una facciata asimmetrica e per una disposizione interna così poco organica.

Ma anche il frammento realizzato non corrisponde in ogni dettaglio allo stile di Raffaello. Il progetto di Giovanfrancesco per il portale a bugnato ricorda i portali di palazzo Balami¹⁶⁶ e di suo cugino Antonio e sembra risalire a solo dopo la morte di Raffaello. Giovanfrancesco doveva aver disegnato anche le edicole del piano terreno ispirate a Cronaca¹⁶⁷, il cornicione ispirato a palazzo Strozzi¹⁶⁸ e il bugnato d'angolo così poco conforme al pensiero di Raffaello. A ogni modo sulla scenografia e sulla tomba Gonzaga gli angoli restano nudi e il cornicione presenta un architrave. È poco probabile che Raffaello verso il 1519, e cioè contemporaneamente a palazzo Branconio e a villa Madama, si fosse accontentato di servirsi di motivi di Cronaca e dei Sangallo e in maniera così poco sistematica e coerente.

A Raffaello sono attribuibili con qualche certezza solo la zona delle edicole superiori e il rapporto tra il piano nobile e quello terreno. Il piano nobile raggiunge l'altezza di quello di palazzo Farnese, dominando però su un piano terreno molto più basso e restando senza la concorrenza di un terzo pia-

Raffaello e Giulio Romano (?),
scenografia per
I Suppositi di Ariosto
(?) (GDSU 560Ar
e 242Ar).



Firenze, palazzo
Pandolfini, facciata.



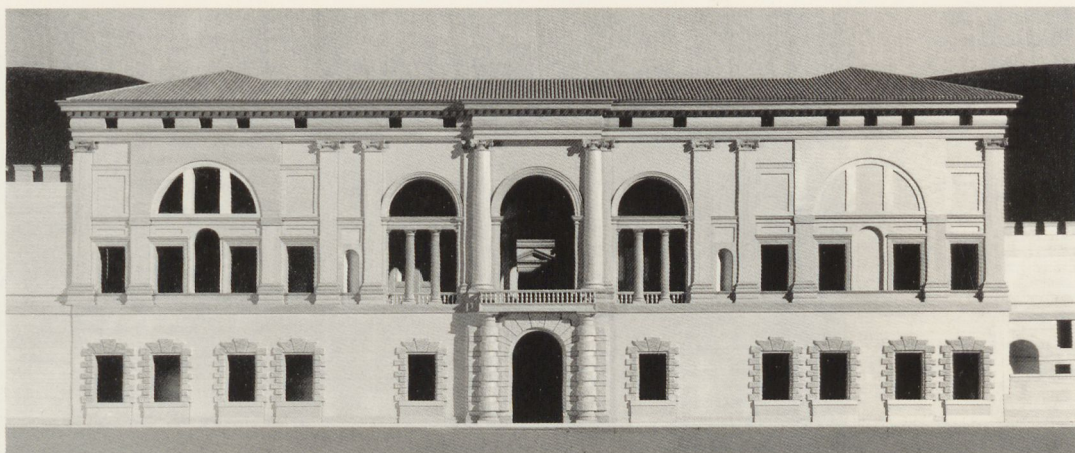
no. Un ulteriore passo verso la “dominanza” del piano nobile che andava ancora oltre i precedenti dei palazzi Alberini e Branconio. Sembra quindi che non da Bramante, ma solo da Raffaello, fosse stato trasferito anche a edifici di privati cittadini il principio di una facciata a due piani, dominata dal piano nobile. Ancora di più, ora, il muro portante rimane l’elemento base della facciata e quindi non fa differenza se tra le edicole vengono ritagliati dei campi ciechi invece dei campi incorniciati di palazzo Alberini o delle nicchie di palazzo Branconio.

Villa Madama

Villa Madama era invece una costruzione papale e il predominio del suo ordine gigante sullo zoccolo del piano inferiore seguiva la tradizione del palazzo dei Tribunali¹⁶⁹. L’intenzione di Leone X di voler costruire una villa davanti alle porte di Roma risale sino al 1516, quando aveva acquistato il terreno sulle pendici orientali di monte Mario. In un primo momento, egli doveva aver chiesto un parere anche ad altri architetti, tra i quali forse addirittura Giuliano da Sangallo¹⁷⁰. Il primo progetto esecutivo di Raffaello, tramandato solo da una pianta di Giovanfrancesco da Sangallo¹⁷¹ e da brani di una descrizione di Raffaello stesso, si concretizzò però solo dopo che il papa ebbe nominato nel marzo 1517 suo cugino Giulio vicecancelliere facendolo diventare committente nominale della villa. Se i lavori cominciarono solo verso la fine della “buona stagione” del 1518, il progetto difficilmente sarebbe stato pronto prima. Il cantiere avanzò regolarmente per i tre anni successivi, fino alla morte di Leone nel dicembre del 1521, quando sia i mezzi che il coinvolgimento del cardinale Giulio diminuirono rapidamente.

La facciata verso valle doveva essere lunga oltre 210 metri, ma il suo blocco residenziale sarebbe rimasto leggermente inferiore a palazzo Farnese, sia in lunghezza sia in altezza. La facciata doveva essere articolata da un ordine gigante, da arcate ombrose e ricoperta da finto travertino e probabilmente anche da stucchi decorativi come in palazzo Branconio. Così avrebbe dominato la vallata del Tevere come nessun altro monumento, ricordando ai visitatori la potenza e lo splendore del pontificato mediceo, prima ancora di attraversare le porte cittadine. Gli ospiti provenienti da nord dovevano salire a cavallo da ponte Milvio, su una strada assiale larga circa 11 metri, e, percorrendo giardini terrazzati, giungere al portale centrale posto nel piano-zoccolo; mentre l’asse longitudinale (ugual-

Roma, villa Madama, plastico, facciata verso valle (Roma, Ministero degli Esteri; autore G. Dewez).



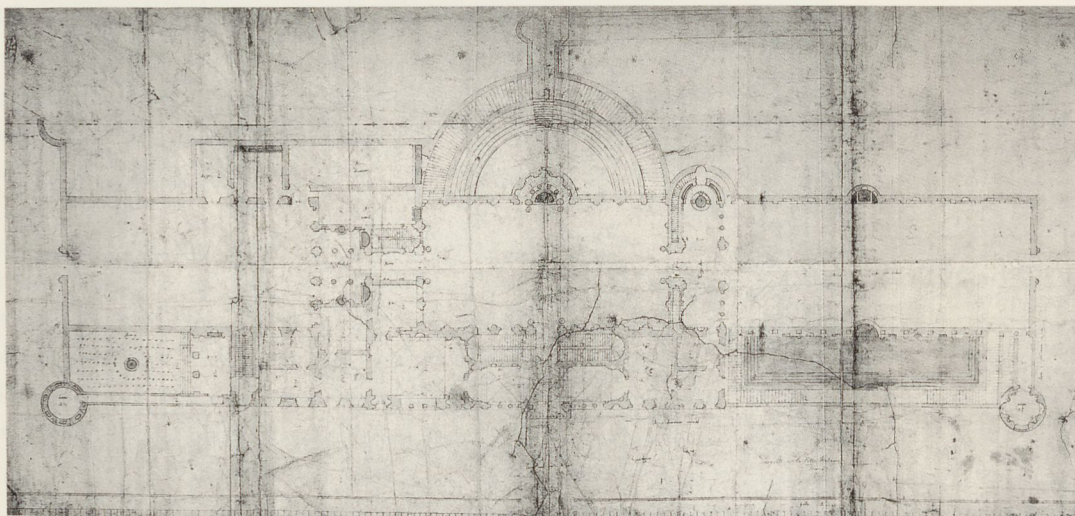
mente largo) collegava la villa con viale Angelico, di modo che i due committenti, nonché veri e propri usufruttuari, potessero raggiungere il Vaticano in breve tempo.

Con le sue logge e terrazze, il complesso era ispirato alla piccola villa che il nonno dei due committenti aveva fatto costruire sotto Fiesole, includendo però tutte le comodità antiche e moderne che nel frattempo erano state scoperte. Così il lungo terreno davanti al piano terreno che verso valle doveva poggiare sulle stalle, era pensato anche come ippodromo. Il vestibolo antichizzante al centro del piano terreno e la corrispondente loggia del piano nobile si rifacevano direttamente al ninfeo di Genazzano. Il vestibolo doveva essere fiancheggiato a sinistra da un esteso complesso termale all'antica e a destra dalla cucina e dagli ambienti di servizio. Nel primo progetto, il vestibolo doveva aprirsi su una scala equestre doppia che sarebbe salita verso il cortile rettangolare (49,15 × 224,57 metri). Questo asse trasversale sarebbe terminato in un ninfeo a forma di esedra inserito nella parete posteriore del cortile, dietro la quale un teatro all'antica doveva essere tagliato nel pendio scosceso. Nel cortile si sarebbero alternate in fitta sequenza semicolonne dello stesso ordine gigante dell'esterno con nicchie per statue.

L'ala orientata verso il Vaticano comprende il vestibolo, l'atrio, il salone con cupola, l'appartamento invernale e le stanze di servizio. Nell'ala opposta, una seconda loggia si apre verso nord-ovest, sul giardino segreto e beneficia del fresco prodotto dalla peschiera in basso. La torre circolare, che doveva fiancheggiare questo giardino a destra, avrebbe accolto la cappella, mentre quella a sinistra, una *dieta* con vista su tutti i venti e sui diversi stadi del percorso del sole, come descritto da Plinio il Giovane. Venendo dal Vaticano, il visitatore sarebbe quindi passato assialmente da un semplice cortile di

Giovanfrancesco da Sangallo, copia dal progetto di Raffaello per villa Madama (GDSU 273A).

pagina accanto
Roma, villa Madama,
loggia.





servizio, allo splendido cortile interno e da questo poi al giardino segreto, tutti quanti in un formato analogo. Il giardino doveva proseguire in ulteriori giardini verso nord-ovest – un percorso pieno di sorprese visive e ispirato senza dubbio dal lungo asse del cortile del Belvedere.

Verso la fine dell'inverno 1518-19, dopo che erano stati fabbricati una buona parte degli ambienti di servizio nell'angolo settentrionale del piano inferiore, riflessioni di ordine statico, funzionale e certamente anche estetico, condussero a un radicale cambiamento del progetto, nel quale ora venne coinvolto Sangallo come esperto tecnicamente insuperabile. Per consolidare il terreno, il teatro ora venne scavato ancora di più nel pendio e avvicinato maggiormente alle norme vitruviane¹⁷². Il cortile venne ridotto a un basso cilindro di 17,42 metri di diametro, con articolazione relativamente più piccola. Questa soluzione più simmetrica e robusta risaliva parzialmente a Sangallo, che a sua volta si era ispirato alle idee dello zio Giuliano e alla casa di Mantegna tanto ammirata dal padre di Leone X. In tal modo tutto il complesso venne concentrato attorno al punto d'intersezione degli assi. Venne eliminata l'ala asimmetrica a sinistra e frenato il movimento dinamico lungo l'asse longitudinale (non diversamente dai progetti contemporanei di Antonio per San Pietro)¹⁷³.

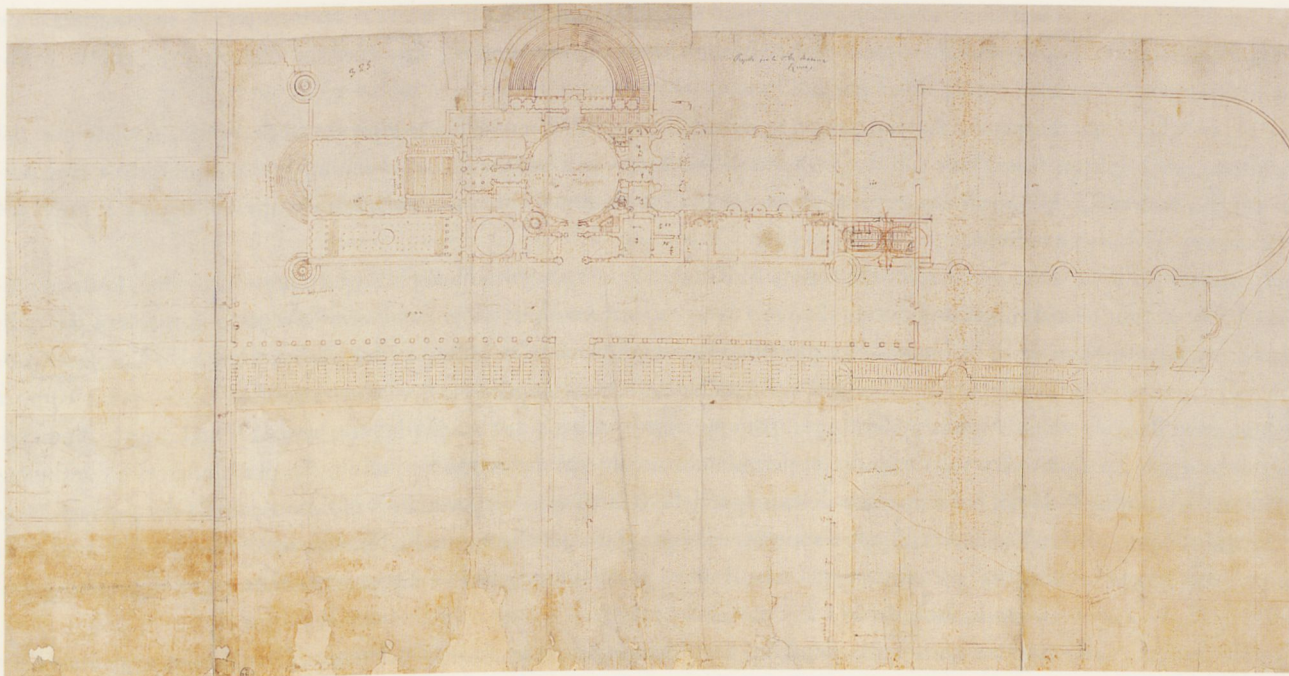
Questo cambiamento di progetto si rifletté però in modo problematico sul collegamento delle quattro ali e specialmente nel gruppo di ambienti già iniziato nell'angolo settentrionale del cortile circolare. Ma nonostante il ruolo fondamentale di Antonio, Raffaello mantenne fino alla fine il controllo sia sulla progettazione che sull'esecuzione, come testimonia già la loggia sul giardino, terminata in forma grezza prima della sua morte¹⁷⁴. Ora poteva dilatarla in esedre verso il cortile circolare e lo fece anche verso la collina, mentre la dritta parete nord-occidentale era determinata dalle sottostrutture – un'asimmetria che forse addirittura gli piacque. Rispetto alle logge del primo progetto, l'articolazione delle pareti è ancora più fitta. I pilastri della cupola centrale e delle volte a crociera fiancheggianti continuano in lesene snelle che aggettano nello zoccolo e nella cornice sporgente, incatenando le pareti dritte e curve inscindibilmente al sistema portante. Tali lesene si alternano alle nicchie per le statue, sorrette ai due lati delle porte da un ordine abbreviato.

Anche la peschiera e le sue due *cenationes* risalgono ancora a Raffaello, che nel soprastante muro di contenimento si avvicinò alla sobria monumentalità degli antichi romani più che in qualsiasi altro edificio. Benché la facciata verso valle sembri essere stata realizzata in buona parte solo dopo la sua morte, Raffaello ne aveva fissato il sistema già nel primo progetto. La loggia centrale viene collegata da nicchie a due archi trionfali ridotti. L'arcata centrale è distinta come luogo del papa da semicolonne che

Roma, villa Madama, facciata verso la valle.

Roma, villa Madama, peschiera.





Antonio da Sangallo
il Giovane, progetto
per villa Madama
a Roma (GDSU
314A).

sporgono dalle semiparaste attaccate – culmine dinamico del sistema più complesso che la storia dell'architettura finora aveva visto. L'arcata centrale delle due fiancheggianti travate ritmiche non è articolata da paraste, ma i suoi pilastri finiscono sotto la cornice d'imposta e continuano in un arco che sostiene la trabeazione in tutta la sua larghezza. Questa arcata rispecchia gli archi della sala a sinistra, la cui cupola doveva alzarsi fin sotto il tetto. Per ragioni di simmetria Raffaello la ripeté a destra sulla parete dell'appartamento estivo, chiudendo la finestra termale. Ne risultarono almeno quattro strati astratti di muro – anche questo un passo fondamentale oltre il linguaggio bramantesco e verso l'architettura della seconda metà del Cinquecento. Gli angoli rivelano una volta di più che Raffaello interpretò gli ordini non come scheletro, ma come ornamento della parete: nel primo progetto, l'angolo settentrionale è articolato con due paraste staccate e nella versione realizzata la parasta destra della facciata del giardino è sovrapposta a quella del fronte verso la collina. Infatti, le due facciate non si presentano come l'esterno di un corpo omogeneo, sebbene quella verso valle corrisponda in parte alla disposizione interna.

Alla morte di Raffaello l'esterno andava appena oltre le imposte della loggia sul giardino e probabilmente non erano stati fissati nemmeno i capitelli e la trabeazione dell'ordine ionico gigante. A ogni modo, l'articolazione asimmetrica delle due prime campate del fronte sul giardino e i capitelli bramanteschi dell'ordine gigante sono più vicini a Giulio Romano e a Sangallo che non all'ultimo Raffaello¹⁷⁵. Giulio divenne suo successore come architetto progettista della villa, mentre Antonio, ormai primo architetto della Fabbrica di San Pietro, continuò a fungere da consigliere tecnico. La mano di Giulio è infatti evidente sia nel progetto di Londra per il cortile circolare e nel frammento realizzato che nel camino con volute ioniche¹⁷⁶.

San Pietro

Già dopo la morte di Bramante e ancora prima della nomina ufficiale a suo successore nell'agosto del 1514, Raffaello si era dedicato ai problemi dell'ultimo progetto di Bramante. In un rapido schizzo si occupò dell'aggiunta di cappelle laterali e dell'avvicinamento degli ordini alle norme vitruviane con l'aiuto di piedistalli e considerò di chiudere le lunette della volta della navata centrale come a Sant'Andrea a Mantova¹⁷⁷. Voleva collegare ancora più strettamente di Bramante le diverse parti del-

l'interno e continuare la cornice d'imposta anche tra le paraste – un tentativo di sistematizzazione paragonabile a quello del contemporaneo palazzo Farnese, dove Sangallo collegò atrio, cortile e scalone con la stessa cornice¹⁷⁸.

La pianta del suo progetto del 1514, probabilmente quella riprodotta da Serlio, si distingue dal presumibile ultimo progetto di Bramante, prima di tutto per il suo maggiore equilibrio e cioè nella costosissima sostituzione del coro di Giulio II con un deambulatorio aperto, uguale a quelli del transetto.

Dopo il ritiro di Giuliano e fra Giocondo e finalmente libero di seguire le proprie idee, Raffaello interruppe nell'autunno 1515 i lavori al transetto per poter cambiare il progetto in maniera più radicale. Il risultato delle sue riflessioni è tramandato nel disegno del Codice Mellon¹⁷⁹. Con il suo colossale corinzio su alti piedistalli, la facciata rispecchia il sistema trionfale della navata come a Sant'Andrea a Mantova. Il piano terreno si apre, come quello del progetto per San Lorenzo, in un colonnato sul vestibolo, rispecchiando ancora più direttamente l'alzato dei deambulatori e continuando poi nel colonnato della loggia delle Benedizioni del secondo piano con l'edicola del papa nel mezzo¹⁸⁰. Come nel piano superiore del progetto per San Lorenzo, l'ordine non avvinghia i cantoni della facciata, ma sembra attaccato al muro nudo come *primum ornamentum*, e in un taglio dello stesso muro sembrano inseriti i due portici.

Già Bramante aveva proposto per i deambulatori le colonne del vecchio San Pietro, larghe quasi 5 e alte circa 48 palmi (1,12 × 10,72 metri). Raffaello le usò ora anche per i portici della facciata, continuando i due colonnati anche davanti alle navate laterali e, in forma di paraste, attorno ai due campanili e a tutto il corpo del fabbricato. La classicheggiante fronte del tempio, dietro la quale si eleva la cupola bramantesca della cappella maggiore, si alza gerarchicamente sopra i portici a due piani davanti alle navatelle ed è fiancheggiata dai grandiosi campanili. Continuando l'ordine inferiore e facendone sporgere il blocco centrale e i campanili solo leggermente, Raffaello diminuì l'autonomia dei singoli corpi. Il ritmo sincopato dei fianchi rivela di nuovo che egli interpretava la parete come piano di proiezione delle forze interne dell'edificio – in contrasto con Sangallo che nei progetti contemporanei rimase fedele a Bramante e tentò di fingere un corpo omogeneo mascherando gli spazi secondari con un ordine gigante.

L'interno di questo progetto si differenzia da quello del 1514 per la conservazione del coro bramantesco e per la relativa riduzione dei pilastri dei deambulatori¹⁸¹. La coerenza di tutte le parti e la corrispondenza con l'esterno vengono sottolineate dalla continuità delle cornici sui vari livelli. Mentre i festoni dei campanili si trovano già nel fregio della Farnesina e non bastano per una datazione nell'epoca di palazzo Branconio, l'articolazione tettonica e coerente, ma relativamente piatta e poco mo-

Raffaello, progetto di pianta per la basilica di San Pietro in Vaticano (da S. Serlio, *Terzo Libro*, 1540, f. 65r).

Domenico Aimo da Varignana, copia di un progetto di Raffaello per la basilica di San Pietro in Vaticano (New York, Pierpont Morgan Library, Codice Mellon, ff. 71v, 72r).



numentale, sembra più vicina al progetto per San Lorenzo e ai piani superiori di palazzo Alberini. Antonio da Sangallo, nominato nell'autunno del 1516 secondo architetto della basilica, inizialmente tentò di far valere le idee di suo zio e predecessore Giuliano¹⁸². Ma già nei suoi primi progetti ridusse i pilastri dei deambulatori e sostituì il colonnato gigante della facciata con un blocco chiuso che rispecchia il sistema della navata e si apre in colonnati di 5 palmi – un ritmo complesso che continua anche sui fianchi della basilica e rivela la conoscenza del progetto di Raffaello. All'ordine piccolo di questo risponde, solo in un secondo momento, confermandone comunque una datazione prima dell'autunno 1518¹⁸³. In questi progetti più maturi Sangallo tentò di ridurre la navata a tre travate, pur estendendola o con una cupola secondaria o aumentandone la larghezza¹⁸⁴. Quest'ultima idea fu ripresa dallo stesso Raffaello in uno schizzo utopico dell'autunno del 1518 dove considerava quasi di raddoppiare la larghezza della navata centrale¹⁸⁵.

Il dialogo sempre più intenso dei due portò a una stretta collaborazione, e sembra che nell'inverno del 1518-19, e cioè contemporaneamente al mutamento del progetto per villa Madama, avessero intrapreso un'ulteriore e radicale modifica¹⁸⁶. Ingrandirono l'ordine minore da 5 a 9 palmi (2,01 metri) spingendolo fin all'imposta delle arcate interne, della volta dei deambulatori e delle cappelle laterali. La plasticità corporea delle semicolonne, i solo due anuli dei capitelli, l'architrave basso, l'alto fregio a triglifi di questo nuovo ordine, ricordano il dorico sullo sfondo dell'*Incoronazione di Carlo Magno* del 1516¹⁸⁷, mentre il fitto alternarsi di semicolonne e edicole con trabeazione continua corrisponde già al dorico del quasi contemporaneo palazzo Branconio – argomento, questo, in favore di un controllo del progetto spinto sino all'ultimo dettaglio da parte di Raffaello. Un rilievo similmente fitto egli lo aveva previsto anche per lo ionico del cortile circolare di villa Madama.

I deambulatori e le cappelle laterali avevano portato Raffaello ai drastici cambiamenti del progetto e confuso la semplice monumentalità del progetto di Giulio II. A questa tornarono solo Michelangelo e Paolo III dopo la morte di Sangallo, quando decisero di rinunciare alle aggiunte di Leone X¹⁸⁸.

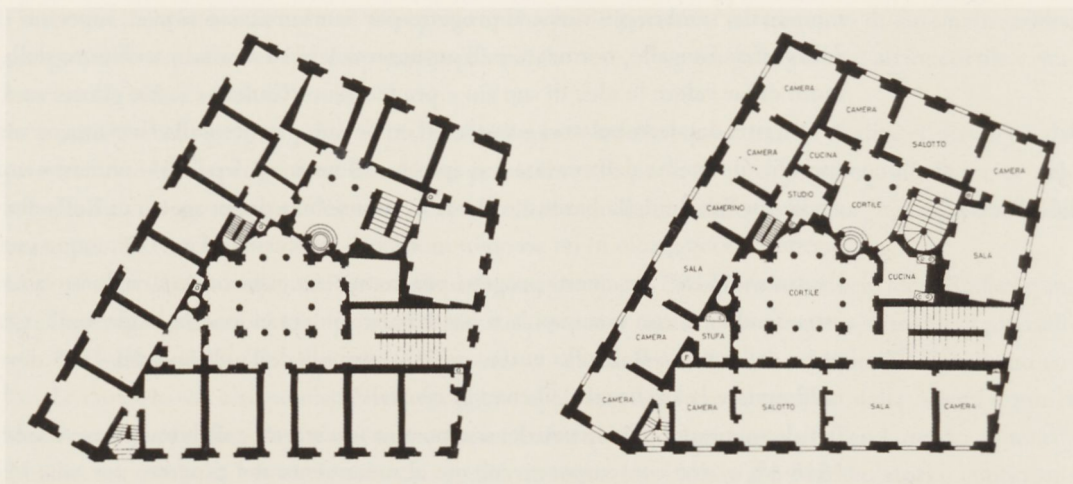
La casa di Raffaello in via Giulia

La fama e la ricchezza di Raffaello erano talmente cresciute sotto Leone X da fargli sperare – come riferisce Vasari – addirittura in una nomina cardinalizia¹⁸⁹. Già a partire dal novembre del 1515, aveva comperato dei terreni a sud di palazzo Castellesi, ma ovviamente essi non erano sufficienti per potervi costruire un palazzo¹⁹⁰. Nell'ottobre del 1517 l'artista acquistò poi palazzo Caprini, con numerosi edifici annessi, incluse cinque botteghe su Borgo Vecchio, ma neanche egli riuscì a completare il frammento di Bramante¹⁹¹. Per ragioni di speculazione, Raffaello acquistò nell'inverno 1518-19 la torre presso piazza Nicosia alla quale sembra destinata la loggetta del progetto di Oxford¹⁹². Evidentemente la vita nel frammentario palazzo Caprini e nelle vecchie costruzioni adiacenti era sempre meno conforme alle sue esigenze e quindi decise, nell'inverno 1519-20, di erigersi un nuovo palazzo sull'estremità settentrionale di via Giulia, strutturandola ora in modo del tutto consono ai propri bisogni¹⁹³.

Questa zona era stata rivalutata dalla nuova chiesa nazionale dei fiorentini iniziata poco prima su progetto di Jacopo Sansovino, vincitore di un concorso al quale aveva partecipato anche Raffaello¹⁹⁴. Questi prese il terreno dal Capitolo di San Pietro in rendita enfiteutica per 80 ducati all'anno¹⁹⁵ e si impegnò a costruire lì entro cinque anni case – *domos* – per sé e per i suoi eredi. Gli "orti di San Biagio" facevano parte della rete viaria progettata dopo la tracciatura di via Giulia nel 1508, ma ancora poco edificata. La strutturazione dell'appezzamento trapezoidale di 217,5 canne coinvolse tutto il virtuosismo di Raffaello.

Egli progettò il palazzetto più grande su via Giulia per se stesso e quello decisamente più piccolo sul "vicolo di dietro" per i "suoi eredi", probabilmente Giulio e Penni¹⁹⁶. Evidentemente era più interessato a un gran numero di botteghe e a stanze di media grandezza adatte più al lavoro, che al cerimoniale di un

Bartolomeo da Sangallo (?), copie dei progetti raffaelleschi per le piante dei due piani principali del suo palazzo in via Giulia (GDSU 310A, 311A) (ridisegno H. Peuker).



importante signore. È possibile che avesse costruito alcune botteghe per affittarle, ma nove sono così strettamente legate ai due palazzetti che possono essere state pensate solo come laboratori artigianali. Il cortile, con la sua limitata ampiezza luce di soli 5,80 metri, sarebbe stato piccolo come quello del palazzetto Regis¹⁹⁷ e, con le sue quattro ali di due piani, stretto come un pozzo di luce. Doveva essere circondato da colonnati su tutti e quattro i lati con intercolumni centrali più larghi e il colonnato posteriore doveva aprirsi in un'edra forse senza volte e quindi efficace accento luminoso.

L'eleganza della pianta e l'abilità con la quale Raffaello riuscì a sfruttare ogni pennacchio per un ambiente secondario, una scala o una nicchia, ricordano direttamente il primo progetto per villa Madama e confermano quanto fortemente il secondo venisse influenzato da Sangallo.

Uno spirito analogo a quello di villa Madama è avvertibile anche nell'ordine gigante dell'esterno. Con 35,75 metri circa la lunghezza della sua facciata su via Giulia avrebbe quasi raggiunto quella della Farnesina. Per avvicinare l'effetto visivo dei due fronti laterali di lunghezza differente e quindi per diminuirne l'irregolarità, Raffaello li preventivò ognuno di solo sei campate, ma sul fronte sinistro più larghe rispetto a quelle della facciata principale e su quello destro più strette – un artificio visuale che andava ancora oltre quello di palazzo Jacopo da Brescia. Le ali, che nella pianta sembrano congiunte quasi in maniera additiva, ricordano di nuovo la Cancelleria, mentre nel progetto di poco posteriore di Sangallo per lo stesso terreno sono compresse in un blocco stereometrico.

Raffaello e la progettazione di Roma

Dopo che nel 1514 era diventato primo architetto papale e nel 1515 gli era stata affidata anche la responsabilità su tutte le pietre e i monumenti antichi¹⁹⁸, Raffaello cominciò con la sistematica misurazione delle singole regioni della città antica, servendosi sia di pianta, alzato e sezione, sia di rappresentazioni prospettiche¹⁹⁹. Contemporaneamente si fece tradurre e commentare Vitruvio e con i Sangallo e Peruzzi riuscì ad aumentare le conoscenze dell'arte antica a un livello mai raggiunto in precedenza²⁰⁰. Ciò facendo perseguì, certamente non da ultimo, lo scopo di adattare la nuova rete viaria a quell'antica e far nascere la Roma papale sui resti di quella imperiale²⁰¹.

Nessuna delle nuove strade fu così strettamente legata a Leone X e alla sua famiglia come via Ripetta, anch'essa in parte risalente all'impero²⁰². Si trovava nella zona d'influenza degli Orsini²⁰³, con i quali i Medici erano doppiamente imparentati. Già a partire dalla sua elezione a papa nella primavera del 1513, Leone X aveva preso in considerazione di ampliare il suo palazzo cardinalizio, il futuro palazzo Madama, fino a piazza Navona per farlo affacciare sullo stadio di Domiziano, seguendo l'esempio dell'antico palazzo imperiale di Costantinopoli che aveva il suo prospetto principale verso lo stadio. A sud di questo palazzo si trovavano la Sapienza, dove Leone aveva fatto costruire una cappella-

la, e San Giacomo degli Spagnoli, a nord la vecchia chiesa dei Francesi. Il palazzo medico dunque non poteva avere migliore ubicazione politica, religiosa e culturale.

Anche la larga strada dritta orientata verso piazza del Popolo, dalla quale gli ospiti provenienti da nord lo avrebbero raggiunto, era stata contraddistinta da una serie ininterrotta di interessanti progetti. Si va dall'ingrandimento dell'ospedale di San Giacomo in Augusta del 1515 alla realizzazione del monumento circolare che Francesco I fece erigere in ricordo dal patto con il papa del 1516, dalla ricostruzione di San Luigi dei Francesi del 1518, la cui prima pietra dovette essere posata dal cardinale Giulio de' Medici²⁰⁴, alla formalizzazione dell'impianto di piazza Nicosia e all'imbocco di via Sistina (di Monte Brianzo) del 1518-19.

Uno dei due obelischi ritrovati nello scavo del mausoleo di Augusto doveva ornare piazza del Popolo e probabilmente, addirittura, il punto d'intersecazione delle due strade che si irradiavano da essa. Il tracciato di via del Corso, l'antica via Flaminia, che già Paolo II aveva cominciato a riaprire, venne ripreso nell'inverno del 1518-19. Allo sbocco di questa nuova biforcazione, all'altezza della piazza, era prevista una facciata, che probabilmente avrebbe messo in ombra l'arco trionfale del palazzo Jacopo da Brescia. Le ultime operazioni di questo progetto caddero già negli anni successivi alla primavera del 1517, quando venne scoperto il coinvolgimento del cardinale Riario nell'attentato contro il papa. La responsabilità per la ristrutturazione della città, i cui principi Riario aveva sviluppato dal 1483 in stretto dialogo con i papi, i maestri di strada e gli architetti papali, fu trasferita al nuovo camerlengo Francesco Armellini, creatura dei Medici e committente di minor peso del suo predecessore. Ma la progettazione di via Ripetta risaliva già in parte a Giulio II, che aveva voluto allargare la strada che portava alla sua chiesa preferita, e all'inizio del pontificato di Leone X, quando Riario ne era ancora corresponsabile²⁰⁵. E mentre Sangallo seppe assicurarsi le maggiori committenze, all'articolazione dei tracciati di piazza del Popolo e del bidente, così determinanti per l'immagine della città per chi entrava da nord, deve aver contribuito anche Raffaello²⁰⁶. Questo progetto, infatti, venne incontro al suo desiderio di unire la responsabilità per gli antichi monumenti con la progettazione della nuova Roma, e di costruire questa sui resti di quella antica "lassando vivo el paragone de li antichi, aguagliarli et superarli"²⁰⁷.

L'evoluzione di Raffaello architetto ebbe dunque un andamento miracolosamente organico e continuo. Già da diciottenne cominciò a nobilitare i suoi dipinti con architetture in stile classicheggiante e progressivo, e già nella stanza della Segnatura mostrò di sapere riunire tutte le arti visive e di capire Bramante meglio degli altri architetti. Tuttavia già nella *Scuola di Atene* saltano all'occhio anche le differenze fondamentali. Diventato architetto nella Milano tardogotica, Bramante era partito dallo scheletro portante e dalla continuità tra appoggio e volta, aprendo la parete intermedia o estendendola in nicchie ed esedre. La prima formazione architettonica di Raffaello si svolse invece sotto l'influenza di Francesco di Giorgio, Perugino e prima di tutto di Giuliano da Sangallo. Raffaello diede più valore al muro omogeneo fittamente articolato e insistendo, ancora più conseguentemente di Bramante, sulla corrispondenza tra l'esterno e l'interno e sul collegamento sistematico di ogni elemento con cornici continue, si dimostrò l'erede più congeniale dell'ultimo Alberti.

Raffaello sacrificò una buona parte della sua carriera architettonica alla progettazione di San Pietro senza che ne siano rimaste tracce considerevoli. Ma i suoi progetti ebbero un'influenza fondamentale sull'evoluzione futura dell'architettura e i tanti anni di stretta collaborazione prima con Bramante, poi con Giuliano e fra Giocondo e finalmente con Antonio da Sangallo il Giovane, gli fecero acquistare la maestria unica che distingue villa Madama. Le ultime opere di Bramante, di Giuliano e il cortile di palazzo Farnese lo aiutarono a penetrare profondamente nei segreti dell'arte antica e lo condussero, a partire dal 1518, a un linguaggio sempre più fastoso. Saranno soprattutto gli edifici di questi ultimi due anni a cambiare gli scenari dell'architettura europea, a influenzare il linguaggio non solo di Giulio Romano, Peruzzi, Sanmicheli, Sansovino, Alessi, Lescot, Vignola o Palladio, ma anche

quello del maturo Michelangelo. Dopo la morte nel 1546 di Sangallo, proprio Michelangelo divenne, nonostante il suo gioco poco ortodosso con il vocabolario antico, il continuatore sempre più conscio della grande tradizione di Bramante e Raffaello. Come quest'ultimo, egli conferì al rilievo parietale sistematicità, densità e ricchezza decorativa, allo stesso tempo complicandone e dinamizzandone i ritmi; l'esempio più impressionante è ravvisabile sull'esterno di San Pietro e negli interni dei progetti per San Giovanni dei Fiorentini.

Raffaello non fondò una nuova epoca come Brunelleschi, Bramante, Michelangelo, Palladio o Borromini. Ma come Alberti condusse con spirito nuovo, con chiarezza analitica, con sempre più profonda conoscenza dell'Antico, con creatività innovativa e invenzione inesauribile, l'opera del suo maestro a un ulteriore apice, trasformando il linguaggio individuale di Bramante in uno più normativo e imitabile da un'intera generazione. E con la cappella Chigi e villa Madama creò due prototipi che fino a oggi rimangono tra i più ammirati di tutta la storia dell'architettura.

¹ Per la traduzione ringrazio Elisabetta Pastore, per vari aiuti Giuseppe Bonaccorso e Georg Schelbert. Per contenere le note viene elencata solo la recente bibliografia di carattere riassuntivo.

² Per Bramante in generale cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969; Id., *Bramante*, Roma-Bari 1973; F. Borsi, *Bramante*, Milano 1989; F.P. Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001. Per gli inizi romani: A. Bruschi, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia corrente del primo Cinquecento*, in questo volume, con bibliografia.

³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, p. 496; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, II, Firenze 1568, p. 28; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, a cura di G. Milanesi, IV, Firenze 1878-81, pp. 152-154.

⁴ A. Modigliani, *Usa degli spazi pubblici nella Roma di Alessandro VI*, in M. Miglio (a cura di), *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, atti del convegno (1999), II, Roma 2001, pp. 521-548. È in preparazione una storia dell'urbanistica di Roma nel Quattrocento curata da G. Simoncini.

⁵ T. Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento architecture*, in "Figura", 9, 1958, pp. 32 sgg.

⁶ E. Re, *Maestri di strade*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 43, 1923, pp. 23 sgg.

⁷ C.L. Frommel, *Roma*, in F.P. Fiore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Roma 1998, pp. 400-404.

⁸ F. Scoppola, in Id. (a cura di), *Palazzo Altemps indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, Roma 1987, pp. 9-142.

⁹ Frommel, *Roma*, cit., pp. 404 sgg.

¹⁰ Ivi, pp. 411-416 con bibliografia; A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume.

¹¹ "Trovossi ancora, essendo cresciuto in reputazione, con altri eccellenti architetti alla risoluzione di gran parte del palazzo di S. Giorgio

e della chiesa S. Lorenzo in Damaso" (Vasari, *Le vite...*, cit., ed. 1568, p. 29); Borsi, *Bramante*, cit., pp. 233-240.

¹² Il prolungamento di San Giacomo degli Spagnoli fino a piazza Navona doveva essere iniziato già prima dell'arrivo di Bramante. Infatti sia il nuovo coro basilicale che l'originaria facciata sulla piazza erano decisamente più vicini ad Antonio da Sangallo il Vecchio (A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume). L'unico elemento degno di Bramante sono i pilastri virtuosisticamente composti che collegano la parte vecchia con quella nuova.

¹³ "Trovossi ... parimente alla deliberazione di Santa Maria de Anima, fatta condurre poi da uno architetto tedesco" (Vasari, *Le vite...*, cit., ed. 1568, p. 29); F. Nagl, *Urkundliches zur Geschichte der Anima in Rom*, Rom 1899 [XII supplemento del "Römischen Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte"], Roma 1899, pp. 20-27; J. Schmidlin, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg 1906, pp. 205-235; J. Lohninger, *S. Maria dell'Anima die deutsche Nationalkirche in Rom*, Roma 1909, pp. 38-73; B. Baumüller, *Santa Maria dell'Anima in Rom: ein Kirchenbau im politischen Spannungsfeld der Zeit um 1500; Aspekte einer historischen Architekturbefragung*, Berlin 2000, pp. 11-15. Uno studio dedicato alla chiesa viene preparato da R. Samperi; A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume.

¹⁴ "...cordam sive filum ab angulo dicti hospitalis portam lateralem Ecclesiae parochialis de Pace respicienti ad alium angulum, qui stratum Millinam respicit, extendendi et ad lineam et directionem fili seu cordae huiusmodi aedificium novae ecclesiae erigendi et in alium ac alias pro libito vestro producendi..." (Lohninger, *S. Maria dell'Anima...*, cit., p. 43).

¹⁵ Lohninger, *S. Maria dell'Anima...*, cit., pp. 63-73. La parete esterna costruita nel 1500, ricoperta di mattoni con la base attica continua, e le tre aperture del portale non sono più accordabili a una chiesa tardogotica.

¹⁶ Questo campanile in effetti venne completato solo nel 1516-19, ma i suoi due ordini sono

più vicini a quelli del cortile inferiore del cortile del Belvedere (1503-04) che a costruzioni dell'epoca attorno al 1516.

¹⁷ A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume, con bibliografia.

¹⁸ Magnuson, *Studies...*, cit., p. 243.

¹⁹ A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume. Sulla committenza di Carafa vedi anche D. Del Pesco, *Oliviero Carafa e il Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, in Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante...*, cit., pp. 143-205 con la convincente attribuzione della cappella del Succorpo a Giuliano da Sangallo.

²⁰ Bruschi, *Bramante*, cit., fig. 195.

²¹ Nell'atrio di Santa Maria Maddalena dei Pazzi e nei vestiboli della villa di Poggio a Caiano, Giuliano aveva contribuito a rendere di nuovo attuale il colonnato con trabeazione diretta, mentre Antonio il Vecchio lo aveva fatto nel vestibolo del mastio di Civita Castellana e doveva rifarlo nella Santissima Annunziata di Arezzo.

²² Vedi sotto pp. 84 sgg.

²³ E. Guidoni, G. Petrucci, *Urbanistica per i Giubili. Roma, Via Alessandrina, una strada "tra due fondali" nell'Italia delle Corti (1492-1499)*, Roma 1997, pp. 76 sgg.; Modigliani, *Usa degli spazi...*, cit., pp. 534-537; M. Gargano, *Alessandro VI e l'Antico: architettura e opere pubbliche tra Magnificenza e Liberalitas*, in Miglio (a cura di), *Roma di fronte...*, cit., pp. 549-570 con bibliografia; A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume.

²⁴ Ivi.

²⁵ M.G. Aurigemma, A. Cavallaro, *Il Palazzo di Domenico della Rovere*, Roma 2000, pp. 14-28.

²⁶ Sul palazzo cfr. A. Bruschi, *Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellani e Palazzo Caprini*, in "Palladio" n.s., II, n. 4, dicembre 1989, pp. 8-44, che pensa a un iniziale progetto di Bramante e non di Antonio da Sangallo il Vecchio; Id., *L'architettura a Roma...*, in questo volume. Solo nella seconda edizione della vita vasariana del 1568 e nella biografia di Ferri dedicata a Castellani, del 1771, il palazzo viene attribuito a Bramante (C.L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, II, pp. 209 sgg.; Bruschi, *Edi-*

fici privati... , cit.). Non risulta però dal testo di Ferri se Bramante fosse menzionato nella poesia, purtroppo persa, che Castellesi avesse dedicato al proprio palazzo e se il progetto per il palazzo risaliva proprio ai primi mesi romani di Bramante. È più probabile che il palazzo, che secondo Vasari "si fabbricò adagio", dopo la partenza di Antonio il Vecchio nell'estate del 1503, venisse continuato da Bramante. Un cambio di progetto all'inizio della costruzione, quando il palazzo era arrivato al piano terreno e una buona parte del rivestimento di travertino e marmo della facciata era già lavorato, risulta anche dalla divergenza degli assi delle finestre superiori da quelli dello scantinato. Bramante avrebbe spostato le finestre superiori leggermente verso gli angoli per poter creare le paraste d'angolo e continuare lo stesso sistema sui fianchi, mentre gli angoli del progetto originario devono aver ricordato quelli di palazzo Cocchi a Firenze (R. Pacciani, *Firenze nella seconda metà del secolo*, in Fiore [a cura di], *Storia dell'architettura italiana...*, cit., p. 355, fig. a p. 351). Sulla pianta del Codice Coner del 1515 circa questo spostamento delle finestre è riconoscibile nei pentimenti delle due finestre angolari (Bruschi, *Edifici privati...*, cit., fig. 9). Diverso dalla pianta del Codice Coner è lo scalone che con le sue tre rampe e il suo pozzo di luce corrisponde già alla tipologia sangallescica della scala di palazzo Baldassini (P.F. Fiore, *Roma, le diverse maniere*, in questo volume), ma che è più corto di quello realizzato e illuminato da un pozzo di luce. Mentre i pilastri del cortile ricordano direttamente il piano nobile del cortile di palazzo Strozzi (Pacciani, *Firenze...*, cit., p. 339, fig. a p. 337), l'interno delle logge con le paraste è degno di Bramante. Sembra quindi che il disegnatore del Codice Coner abbia mischiato il progetto di Antonio con quello bramantesco, elementi realizzati con altri non realizzati e che di alcune parti come quelle del giardino non fosse stato informato.

²⁷ "...Servì Bramante ne' suoi principii per sottoarchitetto di papa Alessandro VI alla fontana di Trastevere, e parimente a quella che si fece in sulla piazza di San Piero..." (Vasari, *Le vite...*, cit., ed. 1568, p. 29); H.K. Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, II, Münster 1914, p. 118; A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume.

²⁸ Ivi.

²⁹ C.L. Frommel, *Abitare nei palazzetti romani del primo Cinquecento*, in A. Scotti Tosini (a cura di), *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, Milano 2001, pp. 23-37.

³⁰ Vedi sotto pp. 106 sgg.

³¹ Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, pp. 83, 87, tav. 3c. Non solo il sistema della facciata e le sette campate, ma anche la larghezza di palazzo Caffarelli sembrano seguire la stessa tipologia di disposizione interna (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, pp. 53-61). Verso la piazza il progetto bramantesco risulta leggermente più stretto del palazzo dei Convertendi, eretto su questo appezzamento a partire dal 1577 – forse perché Bramante voleva allargare anche Borgo Vecchio.

³² Vasari, *Le vite...*, cit., ed. 1550, p. 658; Id., *Le vite...*, cit., ed. 1568, p. 15; A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume.

³³ Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, pp. 80 sgg.; Bruschi (*Edifici privati...*, cit., pp. 30-36, figg. 42, 43; Id., *L'architettura a Roma...*, in questo volume) afferma che la facciata documentata da Dupérac sia quella definitiva, proponendo che il palazzo si svolgesse per due campate sulla via Alessandrina e per cinque su piazza Scossacavalli. La pianta che comprende tutto il piano terreno è quella del successivo palazzo dei Convertendi, disegnata da Mascariño, e dalla quale è dedotta l'ipotesi di ricostruzione della pianta di palazzo Caprini.

³⁴ Frommel, *Roma*, cit., pp. 417 sg.

³⁵ Ivi, pp. 382-390.

³⁶ Vitruvio, *De Architectura*, libro IV, cap. 2, pp. 88 sg.

³⁷ Bruschi, *Edifici privati...*, cit., pp. 37 sg. nota 1, fig. 1 con bibliografia.

³⁸ C.L. Frommel, *Bramante: struttura, oggetto e tradizione medievale*, in G. Simoncini (a cura di), *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, atti del XXV congresso di storia dell'architettura (1995), Milano 1997, pp. 49-62.

³⁹ Bruschi (*L'architettura a Roma...*, in questo volume) pensa a una data più avanzata del progetto definitivo.

⁴⁰ S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'Antico*, Roma 1985, p. 201.

⁴¹ C.L. Frommel, *I tre progetti per il Tempietto*, in C.L. Frommel (a cura di), *Il Tempietto di San Pietro in Montorio*, Roma in corso di stampa.

⁴² Anche il rilievo arcaico con la crocifissione di Pietro e la nicchia raddoppiata sono poco degni di Bramante.

⁴³ Per un'interpretazione iconografica delle metope, cfr. Bruschi, *Bramante architetto*, cit., e il contributo di prossima pubblicazione di Gregor M. Lechner OSB, *Versuch einer Neuinterpretation zu Bramantes Tempio bei S. Pietro in Montorio in Rom* [titolo provvisorio], in Frommel (a cura di), *Il Tempietto...*, cit.

⁴⁴ C.L. Frommel, *Kirche, Kunst und Denkmalpflege: Zum Problem des Hochaltars von S. Stefano Rotondo*, in "Kunstchronik", 40, 1987, pp. 98-103.

⁴⁵ Sulla ricostruzione del tempio antico da Brunelleschi e Alberti in poi, vedi: C.L. Frommel, *Il San Sebastiano e l'idea del tempio in Leon Battista Alberti e il Quattrocento*, in L. Chiavoni, G. Ferlisi, M.V. Grassi (a cura di), *Studi in onore di Cecil Grayson e Ernest Gombrich*, Firenze 2001, pp. 291-305.

⁴⁶ Il "tenpi jove" su GDSU 165 Sant. 165r attribuito prima a Cronaca, è probabilmente della mano del giovane Peruzzi e quindi risale al periodo dopo la deposizione della prima pietra (C.L. Frommel, *Peruzzis römische Anfänge von der "Pseudo-Cronaca-Gruppe" zu Bramante*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 27/28, 1991-92, p. 164, fig. 25); H. Günther, *La ricezione dell'antico nel Tempietto*, in Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante...*, cit., pp. 267-302.

⁴⁷ Günther, *La ricezione...*, cit.

⁴⁸ Vitruvio, *De Architectura*, cit., libro IV, cap. 8, p. 100; M. Wilson Jones, *The Tempietto and the Roots of Coincidence*, in "Architectural History", 33, 1990, pp. 1-28; Günther, *La ricezione...*, cit., pp. 283-295.

⁴⁹ Vitruvio, *De Architectura*, cit., libro III, cap. 3, pp. 71 sg.; Vitruve, *De l'architecture*, a cura di P. Gros, III, Paris 1990, pp. 14-16, 98-102, fig.

12; L.B. Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1989, VII, cap. 5, pp. 560-563.

⁵⁰ Solo il piconostilo sarebbe stato perfettamente accordabile al ritmo del fregio dorico, ma avrebbe richiesto colonne con un rapporto di 1:10.

⁵¹ M. Schuller, in Frommel (a cura di), *Il Tempietto...*, cit.

⁵² F. Lemerle, Y. Pauwels, *Du bon usage de la frise dorique Bramante, Raphael et les ordres*, in "Mélanges de l'École française de Rome", 110, 1998, pp. 687-702. Come Alberti, Bramante si sentiva legittimato dall'architettura antica riguardando Vitruvio non come dogma ma come norma; come lo testimoniano ancora le larghe metope del "tegiurio", e lo stesso è anche di Raffaello.

⁵³ La sua trabeazione dorica sembra più convincentemente rappresentata da Laféry che non dal disegno di Londra (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., III, tav. 32a-b); cfr. A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume.

⁵⁴ C.L. Frommel, *I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere*, in M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli (a cura di), *Il Cortile delle Statue Der Statuenhof des Belvedere*, Roma 1998, pp. 17-66.

⁵⁵ C. Nesselrath, A. Nesselrath, *Das Wappen der Erzpriester an der Lateransbasilika oder wie Bramante nach Rom kam*, in *Italia e Germania. Liber amicorum Arnold Esch*, Tübingen 2001, pp. 291-317.

⁵⁶ J.S. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Roma 1954; C. Denker Nesselrath, *I cortili*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Firenze 1992, pp. 217-236; P.N. Pagliara, *Der Vatikanische Palast, in Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I 1503-1534*, Bonn-Città del Vaticano 1999, pp. 219-226; F. Testa, "ut ad veterum illa admiranda aedificia accedere videatur"-Il Cortile del Belvedere e la retorica politica del potere pontificio sotto Giulio II, in Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante...*, cit., pp. 229-266.

⁵⁷ "quella strada che va da Palazzo al diporto de Belvedere" (B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, IV, Venezia 1528, f. 36; Testa, "ut ad veterum...", cit., p. 239).

⁵⁸ Ackerman, *The Cortile...*, cit., pp. 228 sg., fig. 34.

⁵⁹ Vedi sotto pp. 98 sgg.

⁶⁰ C. Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen bei Bramante*, Worms 1990, pp. 24 sgg.: "...simile al Coliseo de' Savegli; ma in cambio di mezze colonne, mise pilastri..." (Vasari, *Le vite...*, cit., ed. 1878-81, p. 156).

⁶¹ Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen...*, cit., pp. 62-65.

⁶² Vedi sopra pp. 80 sgg.

⁶³ Frommel, *I tre progetti...*, cit., pp. 64 sg.

⁶⁴ H. Günther, C. Thoenes, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, pp. 261-310.

⁶⁵ Per l'interno della seconda loggia vedi sotto pp. 109 sg.

⁶⁶ Frommel, *I tre progetti...*, cit., p. 58, fig. 65.

⁶⁷ Per la progettazione del nuovo San Pietro cfr. F. Graf Wolff Metternich, C. Thoenes, *Die frühen St. Peter-Entwürfe 1505-1514*, Tübingen 1987; H. Hubert, *Bramantes St. Peter-Entwürfe*

und die Stellung des Apostelgrabes, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 51, 1988, pp. 226-239; O. Clodt, *Templi Petri Instauratio. Die Neubautwürfe für St. Peter in Rom unter Julius II. und Bramante (1505-1513)*, Ammersbek 1992; C.L. Frommel, *San Pietro*, in H.A. Millon, V.M. Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 1994), Milano 1994, pp. 399-423, 599-632; C. Thoenes, *Neue Beobachtungen an Bramantes St. Peter-Entwürfen*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 45, 1994, pp. 109-132; C. Tessari (a cura di), *San Pietro che non c'è*, Milano 1996 (pp. 249-280 con il testo rivisto di Frommel 1994); O. Klodt, *Bramantes Entwürfe für die Peterskirche in Rom - Die Metamorphose des Zentralbaus*, in O. Klodt, K. Michels, T. Röske, D. Schröder (a cura di), *Festschrift für Fritz Jacobs zum 60. Geburtstag*, Münster 1996, pp. 119-152; C. Thoenes, *Bramante a San Pietro: i "deambulatori"*, in Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante...*, cit., pp. 302-320 con bibliografia.

⁶⁸ Il disegno GDSU 3A venne eseguito dall'assistente di Bramante, Antonio di Pellegrino, e sul verso forse in parte anche da Bramante stesso. Se calcolato in braccia fiorentine (0,586 metri) coincide con il progetto di B. Rossellino e colloca la tomba di Pietro esattamente sotto il centro della cupola (Frommel, *San Pietro*, cit., fig. 2). Se invece calcolato in palmi (0,2234 metri) non è collegabile ad altri progetti conosciuti degli anni prima del 1511, presumibile anno di morte di Antonio (cfr. J. Vicioso, *La Basilica di San Giovanni dei Fiorentini a Roma: Individuazione delle vicende progettuali*, in "Bollettino d'Arte", 72, 1992, pp. 77 sg.; M. Kersting, *San Giovanni dei Fiorentini in Rom und die Zentralbauidee des Cinquecento*, Worms 1994, pp. 119-124; Clodt, *Templi Petri Instauratio...*, cit., pp. 123-126; M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 28 sg.). Mentre nell'ottobre 1508 discutevano della nuova chiesa, i fiorentini fecero misurare San Pietro in Montorio: "...el governatore mando lodovjco caponj adire adetto consigliere che andassi a misurare la chiesa di san pietro a montorio perche el dj savevono a ragunare del banco per potere ragonare cosj andamo a misurare detta chiesa..." (Archivio di San Giovanni dei Fiorentini, vol. 337, f. 305v). La chiesa proposta da Bramante il 31 dicembre con un costo di soli 8900 ducati quindi seguiva probabilmente la tipologia di San Pietro in Montorio senza *quincunx*, ma con una navata e cappelle laterali. Già il 10 settembre il governatore aveva offerto 100 ducati per "fare dua volte di capelle a sua ispe" (ivi, f. 303v).

⁶⁹ J.M. Merz, *Eine Bemerkung zu Bramantes St. Peter Plan*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 57, 1994, pp. 102-104.

⁷⁰ Come sul paragonabile progetto attribuibile a Giuliano (Codice Coner, f. 17), una navata di questa lunghezza avrebbe coperto il terreno della vecchia basilica senza nessun conflitto con la sala e la scala Regia rifatte dopo l'aprile del 1506, con la loggia delle Benedizioni che Giulio II ancora nell'estate 1507 voleva continuare, e con l'obelisco dal quale nel 1507 Bramante doveva aprire una strada (C.L. Frommel, in Tessari [a cura di], *San Pietro che non c'è*, cit., p. 266, figg. 12-18; cfr. Thoenes, *Bramante*

a San Pietro..., cit., pp. 306 sg.). Bramante cancellò su GDSU 20A la *quincunx* e i *deambulatori* ed è poco probabile che il suo progetto definitivo differisse dalle idee del papa.

⁷¹ C.L. Frommel, *San Pietro. Storia della sua costruzione*, in C.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, Milano 1984, p. 262.

⁷² Il dorico e il gioco con gli strati del muro ricordano il piano terreno di palazzo Fieschi, probabilmente cominciato su disegno dallo stesso Bramante prima del 1510 (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 97 sgg., II, pp. 180-188, tavv. 73-75; C.L. Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo der Jüngere*, in C.L. Frommel, M. Winner (a cura di), *Raffaello a Roma*, atti del II convegno (1983), Roma 1986, p. 266; Bruschi, *Edifici privati...*, cit., p. 23).

⁷³ C.L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk*, Tübingen 1961, pp. 163-170; Bruschi, *Bramante architetto*, cit., pp. 625-647; L. Salerno, G. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia, un'utopia urbana del Cinquecento*, Roma 1972, II ed. 1975; Bruschi, *Bramante*, cit., pp. 210-217; Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 15-17; M. Tafuri, "Roma instaurata". Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo Cinquecento, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 67-74.

⁷⁴ Bruschi, *Edifici privati...*, cit., fig. 46 con ricostruzione della facciata; S. Butters, P.N. Pagliara, *Il Palazzo dei Tribunali e via Giulia a Roma*, in "Zodiac", 14, 1995, pp. 15-29; F. Cantatore, *Il riuso del Palazzo dei Tribunali in Roma nel XVI secolo*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 32, 1998, pp. 69-76. Già prima palazzi con la stessa funzione erano stati progettati a Napoli e Imola.

⁷⁵ C.L. Frommel, *Il Palazzo Vaticano sotto Giulio II e Leone X. Strutture e funzioni*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Raffaello in Vaticano*, Milano 1984, pp. 121 sg.; Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., p. 256; Frommel, *San Pietro*, cit., p. 412.

⁷⁶ C.L. Frommel, *Francesco del Borgo Architekt Pius II. Und Paulus II. I. Der Petersplatz und weitere römischen Bauten Pius II: Piccolomini*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 20, 1983, pp. 132 sgg., fig. 20.

⁷⁷ C.L. Frommel, *Sant'Egidio a Cellere: funzione, tipologia e forma*, in E. Gualdieri, R. Luzi (a cura di), *All'ombra di 'sa'gilio a celeri di annessi*, Cellere 2001, p. 91, fig. 15 con ricostruzione ipotetica.

⁷⁸ Borsi, *Bramante*, cit., pp. 313-315; C.L. Frommel, in C.L. Frommel, N. Adams (a cura di), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle. II. Churches, Villas, the Pantheon, Tombs and Ancient Inscriptions*, New York 2000, pp. 175 sg., 258 sg., 270 con bibliografia.

⁷⁹ M. Morresi, *Bramante, Enrico Bruni e la parrocchiale di Roccaverano*, in M. Tafuri (a cura di), *La piazza, la chiesa*, Milano 1991, pp. 271 sgg.

⁸⁰ C.L. Frommel, *Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo*, in "Bollettino d'Arte", 112, 2000, pp. 1-34 con bibliografia.

⁸¹ M. Döring, *La nascita della rovina artificiale nel Rinascimento italiano*, in Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante...*, cit., pp. 343-406 con nuovi rilievi e l'ipotesi che Bramante abbia ideato la villa come rovina artificiale e che gli avancorpi laterali rappresentino un'aggiunta post-

bramantesca; P. Barucco (*L'ordine tuscanico nel Ninfeo e nel Castello. Problemi di datazione ed attribuzione*, in A. Bureca [a cura di], *Il Castello Colonna a Genazzano*, Roma 2000, pp. 141-159) crede di poter trarre, dai paralleli tra il vocabolario da una parte e il trattato di fra Giocondo del 1511 e palazzo Alberini di Raffaello dall'altro, la conclusione che l'edificio risalga a un anonimo della cerchia di Bramante dell'epoca dopo il 1514.

⁸² F. Petrucci, *Pompeo Colonna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma 1982, pp. 407-412; Döring, *La nascita...*, cit., p. 382. Pompeo potrebbe aver cominciato il progetto verso il 1508 e poi averlo lasciato incompleto quando nel 1511 Giulio II lo costrinse a ritirarsi a Subiaco.

⁸³ Vedi sotto pp. 117 sgg.

⁸⁴ Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen...*, cit., pp. 107 sg.

⁸⁵ A. Bruschi, *Tra Milano e Roma. Qualche considerazione sul coro "bramantesco" di Capranica Prenestina*, in M. Rossi, A. Rovetta (a cura di), *Scritti di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Milano 1999, pp. 205-214 con bibliografia. Verso il 1508, quasi contemporaneamente Giuliano da Sangallo concepì l'altare della Madonna del Parto a Prato (G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, p. 110).

⁸⁶ E. Bentivoglio, *La "risoluzione" di Bramante per la Rocca di Viterbo*, in Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante...*, cit., pp. 321-342.

⁸⁷ R.J. Tuttle, *Julius II and Bramante in Bologna*, in A. Emiliani (a cura di), *Le arti a Bologna e in Emilia dal XVI al XVII secolo*, atti del XXIV congresso internazionale di storia dell'arte, IV, Bologna 1982, pp. 3-8; F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *La rocca del Bramante a Civitavecchia: Il cantiere e le maestranze da Giulio II a Paolo III*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 23-24, 1988, pp. 273-383; F. Grimaldi (a cura di), *Il Santuario di Loreto. Sette secoli di arte e devozione*, Milano 1994; A. Bruschi, *Loreto: città santuario e cantiere artistico*, in F. Citterio, L. Vaccaro (a cura di), *Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente*, Morcelliana 1997, pp. 441-470; R.J. Tuttle, *Un progetto di Giulio II per la Romagna*, Ravenna 2001.

⁸⁸ C.L. Frommel, *In pristinum formam: Die Erneuerung von S. Maria in Domnica durch Leo X*, in J. Poeschke (a cura di), *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, München 1996, pp. 309-320.

⁸⁹ Ackerman, *The Cortile...*, cit., pp. 52-56, 154-157.

⁹⁰ Frommel, *San Pietro*, cit., pp. 414-417, 613-615; Frommel, *San Pietro*, in Tessari (a cura di), *San Pietro che non c'è*, pp. 268-271; Thoenes, *Bramante a San Pietro...*, cit.

⁹¹ Frommel, *San Pietro*, in Tessari (a cura di), *San Pietro che non c'è*, cit., p. 268.

⁹² H. Hubert, *Bramante, Peruzzi, Serlio und die Peterskuppel*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 61, 1992, pp. 353-371. Le analogie della lanterna sulla xilografia serliana con quella di Sant'Eligio del 1538 (vedi sotto pp. 105 sg.) si limitano alle volute in forma di C che si trovavano anche sul plastico di Sangallo del 1521 (Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., fig. a p. 302). Non bastano per un'attribuzione a Peruzzi, mentre il "fiore" ricorda direttamente quello bramantesco del tempio (Hubert, *Bramante, Peruzzi...*, cit., pp. 364 sg., fig. 8).

Girolamo da Carpi riproduce nel suo Taccuino del 1549-53 ovviamente la lanterna degli ultimi progetti di Raffaello per San Pietro.

⁹³ J. Christern, K. Thiersch, *Der Aufriß von Alt-St. Peter 2. Teil (Ergänzungen zum Langhaus; Querschiffhöhe)*, in "Römische Quartalschrift für Kirchengeschichte", 64, 1969, pp. 16-20 con ricostruzione della pianta; Borsi, *Bramante*, cit., pp. 330-334; Frommel, *San Pietro*, cit., pp. 614 sg.; D. Gallavotti Cavallero, *Note sul cosiddetto "tugurio" del Bramante*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 53, 1998, pp. 159-168.

⁹⁴ Vedi il rilievo GDSU 130Av di Peruzzi con la pianta e l'alzato di una colonna del vecchio San Pietro nonché un capitello e dettagli della pianta del "tugurio" (H.W. Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984, p. 122).

⁹⁵ C.L. Frommel, *Palazzo Jacopo da Brescia*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., p. 164, cat. 17; Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen...*, cit., pp. 42-45; Frommel, *San Pietro*, cit., pp. 614 sg.

⁹⁶ Denker Nesselrath, *Die Säulenordnungen...*, cit., pp. 998 sg.

⁹⁷ "...Fece ancora il disegno et ordine dell'ornamento di Santa Maria di Loreto, che da Andrea Sansovino fu poi continuato..." (Vasari, *Le vite...*, cit., ed. 1550, p. 598); Grimaldi (a cura di), *Il Santuario di Loreto...*, cit.; Bruschi, *Loreto...*, cit.

⁹⁸ Vedi sotto pp. 111 sg.

⁹⁹ Vedi sotto pp. 110 sg.

¹⁰⁰ Per la biografia e l'opera di Raffaello ultimamente E. Schröter, *Raffaello (Raffaello Santi, 1483-1520)*, in *TRE Theologische Realenzyklopädie*, 28, Berlin 1997, pp. 95-106; K. Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, Milano 1999. Su Raffaello architetto: W. Lotz, *Architettura in Italia 1500 - 1600*, Milano 1997, pp. 27-31 (ed. orig. L.H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth, Middlesex 1974); Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit.; C.L. Frommel, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, ivi, pp. 13-46; Id., *Raphael architecte*, in "Formes", 5, 1986, pp. 3-19; Frommel, Winner (a cura di), *Raffaello a Roma*, cit., pp. 259-381; M. Sambuco Hamoud, M.L. Strocchi (a cura di), *Studi su Raffaello*, atti del congresso internazionale di studi (Urbino, Firenze, 1984), Urbino 1987.

¹⁰¹ Frommel, *Raffaello e la sua carriera...*, cit., pp. 13-46; W. Jung, *Über szenographisches Entwerfen: Raphael und die Villa Madama*, Braunschweig 1997, pp. 9 sg.

¹⁰² C.L. Frommel, *Raffaello e Giulio II*, in *Lezioni di storia dell'arte*, Milano 2002 (in corso di stampa).

¹⁰³ Jung, *Über szenographisches Entwerfen...*, cit., pp. 98-131.

¹⁰⁴ Vedi sopra pp. 83 sgg.

¹⁰⁵ Frommel, *Die Farnesina...*, cit., pp. 163-170, 197 sg.: "a radicibus montis Janiculij et ecclesie santi spiritus per directum usque ad portam settignanij".

¹⁰⁶ Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, pp. 151-155, 168-170; S. Ray, *Opere per Agostino Chigi*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 119-124. La datazione nel 1511 viene confermata dagli schizzi in pennino sul progetto di Raffaello GDSU 1474E (E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber,

Raphael. Die Zeichnungen, Stuttgart 1983, pp. 597 sg., n. 435; Frommel, *Raffaello e Giulio II*, cit. Non è però documentato l'esatto inizio dei lavori in corso nel maggio del 1514. Il progetto di un edificio a pianta quadrata, il cui piano terreno di quattro per quattro campate è articolato secondo il sistema del motivo a teatro con nicchie per statue e continua in un piano superiore più grazioso, risale agli stessi mesi e potrebbe essere stato destinato ugualmente alla Farnesina (J. Shearman, in Frommel, Ray, Tafuri [a cura di], *Raffaello architetto*, cit., p. 116). Né la scala né gli ambienti distribuiti in modo irregolare fanno pensare a un'architettura effimera.

¹⁰⁷ Le antiche fondamenta vennero alla luce nel 1999 nel corso di scavi condotti dall'Istituto Centrale del Restauro sotto la direzione di Gisella Capponi che ringrazio per questa informazione.

¹⁰⁸ Vedi sopra pp. 98 sg. Sulle colonne negli alveoli vedi: C.L. Frommel, *Borromini e la tradizione*, in R. Bösel, C.L. Frommel (a cura di), *Borromini e l'universo Barocco*, Milano 2000, p. 55.

¹⁰⁹ Pacciani, *Firenze...*, cit., p. 355, fig. a p. 351; G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, pp. 69-76, 100 sg.

¹¹⁰ E. Bentivoglio, *La Cappella Chigi*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 125-142; Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., p. 268. Già nel 1511 la cappella fu imitata a Caravaggio (S. Servida, *La cappella del Santissimo Sacramento nella parrocchiale di Caravaggio*, in C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield [a cura di], *Bramante milanese*, Venezia 2002, pp. 225-241).

¹¹¹ Frommel, *Giulio II e il coro...*, cit., pp. 17 sg.

¹¹² Id., *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., p. 268, figg. 9 sg.

¹¹³ I bordi dell'incrostazione nell'arcata di destra sono coperti dalle paraste, ed essa quindi doveva essere prevista sin dall'inizio del rivestimento marmoreo. Dai pezzi angolari dell'architrave e della cornice del lato destro nasce senza cesura la loro riduzione nelle arcate cieche - anch'essa quindi è parte del progetto originale (cfr. J. Shearman, *Penitenti in the Chigi Chapel*, in M. Barasch, L. Sandler [a cura di], *Art the Ape of Nature. Studies in honour of H. W. Janson*, New York 1981, pp. 219-222).

¹¹⁴ K. Weil-Garris Brandt, *Cosmological patterns in Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo*, in Frommel, Winner (a cura di), *Raffaello a Roma*, cit., pp. 127-158.

¹¹⁵ S. Valtieri, *Sant'Eligio degli Orefici*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 143-156; Tafuri, Salerno, Spezzaferro, *Via Giulia...*, cit., pp. 431-437; S. Valtieri, *L'originario impianto a croce non iscritta di S. Eligio degli Orefici a Roma*, in Frommel, Winner (a cura di), *Raffaello a Roma*, cit., pp. 323-330; Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., pp. 273 sg.

¹¹⁶ A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Milano 1881, pp. 312 sg.; A. De Simoni, *S. Eligio degli Orefici fascino e memorie*, Roma 1984, pp. 36 sg. Il 3 agosto 1509 Riario autorizzò gli statuti della corporazione con il riferimento all'autorizzazione pontificia "erigere una ecclesia ovvero cappella sub invocatione de S. to Eligio ne la via Julia appresso al tevere novamente constructa" (C.L. Frommel,

S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici, in *Acten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* [1964], II, Berlin 1967, p. 44, n. 16).

¹¹⁷ Frommel *S. Eligio...*, cit., p. 44, n. 17. Nel suo riassunto della storia della chiesa, risalente al primo Seicento, Angelo Perelli cita un documento con lo stesso contenuto di quello del 6 dicembre 1509 (Tafari, Salerno, Spezzaferro, *Via Giulia...*, cit., pp. 431 sg.). Probabilmente si trattava di un errore di scrittura di Perelli, in quanto i li citati Mario Millini e Raffaele Casali esercitarono le funzioni di maestri delle strade non nel 1509, ma nel 1514 (Re, *Maestri...*, cit., p. 82).

¹¹⁸ Raffaello potrebbe aver conosciuto Antonio da San Marino già verso il 1500 a Urbino (E.K., in Thieme Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXIX, 1935, pp. 433 sgg.), ma questa loro conoscenza è documentabile solo a partire dal novembre del 1510 (J. Shearman, *Raphael in early modern sources [1483-1600]*, München in corso di stampa, pp. 116 sg.).

¹¹⁹ Valtieri, *Sant'Eligio degli Orefici*, cit., pp. 148 sgg., cat. 2.4.5, 2.4.6. Entrambi i disegnatore presentano, accanto alla pianta e all'alzato di Sant'Eligio e della sua lanterna, anche dettagli del tempio di Bramante, ma solo il Codice Destailleur nomina il tempio e fa una chiara distinzione tra le due costruzioni. Probabilmente quindi tutti e due i disegni si basano su uno stesso originale risalente all'epoca dopo il 1538, e a favore di ciò si esprime anche la differente riproduzione del portale e della lanterna. L'interno, la cornice della cupola e la lanterna sembrano rilevati dall'edificio costruito, mentre mancano le misure e il dettaglio del piano terreno e dell'attico. Sallustio riproduce l'esterno in modo più superficiale e dovette avvicinarsi al suo modello più del Codice Destailleur, che aggiunge una trabeazione dorica con un fregio rialzato, poco convincente anche nel ritmo, e un portale nello stile dell'epoca. Il disegno parigino, che attribuisce il progetto originario a Bramante e la cui prospettiva ricorda A. Labacco, non coincide né con questi disegni né con l'attuale edificio (ivi, p. 152, cat. 2.4.9). Il fronte laterale destro, strutturato come un avancorpo, si esprime a favore di un progetto ideale, che cerca di strutturare in modo più soddisfacente la costruzione verso il Tevere. La pianta su GDSU 428Av e la sezione su GDSU 2887A, che prevede dimensioni decisamente più grandi, sono difficilmente rapportabili a Sant'Eligio (ivi, p. 146, cat. 2.4.1, pp. 150 sg., cat. 2.4.8).

¹²⁰ Sulla veduta di Wijngaerde del 1535 circa (H. Egger, *Römische Veduten*, Wien-Leipzig 1911, tav. 112) sono riconoscibili, sotto la cupola, il braccio occidentale della croce sormontato da un frontone e la sua serliana.

¹²¹ Frommel, in *Sant'Egidio a Cellere...*, cit.

¹²² Aristotile l'attribuisce, nei suoi schizzi risalenti alla metà degli anni quaranta, a Peruzzi, mentre l'attribuzione a Raffaello da parte del figlio di Peruzzi, Sallustio, riguarda tutta la chiesa (Valtieri, *Sant'Eligio degli Orefici*, cit., pp. 146 sg., cat. 2.4.3). Peruzzi potrebbe essere stato consulente degli orefici fino alla sua morte nel 1536 quando la cupola era finita e potrebbe essere stata iniziata la lanterna.

¹²³ Essa è documentata finora solo dall'alzato su GDSU 2884A risalente all'epoca dopo il 1566

(Valtieri, *Sant'Eligio degli Orefici*, cit., pp. 150 sg., cat. 2.4.7) ed è confermata dalla sezione centrale, ampiamente concordante, del disegno parigino. Sul palazzo di Jacopo da Brescia vedi sotto pp. 106 sgg.

¹²⁴ Anche questo progetto viario avvalorava l'ipotesi che il progetto GDSU 1304A di Antonio da Sangallo il Giovane fosse piuttosto destinato a San Giovanni (Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., p. 265, fig. 3; C.L. Frommel, in Frommel, Adams (a cura di), *The Architectural Drawings...*, II, cit., pp. 229 sgg.).

¹²⁵ Frommel, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, cit., pp. 23-30.

¹²⁶ E. Camesasca (a cura di), *Raffaello gli scritti, lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Milano 1993, pp. 163-167.

¹²⁷ Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 103-105, II, pp. 45-52; Id., *Palazzo Jacopo da Brescia*, cit., pp. 157-164; Jung, *Über szenographisches Entwerfen...*, cit., p. 17; Frommel, *Abitare nei palazzetti...*, cit., p. 29.

¹²⁸ Chigi aveva pagato solo 1500 ducati per il suo terreno settentrionale (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, p. 149).

¹²⁹ Ivi, II, pp. 45 sg. L'appezzamento di terreno di Giuliano "in via veteri", cioè in via Sistina, con i suoi 110 palmi era insolitamente lungo, ma profondo solo 40 palmi e comprendeva quindi la parte più grande della metà orientale dell'isolato.

¹³⁰ Borsi, *Giuliano da Sangallo...*, cit., pp. 453-459.

¹³¹ Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, cit., p. 156.

¹³² Tra l'altro Bramante fece archi trionfali nel 1503 per Giulio II presso il banco di Agostino Chigi (Frommel, *Die Farnesina...*, cit., p. 13) e nel 1513 per Leone X presso San Giovanni dei Fiorentini (J. Vicioso, *Bramante per la chiesa romana dei Fiorentini [e dintorni]*, in "Palladio", IX, 17, 1996, pp. 33-40).

¹³³ Frommel, *Raffaello e la sua carriera architettonica*, cit., pp. 23 sg.

¹³⁴ C.L. Frommel, *Lavori architettonici di Raffaello in Vaticano*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 357-378; Frommel, in C. Pietrangeli (a cura di), *Raffaello in Vaticano...*, cit., pp. 127-130; Denker Nesselrath, in Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, cit., p. 222 sg.; R.J. Powers, *Bramante and Raphael at the Vatican: a Loggia for Pope Julius*, Ann Arbor 1997; Pagliara, *Der Vatikanische Palast...*, cit., pp. 221 sg.

¹³⁵ Frommel, *San Pietro*, cit., p. 273.

¹³⁶ Frommel, *Lavori architettonici...*, cit., pp. 368 sg.; F. Mancinelli, in Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, cit., pp. 116 sg.

¹³⁷ Vedi sotto pp. 121 sgg.

¹³⁸ M. Tafuri, *Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo, Firenze, 1515-1516*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 165-170.

¹³⁹ C.L. Frommel, *Raphael's project for the facade of San Lorenzo*, relazione al convegno dell'Istituto Warburg (Londra, 1983); cfr. la relativa ricostruzione riprodotta in Tafuri, *Progetto per la facciata...*, cit., p. 170; Morresi, *Jacopo Sansovino*, cit., pp. 377-383 con bibliografia.

¹⁴⁰ Frommel, *San Pietro*, cit., pp. 275 sg.

¹⁴¹ Vedi sotto pp. 109 sgg.

¹⁴² Forcella, *Iscrizioni delle chiese e altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma

1869-84, XIII (1879), p. 86; Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, p. 8.

¹⁴³ P.N. Pagliara, *Palazzo Alberini*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 171-188; Id., *Due palazzi romani di Raffaello: Palazzo Alberini e Palazzo Branconio*, in Frommel, Winner (a cura di), *Raffaello a Roma*, cit., pp. 331-342; Id., *Ancora su palazzo Alberini*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura" (*Studi in onore di Renato Bonelli*), 15-20, 1990-92, pp. 519-526.

¹⁴⁴ Per il palazzo di Girolamo Pichi che era molto più vecchio di Alberini vedi Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, pp. 255-262; A. Bruschi, *L'architettura a Roma...*, in questo volume.

¹⁴⁵ Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, pp. 1 sg.

¹⁴⁶ Se ancora alla fine del 1516 Alberini acquistò terreni per le botteghe su via dei Coronari (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, pp. 1 sg., docc. 6, 11), le cui fondamenta sono indicate già nel rilievo delle parti esistenti GDSU 2137A, ciò può risalire a non prima del 1517-18. Lì il cortile non è ancora cominciato e l'unica scala sta tra le parti più vecchie a sud.

¹⁴⁷ Vedi l'alzato della Zecca vecchia di Antonio da Sangallo il Giovane GDSU 992Ar (C.L. Frommel, in C.L. Frommel, N. Adams (a cura di), *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle, I. Fortifications, Machines, and Festival Architecture*, New York 1993, p. 22).

¹⁴⁸ Vedi sotto pp. 106 sgg.

¹⁴⁹ Pagliara, *Palazzo Alberini*, cit., pp. 177 sg. Le piante sul f. 8 del Codice Mellon prevedono solo cinque botteghe su via di Banco Santo Spirito e altrettante sulla piazza retrostante, delle quali rispettivamente una conduce al continuo corridoio d'ingresso, due analoghi organismi interni, due piccoli pozzi luce e un piano nobile più alto. L'ecentrico Domenico Aimo da Varignana, attestabile a Roma tra il 1513 e il 1518, sembra variare e correggere il progetto perso di Raffaello come fece anche con i progetti per palazzo Branconio (cfr. P.N. Pagliara, *Palazzo Branconio*, in Frommel, Ray, Tafuri [a cura di], *Raffaello architetto*, cit., pp. 208 sg., cat. 2.9.3; Id., *Due palazzi romani...*, cit., pp. 338 sgg.).

¹⁵⁰ A ogni modo i progetti per il concorrente del piano terreno e per le mensole del cornicione risalgono all'epoca successiva al 1515 (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, p. 5, tav. 6c; Pagliara, *Palazzo Alberini*, cit., p. 178, cat. 2.7.3).

¹⁵¹ C.L. Frommel, *Palazzo Farnese a Roma: l'architettura e il suo committente*, in "Annali di architettura", 7, 1995, pp. 7-18.

¹⁵² Oberhuber, *Raffaello, l'opera pittorica*, cit., pp. 153-240.

¹⁵³ Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., p. 275.

¹⁵⁴ Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., tav. 140d. Nel primo progetto egli potrebbe aver previsto solo per il terzo piano – come nell'alternativa di Varignana – le cornici delle finestre composte da listelli di marmo profilati, che ricordano la zona dello zoccolo nella stanza di Eliodoro del 1514.

¹⁵⁵ Sembra che Domenico da Varignana sul f. 9r abbia cambiato anche il progetto definitivo per i due piani superiori: insistendo sulla continuità assiale modificò perfino i giunti dei con-

ci del piano terreno, arretrò i piani superiori allargando gli angoli e riducendo le lesene e i pilastri d'angolo dell'attico – una variazione contraria al pensiero di Raffaello che non cercava tanto l'assialità verticale quanto l'omogeneità del muro di fondo (cfr. Pagliara, *Palazzo Branconio*, cit., pp. 208 sg.; Id., in Frommel, Winner (a cura di), *Raffaello a Roma*, cit., pp. 338 sgg., cat. 2.9.3).

¹⁵⁶ Il leggero spostamento verso sud dell'asse del cortile rispetto all'asse d'ingresso si spiega con la grande scala, che in origine doveva essere stata progettata in un altro posto. Nel 1526 circa Lorenzetti dovette riprendere lo stesso sistema nel cortile di palazzo Caffarelli (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, pp. 161 sgg.).

¹⁵⁷ Ivi, I, pp. 105 sgg., 152 sgg., II, pp. 13-22; P.N. Pagliara, *Nuove fonti per la storia di palazzo Branconio dell'Aquila*, in "Architettura, storia e documenti", 1, 1985, pp. 49-78; Id., *Palazzo Branconio*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 197-216; Id., *Due palazzi romani...*, cit., pp. 331-342; C.L. Frommel, *Le opere romane di Giulio e Id.*, *Giulio Romano. Architettura*, in Giulio Romano, catalogo della mostra (Mantova), Milano 1989, pp. 97-133, 289-301.

¹⁵⁸ C.L. Frommel, *Raffaels Paläste: Wohnen und Leben im Rom der Hochrenaissance*, in "GRUR, Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht", 1989, pp. 101-109.

¹⁵⁹ Vedi la pianta di Virgilio Spada (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., III, tav. 9c).

¹⁶⁰ Frommel, *Giulio Romano. Architettura*, cit., pp. 288 sgg.

¹⁶¹ Pagliara, *Due palazzi romani...*, cit., p. 337.

¹⁶² C.L. Frommel, *Scenografia teatrale*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 226; Frommel, *Giulio Romano. Architettura*, cit., pp. 289 sg., cat. 2.11.1.

¹⁶³ Oberhuber, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., p. 433, cat. 3.4.1.

¹⁶⁴ Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 107 sg., II, pp. 355-365; P.N. Pagliara, *Palazzo Pandolfini*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 189-196;

C.L. Frommel, *Palazzo Pandolfini, Problemi di datazione e di ricostruzione*, in Sambuco Hamoud, Strocchi (a cura di), *Studi su Raffaello...*, cit., pp. 197-204; Id., ivi, pp. 211-212; P. Ruschi, *Ancora su Palazzo Pandolfini*, ivi, pp. 205-210; Id., *Vicende costruttive del Palazzo Pandolfini nell'arco del Cinquecento*, in A. Calvani (a cura di), *Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*, Firenze 1984, pp. 27-64; Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., p. 301. Il terreno per l'ingrandimento del palazzo fu acquistato solo nel luglio del 1517.

¹⁶⁵ Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., p. 301.

¹⁶⁶ C.L. Frommel, *Giovanfrancesco da Sangallo, architetto di Palazzo Balami-Galitzin*, in *Antonio da Sangallo il Giovane: la vita e l'opera*, atti del XXI congresso di storia dell'architettura (Roma 1986), Roma 1986, pp. 63-69.

¹⁶⁷ Cfr. ad esempio le edicole di San Francesco al Monte (Pacciani, *Firenze...*, cit., pp. 357-364, fig. pp. 359 sg.; A. Marksches, *Gebaute Armut: San Salvatore e San Francesco al Monte in Florenz (1418-1504)*, München 2001, p. 96, fig. 33.

¹⁶⁸ Le arcate arcaiche del vestibolo dovrebbero

invece risalire ad Aristotele da Sangallo, che dirresse la costruzione dopo la morte di Giovanfrancesco nel 1530.

¹⁶⁹ C.L. Frommel, *Villa Madama*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 311-354; Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., pp. 288-295; Frommel, *Le opere romane...*, cit., pp. 97-103; G. Dewez, *Villa Madama, memoria sui progetti di Raffaello*, Roma 1990, trad. ingl. 1993; Jung, *Über szenographisches Entwerfen...*, cit., pp. 27-80.

¹⁷⁰ Il progetto GDSU 1054A, che anticipa elementi importanti soprattutto del progetto GDSU 314A, viene attribuito, sulla base di annotazioni a mano sul verso, per lo più ad Antonio da Sangallo il Giovane, sebbene sia tipologicamente, stilisticamente e nello stesso modo di rappresentazione, di gran lunga più vicino a Giuliano e potrebbe essere stato copiato da uno dei suoi progetti (Frommel, *Villa Madama*, cit., pp. 331 sg. S. Frommel, *La tipologia di palazzi e ville su pianta centrale nell'opera dei Sangalli*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 2002).

¹⁷¹ F.E. Keller, in Frommel, Adams (a cura di), *The Architectural Drawings...*, II, cit., pp. 131 sg.

¹⁷² Ivi, pp. 90 sg., 137 sg., 151 sg., 182, 220 sg., 225 sg., 230, 252 sg. Quanto vitruvianamente Sangallo procedette, risulta anche dal confronto delle sue contemporanee porte ioniche con quella del giardino (C.L. Frommel, *La porta ionica*, in G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, P. Marini [a cura di], *Scritti in onore di Renato Cevese*, Vicenza 2000, pp. 262-268).

¹⁷³ Vedi sotto pp. 121 sgg.

¹⁷⁴ Nel giugno del 1520 viene già preparata la decorazione pittorica (Shearman, *Raphael in early modern sources...*, cit.).

¹⁷⁵ Frommel, *Le opere romane...*, cit., pp. 97-103; cfr. prima di tutto i capitelli ionici del cortile e i campi ciechi nel terzo piano della facciata di palazzo Stati del 1523 in poi (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., tav. 140d, 141b).

¹⁷⁶ Cfr. il progetto londinese di Giulio divergente ancora in numerosi punti (Frommel, *Giulio Romano. Architettura*, cit., p. 290).

¹⁷⁷ Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., pp. 241-231; Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., pp. 280-288; Frommel, *San Pietro*, cit., pp. 417-421; A. Bruschi, *The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger at St. Peter's under Leo X*, in Frommel, Adams (a cura di), *The Architectural Drawings...*, II, cit., pp. 23-32.

¹⁷⁸ Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., p. 260, cat. 2.15.4; Frommel, *Palazzo Farnese...*, cit., p. 14.

¹⁷⁹ Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., pp. 270-273, cat. 2.15.14; Id., *San Pietro*, cit., pp. 617 sgg., cat. 311.

¹⁸⁰ Nella sua *Lettera a Leone X* Raffaello descrive la sezione come uno dei tre modi indispensabili del disegno architettonico: "dimostra ... la corrispondenza dell'altezza delle cornici di fuori con el di dentro" (Golzio, *Raffaello...*, cit., p. 40).

¹⁸¹ Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., p. 266, cat. 2.15.10; Id., *San Pietro*, cit., pp. 618 sgg., cat. 318; A. Bruschi, *U 257A recto and verso*, in Frommel, Adams (a cura di), *The Architectural Drawings...*, II, cit., p. 126.

¹⁸² Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., pp. 267 sg., cat. 2.15.11; Id., *San Pietro*, cit., p. 620;

Bruschi, *The Drawings...*, cit., pp. 23-32, 121-124.

¹⁸³ Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., pp. 268 sgg.

¹⁸⁴ Ivi, p. 268.

¹⁸⁵ C.L. Frommel, *Raffaels späte Utopie von St. Peter*, in A. Gnann, H. Widauer (a cura di), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, pp. 56-67; A. Gnann, *Zum neuentdeckten Grundriß Raphaels für St. Peter*, ivi, pp. 70-81.

¹⁸⁶ Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., pp. 284-288; Id., *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., pp. 295-303; Id., *San Pietro*, cit., pp. 618-621. Nella ricostruzione dell'ultimo progetto raffaellesco (Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., p. 305) il blocco della facciata corrisponde alla metà destra del progetto GDSU 252A di Sangallo, ma è difficilmente conforme alle idee di Raffaello.

¹⁸⁷ A. Nesselrath, *La progettazione della "Incoronazione di Carlo Magno"*, in Frommel, Winner (a cura di), *Raffaello a Roma*, cit., pp. 178 sg.

¹⁸⁸ J.S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968, pp. 78-88, 236 sg.

¹⁸⁹ Vasari, *Le vite...*, cit., ed. 1550, p. 470.

¹⁹⁰ C.L. Frommel, *Il progetto di Sangallo per piazza Nicosia e una torre di Raffaello*, in "Strenna dei Romanisti", 63, 2002, pp. 557-584.

¹⁹¹ Vedi sopra pp. 79 sg.

¹⁹² J. Shearman, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 323 sg., cat. 2.16.1; Jung, *Über szenographisches Entwerfen...*, cit., pp. 241-248; Frommel, *Il progetto...*, cit., pp. 287-290.

¹⁹³ Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 109-111, II, pp. 263-269; M. Tafuri, *Progetto di casa in via Giulia, Roma, 1519-1520*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 235-240; Frommel, *Raffaels Paläste...*, cit., pp. 107-109; Frommel, *Abitare nei palazzetti...*, cit., pp. 24-28.

¹⁹⁴ Vicioso, *Bramante per la chiesa...*, cit., pp. 33-40. Fino a ora non è stato possibile rinvenire alcuna traccia del progetto di Raffaello. Probabilmente egli aveva proposto un edificio circolare simile al Pantheon, come Peruzzi su GDSU 510Ar (M. Tafuri, *Progetti per San Giovanni dei Fiorentini, Roma, 1518*, in Frommel, Ray, Tafuri [a cura di], *Raffaello architetto*, cit., pp. 217-224; Frommel, *San Pietro. Storia...*, cit., pp. 295 sg.). Lo stesso tipo lo seguono anche i progetti di Sangallo GDSU 199A, 200A e 863A, molto più semplici. La fronte templare, monotona e troppo larga, del progetto di Monaco di Baviera contrasta in modo così sfavorevole con i campanili molto slanciati, da volerla attribuire non tanto a Raffaello quanto piuttosto a un maestro vicino a Sangallo come Jean de Chenevières, che sembra aver fatto anche l'iscrizione sul foglio (C.L. Frommel, *S. Luigi dei Francesi: das Meisterwerk des Jean de Chenevières*, in "Il se rendit en Italie". *Études offertes a André Chastel*, Roma-Paris 1987, p. 181).

¹⁹⁵ La critica di Sangallo al progetto e disegno di Raffaello GDSU 312A per una casa con appartamenti "Per lo papa nel sito chera di raffaello durbino" attesta che il papa perseguiva queste intenzioni, quantomeno dopo la morte di Raffaello (Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., II, p. 264, tav. 110c).

¹⁹⁶ Frommel, *Abitare nei palazzetti...*, cit., pp. 24-28.

¹⁹⁷ Id., *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 126

sg., 157-159, II, pp. 270-280, tav. 113-117.

¹⁹⁸ V. Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, pp. 38 sgg.; H. Burns, *Raffaello e "quell'antiqua architettura"*, in Frommel, Ray, Tafuri (a cura di), *Raffaello architetto*, cit., pp. 381-404; A. Nesselrath, *Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento*, ivi, pp. 405-421; C. Thoenes, *La "Lettera" a Leone X*, in *Raffaello a Roma*, cit., p. 380; C.L. Frommel, in Frommel, Adams (a cura di), *The Architectural Drawings...*, II, cit., pp. 31 sgg.

¹⁹⁹ C. Thoenes, *Vitruv, Alberti, Sangallo. Zur Theorie der Architekturzeichnung in der Renaissance*, in A. Bayer, V.M. Magnago Lampugnani, G. Schweikhart (a cura di), *Hülle und Fülle: Festschrift für Tillmann Buddensieg*, After 1993, pp. 565-584; C.L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in Millon, Magnago Lampugnani (a cura di), *Rinascimento...*, cit., pp. 101-121; H.W. Hubert, *Ipotesi sul metodo progettuale di Bramante*, in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura*, Napoli 1994, pp. 14-19; F.P. Di Teodoro, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la Lettera a Leone X*, Milano 1994; I. Rowland, *Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders*, in "The Art Bulletin", 76, 1994, pp. 81-104.

²⁰⁰ V. Fontana, P. Morachiello (a cura di), *Vitruvio e Raffaello. Il "De Architectura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Roma 1975; H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988, pp. 243-327.

²⁰¹ C.L. Frommel, in Frommel, Adams (a cura di), *The Architectural Drawings...*, II, cit., pp. 26 sg.

²⁰² R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Roma 1893-1901 (rist. Roma 1988), tavv. I, VIII, XV; Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 18-22; F. Bilancia, S. Polito, *Via Ripetta*, in "Controspazio", 5, n. 5, 1973, pp. 18-47; H. Günther, *Die Straßenplanung unter den Medici-Päpsten*, in "Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte", I, 1985, pp. 237-254.

²⁰³ Vedi sopra p. 76.

²⁰⁴ Frommel, *Raffaello und Antonio da Sangallo...*, cit., p. 273, fig. 19.

²⁰⁵ V. Zanchettin sta preparando uno studio sul tridente con nuovi documenti anche del pontificato di Giulio II.

²⁰⁶ Golzio, *Raffaello...*, cit., pp. 77 sg.; Frommel, *Der Römische Palastbau...*, cit., I, pp. 18-22.

²⁰⁷ Golzio, *Raffaello...*, cit., p. 84.