

# Chiese sepolcrali e cori-mausolei nell'architettura del Rinascimento italiano

di Christoph Luitpold FROMMEL

Luoghi di culto e monumenti sepolcrali appartengono alle prime testimonianze della cultura umana e sono stati da sempre strettamente legati tra loro<sup>1</sup>. Nell'area mediterranea il monumento funerario si sviluppò dalle piramidi, dalle tombe rupestri, dai templi sepolcrali e dagli edifici circolari, per giungere, attraverso il Mausoleo di Alicarnasso, ai giganteschi monumenti di Augusto e Adriano<sup>2</sup>. In epoca imperiale nacque inoltre una gran quantità di mausolei più piccoli, spesso a forma centralizzata e di templi sepolcrali, che avrebbero influenzato direttamente le chiese e le cappelle funerarie del Rinascimento. Con queste costruzioni si voleva contemporaneamente ricordare il defunto, perpetrarne la fama, ma anche preparargli il viaggio in altre regioni. L'idea dell'immortalità dell'anima dell'uomo meritevole andò acquistando un'importanza sempre maggiore. Lo spazio interno divenne sempre più rilevante, anzi, nel mausoleo di Diocleziano a Spalato addirittura così grande, da permetterne in seguito la trasformazione nella cattedrale della città<sup>3</sup>.

Dopo che il cristianesimo era diventato la religione di stato, queste tradizioni continuarono a vivere in forma modificata. Costantino il Grande si pose ancora nella tradizione del culto imperiale dell'eroe, quando si fece tumulare, come un nuovo apostolo, sotto la cupola della chiesa dei Santi Apostoli appositamente eretta nella sua capitale<sup>4</sup>. Per i cristiani credenti invece era di fondamentale importanza la tumulazione « ad martyres », cioè la vicinanza della propria salma alle ossa dei santi. Sebbene questa necessità della vicinanza materiale fosse nata dalla credenza popolare e non avesse un fondamento teologico, essa doveva perdurare ancora a lungo. Alle grandi basiliche cimiteriali sopra le tombe dei martiri, personalità d'alto rango, come la figlia di Costantino il Grande o l'imperatore Onorio, fecero aggiungere addirittura dei propri mausolei a forma centralizzata (fig. 1)<sup>5</sup>. Galla Placidia fece aggiungere verso il 425 alla chiesa di S. Croce a Ravenna una propria cappella con reliquie di martiri, destinata alle tombe della sua famiglia<sup>6</sup>. Solo gradualmente vi si aggiunsero altari, e la messa in suffragio acquistò, indipendentemente dalla vicinanza materiale del morto al santo, un'importanza crescente per la salvezza dell'anima del defunto dalla dannazione e dalla morte eterna. Mentre la rotonda isolata e la camera sepolcrale di Teodorico si allacciavano ancora alla tradizione imperiale, Carlo Magno si fece tumulare nella sua cappella palatina di Aquisgrana e, probabilmente, anche nelle immediate vicinanze dell'altare e delle reliquie. I suoi successori vennero

1. Ringrazio Elisabetta Pastore della traduzione. Ph. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 1975; M. Rayon, *Espace de la mort*, Paris, 1981; H. Colvin, *Architecture and the after-life*, New Haven, 1991; V. Pringel, « Grabbauten », in *Der Neue Pauly Enzyklopädie der Antike*, vol. 4, Stuttgart-Weimar, 1998, p. 1168-1185; E. Jas-trebowska, « Totenkult », in *op.cit.*, vol. 12, 2002, p. 707-717; W. Fauth, « Bestattung », in K. Ziegler, W. Sontheimer, H. Gärtner, *Der kleine Pauly*, München, 1979, p. 874 ss.; D. Wachsmuth, « Totenkult », in *op.cit.*, vol. 5, p. 891-901.
2. P. Gros, « Maisons, palais, villas et tombeaux », in *L'architecture romane*, vol. 2, Paris, 2001, p. 380-454 con bibliografia.
3. R. Krautheimer, *Early christian and Byzantine architecture*, Harmondsworth, 1965, p. 41.
4. Krautheimer 1965, p. 47.
5. Krautheimer 1965, p. 43 s.
6. Krautheimer 1965, p. 137 s.

sepolti nei cori delle loro chiese regali, sia che fosse in St. Denis, Speyer, Bamberg, Westminster o Vienna<sup>7</sup>. La diretta vicinanza alle reliquie più importanti, alle messe e alle preghiere del coro, ma anche l'eminente posizione e visibilità dei monumenti sepolcrali sempre più costosi, rese il coro di una chiesa e tanto più di una cattedrale, il posto più prestigioso per la tomba del principe.

À Roma tale consuetudine era difficilmente praticabile sia per il fatto che l'abside di S. Pietro con la tomba dell'apostolo non offriva alcuno spazio per monumenti sepolcrali e sia perché i transetti furono ben presto riempiti dalle tombe e dalle cappelle sepolcrali dei primi papi e dei prelati di alto rango. Anche le tombe dei papi successivi vennero associate per lo più a propri altari, cioè a creare piccole cappelle, disposte fino al primo Cinquecento per lo più all'interno o vicino alle navate laterali di S. Pietro<sup>8</sup>. Verso la fine del Medioevo esse minacciavano addirittura di invadere tutta la basilica, cosicché Niccolò V, progettando la nuova costruzione, non volle consentire più alcuna tomba all'interno e progettò un cimitero al di fuori della basilica<sup>9</sup>.

Imitando le chiese imperiali e reali, anche duchi, conti, piccoli aristocratici e addirittura ricchi commercianti associarono la donazione di una chiesa alla creazione di un proprio luogo di sepoltura nel coro e si fecero tumulare spesso direttamente davanti all'altare maggiore. Se poi, a partire dal XIV secolo, ad esempio papa Clemente VI<sup>10</sup>, i duchi di Borgogna e di Milano o ricchi condottieri come gli Acciaiuoli a Firenze, non si fecero più seppellire nelle cattedrali, ma in una chiesa conventuale, costruita apposta, e spesso ubicata al di fuori della loro città residenziale, ciò significa che nel frattempo le reliquie valevano meno delle preghiere del coro, della lettura di messe in suffragio e della cura delle tombe da parte di un gran numero di monaci devoti. Anche le loro tombe stavano per lo più davanti all'altare maggiore. « Per la salvezza dell'anima non c'è niente di meglio delle preghiere di pii monaci, che per amore verso Dio scelgono volontariamente la povertà e sfuggono a tutte le futilità e gioie del mondo ... Poiché i certosini pregano incessantemente giorno e notte per la salvezza delle anime e per il proficuo sviluppo del bene pubblico e dei principi », scrive nel 1385 il duca di Borgogna nel documento di fondazione di Champmol<sup>11</sup>.

Qui di seguito desidero esaminare, fino a che punto e in quale forma queste tradizioni continuarono a vivere nel Rinascimento italiano e quali tendenze seguirono i più importanti committenti e architetti. Il punto focale saranno le cappelle sepolcrali dei Medici e dei Della Rovere, che determinarono ampiamente lo sviluppo; quindi in questa sede non si tratterà tanto i diversi tipi di cappelle sepolcrali, ma piuttosto i loro rappresentanti per eccellenza.

## Le tombe dei Medici

---

Quando Brunelleschi, dopo aver studiato per molti anni i monumenti romani, ritornò a Firenze, sua città natale, era di nuovo legato alle opinioni di un comune governato dalle corporazioni basse e alle loro regole democratiche. Gli aristocratici erano stati esiliati e i ricchi commercianti, come gli Strozzi e i Medici, evitavano accuratamente di provocare l'invidia dei loro concittadini attraverso una presenza troppo sontuosa e autoritaria. Le cappelle dei Barbadori e dei Ridolfi, che Brunelleschi costruì attorno al 1419 negli angoli

7. Chr. L. Frommel « Capella Iulia. Die Grabkapelle Papst Julius II. in Neu-St. Peter », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, 1977, p. 26-42; vedi la versione rivista e tradotta: Chr. L. Frommel, « Capella Iulia: la cappella sepolcrale di papa Giulio II nel nuovo San Pietro », in C. Tessari (a cura di), *San Pietro che non c'è*, Milano, 1996, pp. 85-118.

8. Tiberio Alfarano, *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, a cura di M. Cerrati, Roma, 1914.

9. T. Magnuson, « Studies in Roman Quattrocento Architecture », in *Figura*, 9, 1958, p. 163-200.

10. A. Erlande-Brandenburg « L'abbatiale de la Chaise-Dieu », in *Congrès archéologique*, 1975, *Velay*, p. 738 ss.

11. Catalogue de l'exposition *La Chartreuse de Champmol*, Dijon, 1960.

delle navate di S. Felicità e S. Jacopo Oltrarno, si limitavano a cibori poco monumentali, sufficienti appena per una mensa d'altare e una tomba pavimentale<sup>12</sup>. Ma anche se in scala piccola Brunelleschi fu in grado già qui di realizzare il suo ideale, cioè un ambiente a pianta centralizzata sormontato da una cupola. Nel fare questo partì non solo dalle cappelle poligonali laterali e da quelle per il coro delle chiese gotiche, ma anche dai cibori, che dal Medioevo in poi furono l'elemento architettonico più prestigioso per contrassegnare l'altare maggiore o una tomba. Nelle due cappelle fuse il ciborio dell'altare con quello della tomba e tradusse le forme gotiche nel linguaggio degli ordini antichi, come li aveva studiati a Roma e li aveva continuamente davanti agli occhi nel battistero. Solo poco tempo prima, nell'Ospedale degli Innocenti, una committenza avuta dalla corporazione dell'Arte della Lana, aveva usato elementi del tutto analoghi e tradotto nel suo nuovo linguaggio il portico di un ospedale tardomedievale. Nonostante le funzioni completamente diverse, egli si attenne quindi, nelle sue prime costruzioni, allo stesso sistema.

Di questo sistema architettonico Brunelleschi si servì poi anche attorno al 1422 per progettare la Sacrestia Vecchia (figg. 2, 3).<sup>13</sup> A commissionargliela fu il banchiere Giovanni di Averardo de' Medici, che si era schierato dalla parte delle corporazioni basse. Associando, come già il potente Palla Strozzi attorno al 1418 nella S. Trinità, il suo luogo di sepoltura alla sacrestia<sup>14</sup>, cioè finanziando contemporaneamente una funzione religiosa, preposta ai suoi interessi personali, egli si rese benemerito della città e riuscì allo stesso tempo ad erigere una cappella decisamente più spaziosa e sontuosa di quanto potesse essere possibile nella chiesa stessa.

Giovanni apparteneva alla parrocchia di S. Lorenzo e ad una commissione istituita dalla stessa parrocchia già dal 1416, la quale doveva accelerare la nuova costruzione della chiesa<sup>15</sup>. Stando al biografo Manetti, tale costruzione seguiva un sistema trecentesco, ma poiché non c'erano sufficienti finanziamenti, fino al 1422 non andò oltre alcuni pilastri in mattoni del coro<sup>16</sup>. Assumendosi ora il finanziamento non solo della sacrestia, ma di tutto l'edificio nuovo ad eccezione delle cappelle, Giovanni acquistò anche una decisiva influenza sulla progettazione.

Nella scelta dell'architetto dovette avere un ruolo importante già suo figlio Cosimo. All'epoca questi aveva 33 anni e sarebbe stato diventato ben presto il promotore più importante degli umanisti e artisti fiorentini. Certamente Cosimo aveva seguito con molta attenzione le prime opere architettoniche di Brunelleschi e prima di tutto la progettazione della cupola; è possibile quindi che avesse proposto proprio lui questo maestro, sul quale ancora nel 1416 difficilmente poteva cadere la scelta. Ad ogni modo Cosimo ebbe poi, anche nella realizzazione della chiesa e della sacrestia, un ruolo così importante che già verso il 1422 si parlava dei «fondamenti di Cosimo».<sup>17</sup>

Se la rettangolare e lunga sacrestia della S. Trinità e la sua corta facciatella si era differenziata solo poco dalle cappelle sepolcrali trecentesche, Brunelleschi e i suoi committenti trovarono ora nel battistero di Padova un monumentale prototipo, e questo si avvicinava anche di più al sistema delle sue cappelle precedenti<sup>18</sup>.

Sia lo spazio cubico che l'attigua cappella d'altare del battistero di Padova erano sormontati da volte a vela e costruiti in forme pregotiche – non diversamente dalle chiese del Protorinascimento toscano, nelle quali Brunelleschi aveva riscoperto i resti dell'identità latina della sua città natale. Verso il 1375-76 la moglie di Francesco il Vecchio da Carrara, Signore di Padova e amico di Petrarca, aveva fatto dipingere l'interno del battistero dall'eminente

12. W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt/Main, 1940-54, vol. 2, p. 385 s.; Antonio di Tuccio Manetti, *The life of Brunelleschi*, a cura di H. Saalman, University Park e Londra, 1970, p. 68 ss., 136.

13. H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London, 1993, p. 197-144.

14. A. Bruschi, «Brunelleschi», in Fr. P. Fiore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Roma, 1998, p. 84.

15. Saalman 1993, p. 435 ss.

16. Saalman 1993, p. 107-144.

17. Saalman 1993, p. 116, 158.

18. Bruschi 1998, p. 59-65.

pittore fiorentino Giusto dei Menabuoi tra l'altro con scene tratte dalla vita di San Giovanni Battista e aveva fatto collocare la tomba del defunto marito al centro. Giovanni di Averardo, Cosimo e Brunelleschi dunque avevano avuto sufficienti ragioni per visitare il battistero durante uno dei loro viaggi a Venezia.

Nel progetto della Sacrestia Vecchia Brunelleschi era legato alla pianta del coro di S. Lorenzo che impediva un collegamento assiale, come sarebbe stato conforme agli altri suoi progetti. Ma come nell'Ospedale e nelle due cappelle del 1419, anche qui egli tradusse il prototipo medievale nel suo proprio sistema, pregnato dal ritorno all'aurea *latinitas* che egli rioscoprì nel Battistero di Firenze. Se Brunelleschi contraddistinse la parete dell'altare con una serliana trionfale, come quella che poteva aver osservato in monumenti tardoantichi (fig. 4), diede ad intendere, quantomeno alla piccola cerchia dei conoscitori dell'antico, come qui fosse in gioco anche la gloria dei Medici.

L'ambiente sotto la sacrestia, raggiungibile, come tutta la chiesa inferiore, dall'attiguo chiostro, era previsto forse fin dall'inizio come cripta sepolcrale dei Medici. Lì potrebbero essere stati sepolti anche Giovanni, morto nel 1429, e sua moglie, che lo aveva seguito nel 1432. Il sarcofago antichizzato, realizzato attorno al 1433-34 da Andrea Buggiano, allievo e figlio adottivo di Brunelleschi, venne collocato sotto il tavolo della sacrestia, cioè in una posizione nascosta, ma al centro della stanza, e sormontato dalla cupola, come certamente lo aveva ancora progettato Brunelleschi stesso<sup>19</sup>.

In quel periodo Brunelleschi cominciò anche il transetto della chiesa con la cappella doppia confinante con la parete sinistra della sacrestia. Queste cappelle erano state ugualmente acquisite da Giovanni e da lui fatte consacrare ai santi di famiglia Cosma e Damiano (fig. 6)<sup>20</sup>. Evidentemente voleva essere rappresentato anche nella chiesa in un posto prestigioso, e i suoi successori si preoccuparono poi affinché venissero lette messe sugli altari per le anime dei familiari defunti. L'arcata che si apre su queste cappelle del transetto, la porta verso la sacrestia e un'analogha porta finta a sinistra si uniscono infatti anche in un'ulteriore serliana trionfale, che prepara quella della sacrestia. Le due nicchie, che forse risalgono solo all'epoca successiva al 1442, potrebbero essere state destinate ai santi venerati dai Medici.

La pianta quadrata della sacrestia corrispondeva alla crociera della chiesa. Con la sua cupola tonda, la lanterna simile a un tempietto e l'elmo della cupola a spirale, che forse alludeva addirittura al Santo Sepolcro, il mausoleo dei Medici venne ad assumere ora un posto caratteristico nel panorama cittadino. Manetti riferisce della vasta risonanza che trovò tra i fiorentini, e infatti Brunelleschi ebbe anche ben presto due altre importanti committenze con analoga funzione.

À S. Croce esisteva già una sacrestia e quindi Andrea Pazzi unì il suo luogo di sepoltura alla sala capitulare, che ora consentiva addirittura un proprio portico di facciata (fig. 5)<sup>21</sup>. La cappella dell'altare con la tomba venne consacrata all'omonimo santo patrono del committente. Probabilmente già Brunelleschi aveva voluto avvicinare la costruzione, attraverso il portico e la cupola, ad un tempio antico, e il colonnato, attraverso la centrale arcata d'ingresso, di nuovo ad una serliana trionfale<sup>22</sup>. Ad ogni modo anche Alberti intravide negli antichi mausolei piccoli templi composti da portico e cella<sup>23</sup>. Come la chiesa corrispondeva

19. Saalman 1993, p. 150 s.

20. In mancanza di una riproduzione adatta del transetto di sinistra viene riprodotto quello analogo di destra.

21. Saalman 1993, p. 211-285.

22. Chr. L. Frommel, *Renaissance architecture*, London, 2005.

23. L. B. Alberti, *L'architettura*, traduzione di G. Orlandi, a cura di P. Portoghesi, Milano, 1960, p. 681: « Nunc quoniam veterum sepulchra proberentur, video alibi sacella alibi pyramidas alibi columnas alibi aliud, ut moles et eiusmodi positas... Velim sacella istaec sint veluti pusilla templorum exemplaria ». Alberti riprese il concetto di « templum », che nell'antichità romana era sempre associato a funzioni statali, forse dalla Vulgata e dalla letteratura paleocristiana (su gentile indicazione di W. Schneider, che sta preparando un lavoro più ampio sull'argomento). È significativo che Vitruvio non parli di « templum », ma sempre di « aedes sacra ».

al tempio<sup>24</sup>, così dunque la cappella sepolcrale corrispondeva ad un tempio sepolcrale, come quelli che Brunelleschi potrebbe aver visto sulla Via Appia.

Alle idee di Brunelleschi si avvicinò certamente ancora di più l'incarico per l'oratorio di S. Maria degli Angeli a Firenze, un convento camaldolese con propria chiesa medioevale, (fig. 8)<sup>25</sup>. In questo oratorio che fu finanziato con l'eredità di tre componenti della famiglia Scolari, dovevano venir lette le messe per gli Scolari e collocati i loro stemmi. Delle tombe stesse non si parla nei contratti e quindi anche qui il ruolo decisivo lo dovevano aver avuto le messe in suffragio delle anime. Di nuovo l'unione di interessi privati e pubblici aveva reso possibile una costruzione sontuosa. La corporazione dell'Arte della Calimala si occupò della realizzazione delle disposizioni testamentarie degli Scolari, mentre la scelta di Brunelleschi potrebbe essere stata influenzata da Ambrogio Traversari famoso per la sua formazione umanistica e le sue conoscenze del greco. Egli aveva appartenuto al convento prima di venir nominato nel 1431 Generale dell'Ordine dei Camaldolesi, ed era in stretto contatto con Cosimo<sup>26</sup>. Ad ogni modo le lunghe e difficili trattative giunsero a conclusione solo nel 1434.

Nel poligono, i cui lati si raddoppiano all'esterno, Brunelleschi sembra essersi ispirato ad un antico prototipo, oggi noto solo attraverso disegni e nel quale già lui potrebbe aver presupposto un mausoleo (fig. 9)<sup>27</sup>. I sei lati della costruzione centralizzata si aprivano sul portale e su cinque cappelle e all'esterno si trasformavano in un dodecagono grazie a delle nicchie.

Questa cella esagonale, alla quale si doveva accedere attraverso un portico a colonne, venne trasformata da Brunelleschi in un ottagono e all'esterno in un poligono a sedici angoli. In questo modo egli si avvicinò all'ideale del Battistero ancora molto di più rispetto alle sue precedenti costruzioni. Sull'altare maggiore, che forse doveva stare al centro dell'ottagono, i monaci avrebbero letto le messe per gli Scolari, mentre le sei cappelle laterali erano destinate ad altre sepolture<sup>28</sup>. Anche a questo « mausoleo » si doveva accedere attraverso un portico a colonne<sup>29</sup>. Sebbene questo primo e autentico edificio centralizzato del Rinascimento sia rimasto incompleto, esso si pone tuttavia all'inizio di uno sviluppo rintracciabile fin nel XVI secolo.

Subito dopo che Cosimo de' Medici il 1° ottobre 1434 era ritornato trionfante dall'esilio di un anno e si era rafforzata la sua posizione politica, ma ancora molto prima che si accingesse a costruire il suo nuovo palazzo o ad ampliare le sue ville, fece arredare da Donatello in modo sfarzoso la Sacrestia Vecchia, trasformandola solo così nell'inconfondibile cappella sepolcrale dei suoi genitori<sup>30</sup>. Sia che Brunelleschi si fosse rifiutato di mettere in pericolo le sue proporzioni accuratamente calcolate sia che difficoltà personali avessero offuscato i suoi rapporti con Cosimo o ancora che Cosimo fosse stato affascinato dalle eccellenti capacità di Donatello, sta di fatto che l'incarico venne affidato a quest'ultimo e da quel momento Brunelleschi non avrebbe lavorato mai più per Cosimo, anzi sarebbe stata molto limitata la sua ulteriore attività, soprattutto alla cupola del duomo.<sup>31</sup>

Se ancora nel 1432 Cosimo aveva fatto nascondere il sarcofago dei suoi genitori sotto il tavolo di marmo della sacrestia e decorare l'altare con la Madonna, i profeti e il rilievo di Isacco<sup>32</sup>, ora dominavano il programma figurativo l'omonimo santo patrono di Giovanni e i

24. Chr. L. Frommel, « Il San Sebastiano e l'idea del tempio in L. B. Alberti », in L. Chiavoni, G. Ferlisi (a cura di), *Leon Battista Alberti e il Quattrocento ...*, Firenze, 2001, p. 291-304.

25. Saalman 1993, p. 380-409.

26. G. Clarke, « Ambrogio Traversari : artistic adviser in early fifteenth-century Florence », in *Renaissance Studies*, 11, 1997, p. 161-178.

27. H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, 1988, p. 92 s. La pianta GDSU 4378 U non può riprodurre nessun progetto del Cronaca già per il fatto che nel testo relativo si parla di colonne in travertino, che all'epoca a Firenze non c'erano da nessuna parte.

28. Non è chiaro se un tale oratorio aveva bisogno di stalli per i monaci ; cfr. Saalman 1993, p. 387 s.

29. Saalman 1993, p. 391-396.

30. Saalman 1993, p. 133 s.

31. Saalman 1993, p. 151 s.

32. Saalman 1993, p. 133.

santi dei Medici, Cosma, Damiano e Lorenzo. Perfino i grandi stemmi potrebbero essere state collocate nei pennacchi solo a quell'epoca.

Neanche dopo il 1434 Cosimo portò avanti i lavori in S. Lorenzo, interrotti per la morte di Giovanni. Attorno al 1435 egli acquistò invece la cappella del coro di S. Marco e con l'aiuto di papa Eugenio IV sostituì i monaci silvestrini con gli eruditi domenicani. Probabilmente aveva l'intenzione di ampliare la chiesa trasformandone il coro nella propria cappella sepolcrale e di affidare la lettura delle messe in suffragio ai domenicani, ai quali era legato più strettamente che ai canonici lateranensi di S. Lorenzo<sup>33</sup>. Ma non riuscì a prendere in mano anche le altre cappelle, irrinunciabili per poter procedere alla nuova costruzione, e quindi si accontentò di incaricare Michelozzo del rinnovamento dell'abside e del convento.

Solo dopo questo fallimento si dedicò verso il 1442 di nuovo a S. Lorenzo. All'epoca il coro e il transetto non erano arrivati nemmeno alla zona dell'imposta e le ristrettezze finanziarie obbligarono ora i canonici ad aderire alle ampie richieste di Cosimo. Come suo padre anche lui s'impegnò ora a finanziare tutta la chiesa, ma sfruttò la sua forte posizione per assicurarsi i diritti sulla crociera « usque ad altarem maiorem » e sulla relativa cripta<sup>34</sup>. Il posto d'onore sotto la cupola, che come nel S. Spirito doveva essere stato destinato originariamente all'altare maggiore, venne ora riservato al suo monumento sepolcrale. L'altare maggiore fu spinto all'inizio della cappella del coro dei monaci (fig. 7). Come nelle basiliche paleocristiane, il sacerdote celebrante doveva rivolgersi alla comunità e quindi prima di tutto alla tomba di Cosimo. In fondo si trattò di una monumentalizzazione della sepoltura della Sacrestia Vecchia. Ma raramente in precedenza una singola tomba era stata disposta in modo così privo di concorrenza al centro di una grande chiesa urbana.

Cosimo non desiderava un monumento sepolcrale – « humi non excelso aliquo monumento sepultum decorabis »<sup>35</sup> – ma una tomba pavimentale più modesta. Eppure questa risultò tanto più sontuosa. Si collocò la cassa del morto nell'estremità superiore del pilastro che sostiene ancora oggi la volta sotto il pavimento della crociera e sta esattamente sotto il suo centro. Cosimo diede l'incarico di nuovo a Donatello che realizzò la lastra in porfido e marmo bianco. La ornò con due tavole per iscrizioni e la circondò con stemmi medicei e quattro grate circolari in bronzo, che garantivano il contatto visivo e acustico del defunto con le messe e le preghiere del coro. I cerchi e gli ovali della vera e propria lastra sepolcrale ricordano vagamente le lastre pavimentali cosmatesche, che a Roma e a Bisanzio marcano i punti più importanti di una chiesa. Non più solo una sacrestia, ma tutta la chiesa serviva ora alla sopravvivenza del fondatore nell'aldilà e nell'aldiquà, alla salvezza della sua anima e alla sua postuma fama terrena. Anche le adiacenti cappelle del transetto vennero date a sostenitori dei Medici e solo ora tutta la chiesa divenne un tempio di questo casato. Ancora nel secolo successivo Paolo Giovio si meravigliava che « quest'uomo [...] avesse tutta una chiesa per larghissimo sepolcro »<sup>36</sup>.

Il diretto predecessore del sepolcro di Cosimo si trova in S. Giovanni in Laterano. La lastra di bronzo di papa Martino V con il ritratto del defunto era sistemata nel pavimento davanti all'altare maggiore ed era fiancheggiata su ambo i lati dal coro del capitolo con altare proprio e da due amboni<sup>37</sup>. Donatello aveva ricevuto l'incarico per la lastra di bronzo del papa forse durante il suo secondo soggiorno romano, cioè subito dopo la morte di Martino V nel 1431. La futura collocazione della lastra dovette venir fissata già all'epoca, e quindi l'idea per la tomba di Cosimo potrebbe essere partita dallo stesso Donatello. Ad ogni modo in Italia sono difficilmente rintracciabili altri modelli e fino ad allora solo i principi venivano

33. Saalman 1993, p. 157-160.

34. Saalman 1993, p. 159 s.

35. Saalman 1993, p. 160.

36. Saalman 1993, p. 160.

37. « Antiquis temporibus ante aram maximam ubi nunc est sepulcrum pape Martini V fuerunt duo marmorea pulpita quae ambones vocant... inter haec duo pulpita chorus canonicorum erat, cum altari in quo canonici ipsi missam maiorem celebrant » (Panvinus in G. Rohault de Fleury, *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877, p. 512). Ringrazio M. Luchterhand per questa informazione.

sepolti in tale posizione. Ad una proposta di Donatello risalivano probabilmente anche i due amboni da lui realizzati su commissione di Cosimo e che dovevano essere sistemati probabilmente sui pilastri della crociera di S. Lorenzo orientati verso la navata (fig. 7)<sup>38</sup>. Donatello li aveva visti nel Laterano e in tante altre chiese romane e li aveva interpretati certamente come elementi importanti della chiesa paleocristiana, alla cui forma basilicale si era appunto già orientato Brunelleschi.

Con questo, lo sviluppo della cappella sepolcrale a Firenze aveva raggiunto il suo apice. Nessun altro fiorentino poté osare qualcosa di simile e i Medici rimasero fedeli alla loro vecchia chiesa di famiglia fino alla costruzione della Sacrestia Nuova e della Cappella dei Principi attigua alla cappella del coro. Per i discendenti di Cosimo fu però impossibile trovare una sepoltura equivalente nella chiesa. Lorenzo il Magnifico tumulò suo padre, Pietro il Gottoso, morto nel 1469, e il fratello di questi Giovanni, morto già nel 1463, in un sarcofago estremamente sfarzoso, progettato dal Verrocchio, ma si accontentò di collocarlo in un'apertura della parete, simile a una finestra e chiusa da una griglia bronzea, tra la sacrestia e la cappella doppia dei Medici, e di una lapide con l'iscrizione « patri patruoque »<sup>39</sup>. Sia Lorenzo che il suo fratello Giuliano, assassinato nel 1477 furono sepolti nella cripta della Sacrestia Vecchia. Ma Lorenzo potrebbe aver pensato già a una cappella corrispondente alla sacrestia nel transetto destro, come la propose Giuliano da Sangallo probabilmente allo stesso Lorenzo<sup>40</sup>. Solo il figlio di Lorenzo, papa Leone X, riprese questo progetto ed incaricò Michelangelo nella primavera del 1519, immediatamente dopo la morte dell'ultimo rappresentante laico della sua famiglia, di realizzare una cappella sepolcrale, dove dovevano essere sepolti sia i due Magnifici che i due Principi<sup>41</sup>. Dopo aver pensato in un primo momento ad un monumento funerario centrale, ci si accontentò infine di tre tombe a parete, di modo che nessuno dei defunti ebbe una posizione centrale come Giovanni di Averardo o addirittura Cosimo.

S. Maria degli Angeli e la sepoltura di Cosimo in S. Lorenzo furono le premesse per il coro circolare, che il marchese di Mantova fece costruire nella SS. Annunziata a Firenze in memoria del padre appena morto<sup>42</sup> (fig. 10 e 11). Lodovico era stato nominato nel 1444 Generale fiorentino e potrebbe essere stato incoraggiato da Cosimo ad investire una parte dei suoi nuovi introiti in una chiesa, che Cosimo aveva fatto ingrandire e abbellire da Michelozzo. E fu così che anche Lodovico si decise poi per questo architetto.

Come l'oratorio di S. Maria degli Angeli anche qui il coro non fu tanto destinato alle tombe quanto alle messe in suffragio del defunto marchese, e come Brunelleschi anche Michelozzo seguì lì un prototipo antico su pianta poligonale, la Minerva Medica a Roma, nella quale già i contemporanei dell'epoca supponevano un antico mausoleo<sup>43</sup>.

Le comunanze con la crociera di S. Lorenzo sono evidenti: le messe sull'altare maggiore e le preghiere corali dei monaci vennero strettamente associate alla salvezza dell'anima del marchese. Nel cristallino decagono con la cupola similmente bassa come quella del Pantheon, per la prima volta un mausoleo si presentò come tale anche esternamente.

38. Saalman 1993, p. 167-175.

39. Saalman 1993, p. 159.

40. Saalman 1993, p. 198, t. 51.

41. J. S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, Londra, 1961, vol. 2, p. 22-30.

42. B. L. Brown, *The Tribuna of SS. Annunziata in Florence*, Ann Arbor, 1989; Bruschi 1998, p. 104 s.

43. Günther 1989, p. 18.

Dovevano passare ancora alcuni anni prima che questi sfarzosi cori-mausolei venissero imitati anche oltre i confini di Firenze. Sigismondo Malatesta, Signore di Rimini, era diventato ricco grazie ai suoi successi come condottiero e già attorno al 1447 aveva incaricato Matteo de' Pasti di abbellire e ingrandire S. Francesco, la chiesa sepolcrale dei suoi antenati situata nel cuore della sua città residenziale<sup>44</sup>. Matteo ampliò la navata su entrambi i lati rispettivamente con tre cappelle rettangolari profonde. Se ancora nell'aprile del 1449 Sigismondo aveva pensato di farle affrescare, poche settimane più tardi si decise invece per sfarzosi e duraturi rilievi in marmo, ai quali Agostino di Duccio e i suoi aiutanti avrebbero lavorato fino al 1457. Inoltre vennero decorate non solo le tre cappelle per Sigismondo, per la sua amante e futura sposa Isotta e per i suoi antenati, e le due relative sacrestie, ma anche le tre rimanenti cappelle, nelle quali non c'era ancora nessuna tomba. Nell'intermediazione a favore di artisti fiorentini sembra aver avuto un ruolo importante il figlio di Cosimo, Giovanni, al quale Sigismondo si rivolgeva in una lettera dell'aprile 1449 chiamandolo « Magnifico viro tanquam compatri »<sup>45</sup>. Giovanni potrebbe avergli fatto da intermediario non solo per il pittore anonimo, ma anche per Agostino di Duccio, che per un delitto era dovuto scappare da Firenze, per Piero della Francesca, che dipinse il ritratto di Sigismondo nella sacrestia attigua alla sua cappella, e per Filippo Lippi, che nel 1454 dipinse la pala d'altare per la Cappella dei Pianeti. Per la prima volta vennero introdotti nel programma cosmologico delle cappelle non solo motivi astrologici, ma anche altri motivi pagani e mitologici. L'iscrizione originaria nella cappella di Isotta, che aveva parlato della sua « forma et virtute Italiae decori », venne fatta sostituire da Sigismondo nel 1450 da un'altra iscrizione quasi blasfema: « D(ominæ) Isottæ Ariminiensi B(eata)e m(emoriae) sacrum MCCCCL ». Si avverte quale libertà potesse prendersi un uomo violento come Sigismondo nell'ambito del suo dominio. Non per niente, già poco tempo dopo papa Pio II giudicò quest'uomo malvagio, il cui tempio sarebbe stato pieno di opere talmente pagane da assomigliare a un luogo di culto non più di cristiani, ma d'infedeli servitori di idoli.

Per la ristrutturazione dell'esterno, resasi più necessaria per l'aggiunta delle cappelle laterali, Sigismondo deve aver cercato un architetto più importante di Matteo de' Pasti, e lo stesso Giovanni de' Medici potrebbe avergli consigliato Alberti, al quale era legato da stretta amicizia<sup>46</sup>.

La medaglia di fondazione, che Matteo conìò in base al progetto di Alberti, reca la data dell'anno santo 1450, ma risale evidentemente solo all'epoca successiva all'ottobre di quest'anno (fig. 13)<sup>47</sup>. Come numerose iscrizioni della chiesa, Sigismondo però la fece retrodatare per far coincidere il voto con l'Anno Santo, un voto che egli evidentemente intendeva come testimonianza importante della sua fede. Alberti dovette quindi elaborare il progetto, il suo primo per un edificio sacro, attorno al 1451-52 e, probabilmente, dopo aver visitato prima Rimini e essersi ampiamente consultato con Sigismondo e Matteo, il capo costruttore dell'impresa. Al più tardi nel 1453, quando venne preparata l'esecuzione, dovette venir realizzato anche il modello ligneo<sup>48</sup>. Sigismondo venne rovesciato nel 1462 e quindi i lavori non andarono oltre il piano inferiore della facciata e i fronti laterali del corpo longitudinale.

Alberti, nel coro rotondo che voleva aggiungere alla navata allargata, si rifece direttamente al coro di Michelozzo nella SS. Annunziata, alla cui progettazione forse aveva contri-

44. C. Hope, « The early history of the Tempio Malatestiano », in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, p. 51-154; H. Burns, « Leon Battista Alberti », in Fiore 1998, p. 129-133.

45. G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1839, vol.1, p. 159; F. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Milano, 1973, p. 91-131.

46. Sull'amicizia di Giovanni con Alberti, vedi Chr. L. Frommel, « La Villa Medici di Fiesole e la nascita della villa rinascimentale » in Chr. L. Frommel, *Architetti e committenti da Alberti a Bramante*, Firenze, 2005.

47. Hope 1992, p. 92; Burns 1998, p. 129-133.

48. Hope 1992, p. 94.



buito addirittura lui stesso. Con un diametro di circa 24 m, questa rotonda sarebbe stata una solenne cornice per le messe in suffragio, senza per questo rendere superflue le cappelle sepolcrali, ai cui rilievi Agostino infatti aveva continuato a lavorare senza interruzioni e nel frattempo forse addirittura ispirato da Alberti<sup>49</sup>. È da notare che Alberti, nel quasi contemporaneo « *De re aedificatoria* », non spese alcuna parola su tali cori-mausolei, ma si limitò a riferire notizie di antichi mausolei<sup>50</sup>.

Alberti nascose le pareti laterali delle nuove cappelle dietro ad arcate su pilastri, che danno luce alle finestre, ma che al contempo seguono il modello degli avelli medievali di S. Maria Novella. Nei sarcofaghi antichizzati Sigismondo fece seppellire grandi personaggi a lui vicini, tra cui il filosofo neoplatonico Gemisto Plethon, le cui ossa lui stesso aveva portato con sé dalla Grecia, e due poeti della sua cerchia più stretta – un Panthéon *ante litteram*, che dilatava il carattere del mausoleo ben oltre la sepoltura dei due fondatori.

Nella facciata egli seguì la tipologia della facciata di S. Miniato a Firenze, cioè di una di quelle chiese del Protorinascimento toscano, che erano già state tanto importanti per Brunelleschi. Lì egli continuò le arcate laterali, ma conferì loro un formato più monumentale e le decorò secondo il modello del vicino Arco di Augusto, con un ordine di semicolonne scanalate e trabeazione con aggetti. In questo modo fece risaltare il carattere trionfale ancora più palesemente di Brunelleschi in S. Lorenzo o nella Cappella Pazzi. Ma come nella Sacrestia Vecchia, pure qui alle numerose allusioni ai committenti e alla loro gloria terrestre, stanno di fronte i serafini dei capitelli – simboli spirituali, che rimandano alla vittoria sulla morte e alla vita eterna dell'anima. Se quindi all'inizio Sigismondo si era attenuto alla tipologia tradizionale della cappella sepolcrale e della tomba, ora Alberti riuscì a convincerlo a costruire un mausoleo trionfale e quindi a trapiantare nelle corti principesche italiane, in scala più grandiosa, uno sviluppo iniziato con le tombe medicee.

Il ricordo della SS. Annunziata e la speranza di trovare in Lodovico Gonzaga quel congeniale committente a lungo desiderato, potrebbe aver contribuito a far sì che Alberti accompagnasse Pio II a Mantova all'inizio del 1459<sup>51</sup>. In effetti egli fu in grado di presentare al marchese già nel febbraio 1460 i progetti per due chiese e per un monumento a Virgilio<sup>52</sup>. In quello stesso mese vennero poste le fondamenta per S. Sebastiano, una costruzione centralizzata, che Lodovico, dopo una visione avuta in sogno, dedicò a San Sebastiano, il santo protettore contro la peste, ma che pare avesse previsto anche come mausoleo per la sua famiglia. Come negli antichi templi sepolcrali, ma in nessuna precedente chiesa, il portale verso la chiesa inferiore simile a una cripta doveva intagliarsi nella larga scalinata libera<sup>53</sup> (fig. 12 e 14). Anche qui il fronte di tempio segue un sistema trionfale, affine alla serliana, come quello che Alberti potrebbe aver visto nell'arco trionfale di Orange e nel peristilio del palazzo imperiale di Spalato, e anche qui il centro dello spazio sotto la cupola potrebbe essere stato destinato alla lastra tombale del fondatore. La costruzione tuttavia venne criticata dal figlio di Lodovico, il cardinale Francesco Gonzaga, che vi fiutò tendenze pagane. Forse per evitare conflitti con la Chiesa, Lodovico condusse la costruzione del S. Sebastiano non oltre i bracci della croce e diede poi la precedenza alla costruzione del S. Andrea.

Nel ducato di Milano ci voleva ancora più tempo per arrivare a progetti paragonabili. Attorno al 1430 il cardinale Branda Castiglione aveva seguito, nella costruzione della Collegiata di Castiglione Olona, la Sacrestia Vecchia di Brunelleschi, ma per la sua cappella

49. È difficile credere capace il solo Agostino della prospettiva architettonica sullo sfondo del sarcofago nella Cappella degli Antenati, che nel 1454 non era stata ancora completata (Hope 1992, p. 95).

50. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, c. 2, 3 (a cura di P. Portoghesi, Milano, 1966, p. 670-693).

51. A. Calzona, L. Volpi Gherardini, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze, 1994.

52. Calzona, Volpi Gherardini 1994, p.12, 42. Si può ipotizzare che il disegno del Louvre, fortemente rielaborato e prima attribuito a Mantegna, raffiguri il progetto di Alberti (G. Paccagnini (ed.), *Andrea Mantegna* (Catalogo della mostra) Mantova, 1961, p. 169, fig. 144); su questa attribuzione Chr. L. Frommel, « L'arco di Castel Nuovo e Alberti », in *Atti del convegno albertiano* dell'università di Münster, ottobre 2004 (in corso di stampa).

53. Calzona, Volpi Gherardini 1994; Frommel 2001.

sepolcrale aveva scelto una tipologia più tradizionale<sup>54</sup>. Quando poi Pigello Portinari, il rappresentante milanese della Banca Medici, fece costruire dopo il 1460 la sua cappella sepolcrale in S. Eustorgio, prese anch'egli come modello la Sacrestia Vecchia<sup>55</sup>. Questo lo fece anche Amadeo nella cappella sepolcrale di Bartolomeo Colleoni a Bergamo, iniziata attorno al 1470, e quindi la Sacrestia Vecchia ebbe all'epoca il valore di un prototipo a cui ispirarsi non solo costruendo sfarzose cappelle sepolcrali<sup>56</sup>.

La tipologia della Sacrestia Vecchia venne seguita ancora da Bramante, quando nel 1492 sostituì la zona dell'altare della chiesa francescana di S. Maria delle Grazie a Milano con un coro-mausoleo per Lodovico il Moro al quale diede la larghezza delle tre navate della chiesa<sup>57</sup> (fig. 15). Ma già subito dopo l'inizio dell'esecuzione Lodovico trasferì l'incarico al milanese Amadeo, che adeguò il progetto bramantesco sia esternamente che internamente al proprio gusto lombardo e che probabilmente ne aumentò ancora la monumentalità. La tomba di Lodovico e di sua moglie, Beatrice d'Este, che Cristoforo Solari realizzò nel 1498 dopo la morte di quest'ultima, stava in origine, come la tomba di Francesco Sforza nella Certosa di Pavia, nel braccio del coro dietro l'altare maggiore e doveva essere probabilmente circondata dagli scanni del coro dei monaci<sup>58</sup>.

Quando il fratello di Lodovico, Ascanio, nel 1489 incaricò Bramante di costruire la sua chiesa vescovile a Pavia, potrebbe aver pensato ugualmente ad un monumento sepolcrale nel lungo braccio del coro. La caduta di Lodovico nell'estate 1499 provocò tuttavia la sospensione anche di questa impresa<sup>59</sup>.

Così non è escluso che alcune delle tante variazioni di S. Maria degli Angeli a Firenze che Leonardo da Vinci disegnò proprio durante questi stessi anni potrebbero essere state destinate per le chiese sepolcrali degli Sforza<sup>60</sup>.

Come i Gonzaga, i Malatesta e gli Sforza anche Federico da Montefeltro dovette la sua ascesa ai successi bellici e alla sua diplomazia matrimoniale. Nel 1474 Sisto IV lo aveva nominato duca di Urbino e aveva fatto sposare suo nipote Giovanni della Rovere con la figlia di Federico. Poco più tardi egli chiamò Francesco di Giorgio, che non solo diede uno splendore antichizzato alla facciata e al cortile del suo palazzo, ma edificò anche l'adiacente duomo e le chiese sepolcrali per Federico e per la linea femminile del suo casato. A differenza degli edifici di Alberti per i Rucellai a Firenze o della Pienza di Rossellino, il duomo venne mantenuto, sia sotto l'aspetto materiale che formale, molto più modesto rispetto al palazzo. Anche Federico non pensò di farsi seppellire nel duomo, come in fondo non vi avevano pensato né i Medici, né i Malatesta e né i Gonzaga o gli Sforza.

In un primo momento Federico aveva progettato un mausoleo nel giardino posteriore del suo palazzo<sup>61</sup>, e cioè un tempietto rotondo articolato da snelle arcate cieche, da edicole a frontone e da una trabeazione con balaustrata che culmina in una cupola emisferica senza lanterna che ricorda il modello del Tempio di Portumno a Ostia, nel cui piano inferiore simile

54. L. Giordano, « Milano », in Fiore 1998, p. 173 ss.; Chr. L. Frommel, « Lombardia », in Chr. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield (ed.), *Bramante Milanese e l'architettura del Rinascimento Lombardo*, Milano, 2002, p. 20 ss.

55. Giordano 1998, p. 178s.; L. Pattetta, « Nuove ipotesi su alcuni monumenti del Quattrocento milanese », in Frommel, Giordano, Schofield 2002, p. 152-159.

56. R. Schofield, « The Colleoni Chapel and the creation of a local *all'antica* architectural style », in Frommel, Giordano, Schofield 2002, p. 167-192.

57. Giordano 1998, p. 190 s.

58. M. Frassinetti, R. Auletta Marrucci, S. Righini Ponticelli, G. Mulazzani, « Santa Maria delle Grazie », Milano, 1998; R. V. Schofield, « Bramante e un Rinascimento locale all'antica », in F. P. Di Teodoro (a cura di), *Donato Bramante, ricerche, proposte, riletture*, Urbino 2001, p. 58 ss.; Frommel 2002, p. 20; L. Giordano, in questo volume p. 99-112.

59. Giordano 1998, p. 187-190; Frommel 2002, p.13-17; M. Visioli, « Pavia. Il duomo », in Frommel, Giordano, Schofield 2002, p. 339-350.

60. J. Guillaume, « L'église : le plan centré », in P. Galluzzi e J. Guillaume (a cura di), *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, Montréal 1987, p. 224-248; R. Schofield, « Leonardo's Milanese architecture : career, sources and graphic techniques », in *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 111-157.

61. Chr. L. Frommel, « Il Palazzo Ducale di Urbino forma e funzione », in F. P. Fiore (a cura di), *Francesco di Giorgio. Atti del convegno Urbino 2001*, Firenze, 2004, p. 193 s.

a una cripta, forse già Francesco di Giorgio aveva supposto un mausoleo (fig. 16)<sup>62</sup>. Del resto anche questi, nei suoi scritti teorici, dedicò alla cappella sepolcrale solo poche parole<sup>63</sup>. Come Alberti anche lui equiparò la chiesa al tempio antico e preferì una cella rotonda. Con un simile tempio sepolcrale antichizzato egli si sarebbe spinto, in modo addirittura ancora più evidente, oltre la S. Maria degli Angeli e la SS. Annunziata<sup>64</sup>.

Forse il mausoleo di Federico fallì nuovamente per le proteste dei rappresentanti della Chiesa. Ad ogni modo egli costruì poi, dall'altra parte della valle, una vera e propria chiesa sepolcrale, che poteva vedere dal suo studiolo (fig. 17), ponendosi così nella tradizione degli antenati della sua defunta moglie, Battista Sforza. Questa venne sepolta nella cappella circolare del convento delle clarisse sul pendio settentrionale della città<sup>65</sup>.

In S. Bernardino Francesco di Giorgio seguì il modello della SS. Annunziata e del Tempio Malatestiano, quando continuò in un coro-mausoleo lo spazio a una navata riservato ai laici. A questo però egli non diede la forma di un poligono o di una rotonda, ma quella del mausoleo dei Cerceni sulla Via Appia e poggiò gli archi della cupola ugualmente su colonne d'angolo. Come poi in S. Maria delle Grazie, anche qui l'altare maggiore stava sotto l'arco che collegava lo spazio della cupola con il retrostante coro dei monaci che sembra far parte della costruzione originale<sup>66</sup>. In entrambi i progetti per il mausoleo ducale Francesco cercò ad ogni modo di avvicinarsi agli antichi ancora più di quanto avessero fatto i precedenti architetti.

Giovanni della Rovere, Signore di Senigallia, seguì l'esempio di suo suocero e fece costruire da Baccio Pontelli, per molti anni collaboratore di Francesco di Giorgio, fuori della sua città residenziale, il convento francescano di S. Maria delle Grazie, per essere sepolto nella sua chiesa ugualmente a una navata<sup>67</sup>. Lo stesso Girolamo Genga si attenne ancora a questa tipologia, quando nel 1537 progettò la chiesa sepolcrale di S. Giovanni a Pesaro per il terzo duca di Urbino, Francesco Maria della Rovere, nipote di Federico e figlio di Giovanni (fig. 19)<sup>68</sup>.

## *Le tombe papali della seconda metà del Quattrocento e i Della Rovere*

Solo gradualmente l'evoluzione fiorentina e la vasta risonanza, che essa trovò nell'Italia centrale e settentrionale, acquistarono influenza anche a Roma. Dopo il ritorno dei papi dall'esilio e la morte di Martino V, la maggior parte dei papi dovette accontentarsi di nuovo di tombe a parete nello stile del primo Rinascimento fiorentino. Furono collocate in buona parte nelle navate laterali della vecchia basilica di S. Pietro e in ciò si differenziarono solo per grado dagli altri dignitari. Come già Giovanni de' Medici, i papi cercarono tuttavia di rivalutare i loro luoghi di sepoltura collegandoli a funzioni superiori (fig. 1)<sup>69</sup>. Così Callisto III

62. Frommel 2005 ; Günther 1989, p. 289.

63. Francesco di Giorgio Martini, *Di architettura ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Milano, 1967, p. 237 : « Usoro gli antichi (per) le loro sипulture loro pili, urne et altri vasi, monumenti e navicole. Altri piramidi e storiare colonne... Altri erano muslei (mausolei) tondi e facciati, ornati e sculti. Le quali cose al presente in Italia non sono in uso. »

64. Francesco di Giorgio Martini, p. 36-53.

65. F. P. Fiore, « Siena e Urbino », in *Il Quattrocento* 1998, p. 299 ss.

66. Alcuni partecipanti del convegno dedicato a Francesco di Giorgio nel 2001 si convinsero durante un sopralluogo che la muratura del coro (dietro l'abside probabilmente aperta da una finestrella) fa parte della costruzione originale di S. Bernardino.

67. F. Benelli, « La storia della costruzione della chiesa e del convento di Santa Maria delle Grazie a Senigallia da Baccio Pontelli a Gerolamo Genga », in *Annali di Architettura*, 14, 2002, p. 93-107.

68. F. P. Fiore, « Pesaro, Urbino e Genga », in A. Bruschi (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. La prima metà del Cinquecento*, Milano, 2002, p. 452 ss.

69. T. Alfano, *De basilicæ vaticanæ...*, éd. M. Cerrati, Roma, 1914, p. 90ss, 141ss.

Borgia (1455-59) preparò evidentemente già quando era ancora in vita, la sua sepoltura nella rotonda tardoantica di S. Maria della Febbre, consacrata ai santi Andrea e Giacomo, a sud della basilica (fig. 1, A). Nella scelta di una costruzione centralizzata, potrebbe essere stato stimolato addirittura dalla Sacrestia Vecchia<sup>70</sup>. E così Pio II (1459-64) fu sepolto nella « nave di Sant'Andrea », che aveva fondato lui stesso per la reliquia della testa del santo e che occupava la metà orientale della navata laterale sinistra esterna della basilica (fig. 1, B)<sup>71</sup>.

Mentre il cardinale Marco Barbo fece seppellire suo zio, papa Paolo II (1464-71) presso la sfarzosa cappella sepolcrale dello zio di quest'ultimo, papa Eugenio IV (1431-47) all'estremità della navata laterale sinistra esterna (fig. 1, C)<sup>72</sup>, Sisto IV (1471-84) associò la sua cappella sepolcrale ad una nuova cappella per il coro, che aveva fatto aggiungere sulla fiancata sinistra di S. Pietro (fig. 1, D). Come tutte le chiese fondate da Sisto, questa Cappella era consacrata alla Madonna e inoltre ai santi francescani Francesco e Antonio, che infatti, anche nell'affresco del Perugino nella calotta, affiancavano la Madonna<sup>73</sup>. Sull'altare venivano venerati un pezzo del velo di Maria nonché le reliquie dei due santi titolari, dei due protomartiri e di papa Sisto II – un importante indizio per l'importanza delle reliquie più preziose per le cappelle sepolcrali pontificie di quell'epoca. La cappella stava sull'asse dell'obelisco incoronato da una sfera, nella quale si supponevano le ceneri di Giulio Cesare<sup>74</sup>. Le statue in porfido delle coppie diocleziane fiancheggiavano l'abside, sottolineando ancora di più la pretesa imperiale. Solo dopo la morte di Sisto Giuliano della Rovere incaricò i fratelli Antonio e Pietro Pollaiuolo di realizzare la tomba pavimentale in bronzo e la fece ora ornare in modo insolitamente ricco con allegorie delle virtù e delle arti<sup>75</sup>. In fondo si trattava anche qui dunque di un coro-mausoleo simile a quello presso la sepoltura di Martino V in S. Giovanni in Laterano, dove il defunto stava nelle immediate vicinanze dell'altare e delle relative reliquie e la sua anima approfittava delle preghiere e dei canti del coro<sup>76</sup>.

Di nuovo sotto la regia di Giuliano della Rovere, Innocenzo VIII (1484-92), successore di Sisto, venne sepolto in posizione analoga e cioè nel coro invernale della vecchia basilica di S. Pietro, che si trovava all'inizio della navata centrale (fig. 1, E)<sup>77</sup>. Giuliano, stretto consigliere di questo papa, commissionò ai Pollaiuoli di nuovo una tomba in bronzo e collegata ad un altare mariano, ma una tomba parietale la cui statua seduta si distinse per il suo gesto da imperatore. Già prima di essere elevato al soglio pontificio Giuliano riuscì quindi a conferire

70. « ...a Callixto tertio exornatum, in quo idem Pontifex Altare marmoreum, marmoreisque Apostolorum imaginibus exornatum, erexit eximium etiam marmoreum sepulcrum sibi erexit (sic!) in cuius denique sacelli pentralibus ad instar aulae tumba ex humanis decedens conditus fuit, cum hac inscriptione marmorea tabula inscripta: Callixtus tertius Pont. Max. ». (Alfarano 1914, p. 141 s.); « Papa Callisto fu sepolto nel mezzo di questa Cappella sotto la sepoltura in una cameretta, et in quel medesimo luogo fu trasportato Alessandro VI... (prima era nella Cappella della S. Trinità e dei SS. Cosma e Damiano) et un altro Cardinale Henrico Borgia e acanto a Calisto sono stati sepolti tre altri Cardinali, cioè Francesco Illoris Valentino, et Giov. Borgia suo nipote, et Ioannes Lopes Cardinalis... ». È da notare che il monumento sepolcrale, conservatosi solo in frammenti nelle grotte della basilica di San Pietro, venne eretto soltanto da suo nipote Rodrigo, il futuro Alessandro VI.

71. Chr. L. Frommel, « Francesco del Borgo Architekt Pius' II. und Pauls II., Der Petersplatz und weitere römische Bauten Pius' II. Piccolomini », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, p. 141-144 (traduzione italiana in Frommel, *Architetti...*, op. cit. supra n. 46).

72. Alfarano 1914, p. 72 ss.

73. Alfarano 1914, p. 78-81.

74. Frommel 1977 (op. cit. supra n. 7), p. 30ss.; S. Schüssler, *Das Grabmal Sixtus' IV. in Rom: zur Ikonographie der artes liberales*, Mainz 1998; M. Winner, Conferenza tenuta al convegno *L'immagine di Cristo*, Roma 2000; P. Zitzelsberger, « Von der Sehnsucht nach Unsterblichkeit das Grabmal Sixtus' IV. della Rovere (1471-1484) », in H. Bredekamp, V. Reinhardt (a cura di), *Totenkult und Wille zur Macht die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter*, Darmstadt 2004, p. 19-38 con bibliografia.

75. S. Schüssler, op. cit. supra. Una disposizione simile si trova ancora nella cappella funeraria di Diane de Potiers costruita nel 1566 forse da Claude Fouques (J.-A. Du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, a cura di D. Thomson, Paris 1988, p. 262s.); per l'attribuzione a Palladio: H. Burns, « Palladio in France », in *L'Europa e l'arte italiana*, a cura di M. Seidel, Venezia 2000, p. 255-284.

76. Vedi Frommel 1977, op. cit. supra n. 7.

77. B. Kusch, « Zum Grabmal Innozenz' VIII. in Alt-St. Peter zu Rom », in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 41, 1997, p. 361-376.

ai cori mausolei di Sisto IV e di Innocenzo VIII una pretesa imperiale e universale che andò molto oltre tutte le tombe dei papi precedenti.

Mentre Pio III Piccolomini venne sepolto nelle vicinanze del suo famoso zio<sup>78</sup>, Alessandro VI potrebbe aver avuto l'intenzione di associare la sua cappella sepolcrale alla costruzione del grande organo (fig. 1, F e fig. 18)<sup>79</sup>. Questo stava all'estremità destra della navata centrale, accanto all'altare di S. Pietro ed esattamente di fronte alla cappella di Innocenzo VIII e quindi anche nelle immediate vicinanze del coro invernale, del quale accompagnava i canti. Se la descrizione di Alfarano e la raffigurazione di Grimaldi riproducono il suo stato originale, l'organo troneggiava su una galleria protetta da balaustri rinascimentali ed era incastonato in un ordine corinzio riccamente decorato con colonne su alti piedistalli. Sulla trabeazione tripartita si alzava un frontone curvo, nel cui timpano era raffigurato il Dio Padre tra le nuvole in atto di benedire. Questa galleria poggiava su un ordine dorico di sei colonne in porfido imperiale. Solo le quattro colonne d'angolo stavano su alti piedistalli. Grimaldi accenna nel fregio della trabeazione tripartita i tori dei Borgia – un insieme molto vicino a Giuliano da Sangallo e possibilmente progettato dal fratello di Giuliano, Antonio da Sangallo il Vecchio, per lunghi anni architetto di Alessandro<sup>80</sup>. Il piano inferiore, dove poi più tardi vennero collocati la statua bronzea di S. Pietro e un altare, potrebbe essere stato destinato in origine alla cappella sepolcrale di Alessandro, ma la sua dubbia reputazione potrebbe poi aver contribuito a farlo tumulare nel 1503 vicino a suo zio Callisto III, cioè in una posizione molto meno in vista<sup>81</sup>.

Il contributo dei della Rovere allo sviluppo dei mausolei romani andò ben oltre le cappelle sepolcrali di Sisto IV e Innocenzo VIII. Già subito dopo la sua elezione Sisto aveva fatto rinnovare il convento agostiniano di S. Maria del Popolo presso Porta Flaminia, la prima stazione all'interno delle mura cittadine per i pellegrini e per gli ospiti importanti, provenienti dal nord<sup>82</sup>. Come Cosimo de' Medici a partire dal 1442 in S. Lorenzo, così anche lui prestò attenzione a che le numerose cappelle venissero acquisite dai membri della sua famiglia e da personaggi ad essa fedeli, e fossero adeguatamente arredate, trasformando così questo edificio in una chiesa sepolcrale dei della Rovere.

Quando poco più tardi morì il suo nipote prediletto, Pietro Riario, egli conferì la commenda dei SS. Apostoli ad un altro suo nipote cardinale, Giuliano della Rovere, titolare di S. Pietro in Vincoli<sup>83</sup>. Giuliano era già all'epoca un appassionato committente di edifici e cominciò subito con la trasformazione del coro dei SS. Apostoli in un autentico coromausoleo, anzi in questo egli andò ancora oltre a quanto fatto a S. Maria del Popolo. Fece decorare cioè l'abside da Melozzo con un'Ascensione di Cristo, che alludeva all'ascensione dell'anima, e fece collocare al di sotto i monumenti sepolcrali di suo padre e di Pietro Riario. Se non fosse salito al trono pontificio, forse si sarebbe fatto tumulare lui stesso lì. Una tale sepoltura di parecchi membri della famiglia papale nell'abside di una chiesa era tuttavia unica nel suo genere, non solo rispetto a S. Lorenzo di Firenze, ma anche ai mausolei principeschi nei cori delle chiese tardomedievali. Giuliano, unendo il suo palazzo dotato di un grande cortile-giardino, non solo alla chiesa sepolcrale, ma anche direttamente ad un convento francescano, anticipò addirittura essenziali aspetti dell'Escorial.

78. Vedi *supra*, p. 84 e n. 71.

79. Alfarano 1914, p. 60 s.

80. Su Antonio da Sangallo il Vecchio, vedi Frommel, in Fiore 1998, p. 416-421.

81. Vedi *supra*, p. 84 e n. 70.

82. E. Bentivoglio e S. Valtieri, *Santa Maria del Popolo*, Roma, 1976; Chr. L. Frommel, « Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo », in *Bollettino dell'Arte*, 112, 2000, p. 1-8.

83. *Ibid.*, p. 5; G. Schelbert, *Der Komplex von SS. Apostoli in Rom*, tesi di dottorato presso l'Università di Monaco di Baviera 2004, manoscritto.

Quando all'età di circa sessant'anni salì lui stesso al soglio pontificio nell'autunno 1503, la sua prima preoccupazione fu in effetti l'ampliamento del palazzo Vaticano in una moderna residenza, ma già la seconda fu il proprio monumento sepolcrale<sup>84</sup>. Un fatto simile lo si riscontra negli antichi imperatori, ma mai in un papa precedente. Così già quindici mesi dopo la sua elezione chiamò Michelangelo da Firenze e nel giro di poche settimane dall'idea originaria di una tomba parietale si passò ad un progetto per una monumentale tomba libera con una camera sepolcrale ovale e quaranta statue di marmo in grandezza superiore al normale. Evidentemente doveva competere con il mausoleo di Alicarnasso, una delle sette meraviglie del mondo antico e assicurare al nome di colui che vi era sepolto un'analoga fama in tutto il mondo.

L'enorme monumento sepolcrale doveva essere messo all'interno di S. Pietro. Condivi si basa probabilmente sulla testimonianza personale di Michelangelo quando riferisce che questi aveva proposto, come luogo di collocazione, il braccio del coro di Niccolò V appena cominciato<sup>85</sup> e, solo a seguito di ciò, il papa avrebbe deciso di rinnovare tutta la basilica<sup>86</sup>. Dopo essersi confrontato per ben due pontificati con i problemi funzionali della vecchia basilica, il papa dovette essere doppiamente felice del suo rinnovamento.

Il famoso progetto su pergamena per la basilica e l'affine medaglia di fondazione vanno certamente completate a formare una costruzione centralizzata (fig. 20). Il braccio occidentale della croce, che comprende, come ognuno degli altri bracci, due campate, lì si spinge già molto oltre le fondamenta di Niccolò V. Poiché le campate interne si aprono verso le cupole secondarie, c'era a disposizione del monumento sepolcrale la campata occidentale del braccio del coro<sup>87</sup>. Accanto allo spazio sotto la cupola con l'altare maggiore sopra la tomba di S. Pietro e il trono papale, il braccio del coro con l'altare mariano nell'abside e l'enorme monumento sepolcrale avrebbe rappresentato quindi un secondo centro di gravità. Probabilmente il monumento di Sisto IV doveva essere collocato in uno dei due spazi attigui ai lati della campata della tomba di Giulio II. Nell'insieme della tomba, del coro capitolare e di un altare autonomo questo mausoleo seguiva la tradizione dei cori-mausolei di Martino V e Sisto IV.

Se Bramante, nella sua incisione Prevedari del 1481, raffigurò un'antica rovina con sculture pagane come un sistema a *quincunx* e ancora il suo allievo Cesariano, nel suo commento a Vitruvio del 1521, ricostruì l'antico tempio con lo stesso sistema, ciò significa che Bramante doveva averlo interpretato come variante del tempio antico<sup>88</sup>. Che lui e il suo committente pensassero in effetti anche a un tempio funerario, è confermato dalla costruzione esterna del progetto. Il colonnato del circolare tamburo della cupola che s'innalza sopra la crociera richiama alla mente il vicino mausoleo di Adriano e nell'analogia tra la cupola absidale e la grande cupola avrebbe trovato espressione, anche sull'esterno, lo stretto rapporto tra il monumento sepolcrale di Giulio II e la tomba del principe degli apostoli<sup>89</sup>.

84. Frommel 1994, p. 85-118; C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim, Zurigo, New York 1991; B. Kempers, « Capella Iulia and Capella Sixtina. Two tombs, one patron and two churches », in F. Benzi (a cura di), *Sisto IV. Le arti a Roma nel primo Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 2000, p.33-59 con ipotesi difficilmente verificabili; C. Echinger-Maurach, « Michelangelo's Monument for Julius II », in *The Burlington Magazine* 145, 2003, p. 333-345; B. Kempers, « Die Erfindung eines Monumentes Michelangelo und die Metamorphosen des Juliusgrabmals », in Bredekamp, Reinhardt 2004, p. 41-59; H. Bredekamp, « Ende (1545) und Anfang (1505) von Michelangelos Juliusgrab », in loc.cit., p. 61-83.

85. Chr. L. Frommel, « La chiesa di San Pietro sotto papa Giulio II... », in Tessari, *op. cit. supra* n. 7, p. 51, doc. 4.

86. Stando a Vasari, Giuliano da Sangallo avrebbe proposto in un primo momento la costruzione di una propria cappella sontuosa (Frommel 1996, p. 51, doc. 6).

87. Chr. L. Frommel, « Bramante e Raffaello », in Bruschi 2002, p. 87-101.

88. H. Günther, « Leitende Bautypen in der Planung der Peterskirche », in J. Guillaume (ed.), *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Parigi, 1995, p. 45-49.

89. M. Fagiolo, « Dal Bramante ad Antonio da Sangallo: l'idea del Tempio-Mausoleo », in P. L. Silvan (a cura di), *San Pietro. Antonio da Sangallo, Antonio Labacco. Un progetto e un modello - storia e restauro*, Milano, 1994, p. 34-42.

Gli utopici progetti di Michelangelo e di Bramante superavano le possibilità economiche del papa. Inoltre, alla vigilia della Riforma, non era consigliabile investire in un monumento inneggiante alla gloria del papa reggente le offerte per le indulgenze raccolte in tutta l'Europa. Condivi afferma addirittura che Bramante avrebbe suggerito al papa che, se si fosse fatto erigere un monumento sepolcrale mentre era ancora vivo, il popolo avrebbe interpretato questo fatto come un cattivo segno. Benché il papa non disdette mai la commissione, Michelangelo dovette aspettare con i lavori al monumento sepolcrale fino a dopo la morte di Giulio II e Bramante dovette ritornare ad un sistema basilicale con cinque navate e tre bracci della croce, come quello già iniziato sotto Niccolò V e costruì il braccio del coro ingegnosamente sulle fondamenta di Niccolò V, il predecessore tanto venerato nonché compaesano di Giulio, creando abbondante posto per una eventuale tomba e illuminandola ampiamente da otto finestre. Giulio diede assoluta priorità al completamento del coro e infatti, alla sua morte, la sua enorme volta era quasi completamente terminata.

Pochi giorni prima di morire e contemporaneamente al suo testamento, Giulio fondò la cappella cantorum associata alla sua cappella sepolcrale. Nel dettagliato preambolo della relativa bolla egli si vede come costruttore del nuovo S. Pietro e rinnovatore del culto cristiano nella tradizione di re Salomone e di Sisto IV. Dalle chiese e dai conventi di Sisto IV egli arriva rapidamente alla sontuosa cappella del coro costruita da quest'ultimo e da questa alla Capella Maxima del nuovo S. Pietro consacrata alla nascita di Maria e denominata *Iulia* – « quae Iulia nuncupatur » –, nella quale voleva venir sepolto. Essa doveva avere alte volte, pareti di marmo, un pavimento a mosaico (forse ancora in stile cosmatesco come nel Tempietto di Bramante) e doveva essere decorata da pittori e scultori con numerose e perenni opere d'arte – « plurimos diuturnosque pictorum, et sculptorum labores ». Mentre nella bolla non vi sono affatto menzionati né la tomba di S. Pietro né l'altare papale della basilica, associato a tale tomba, l'ambasciatore veneziano riferisce che Giulio avrebbe lasciato l'ingente somma di 30.000 ducati per il monumento sepolcrale e la Capella Cantorum: « parte a li cantori di San Pietro, e parte per far la sua capella et sepoltura »<sup>90</sup> (fig. 21). Evidentemente pensò di nuovo di far realizzare il monumento sepolcrale di Michelangelo, la cui esecuzione aveva improvvisamente interrotto nell'aprile 1506. Ad ogni modo si preoccupò non solo di conferire nuovamente uno splendore visivo all'*auctoritas* della chiesa e del papato, come avevano cercato di farlo Martino V, Niccolò V e Sisto IV, ma anche della sua propria persona – come avevano già fatto Cosimo de' Medici nella ristrutturazione di S. Lorenzo e egli stesso da giovane nel rinnovamento dell'abside dei SS. Apostoli. Sopra le figure antichizzate di vittorie, schiavi ed ermi del monumento michelangesco dovevano troneggiare Mosè, Paolo, la Vita Attiva e la Vita Contemplativa<sup>91</sup>. Al di sopra una piramide a gradini doveva salire ad una piattaforma, sulla quale angeli sollevavano il morto per portarlo nell'aldilà – un motivo che Michelangelo aveva già preparato nel primo progetto per la tomba a parete e che avrebbe mantenuto poi anche nel 1513. Se difficilmente si poteva dubitare del contenuto cristiano del programma, esso diede tuttavia espressione anche in modo del tutto palese alla singolare, anzi inaudita consapevolezza che questo papa aveva di sé stesso, della propria missione e della salvezza della propria anima.

Le prime idee per la cappella sepolcrale di Giulio II in S. Pietro continuarono a vivere nel braccio del coro, con il quale Bramante fece sostituire a partire dal 1505 il coro quattrocentesco di S. Maria del Popolo (fig. 22)<sup>92</sup>. Questo aveva acquisito il cardinale Ascanio Sforza, fratello di Lodovico il Moro, già nel 1501 come cappella sepolcrale, e cioè poco dopo di aver abbandonato la speranza di essere sepolto nella cattedrale di Pavia. Quando egli morì

90. Frommel 1996, p. 81, doc. 384.

91. Il ben informato Condivi riferisce il senso iconografico del papa in maniera molto più precisa che non Vasari: « due angeli, che sostenevano un'arca: uno d'essi faceva sembante di ridere, come quello che si rallegrasse, che l'anima del papa fusse tra li beati spiriti ricevuta, l'altro di piangere, come se si dolesse, chel mondo fusse d'un tal huomo spogliato » (A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, a cura di A. Maraini, Firenze 1944, p. 37). Questa descrizione è compatibile soltanto con il papa sdraiato sul sarcofago e sollevato da due angeli come lo mostrano anche i progetti del 1505 (New York) e 1513.

92. Frommel 2000, p. 14-26.

improvvisamente nell'estate del 1505, Giulio confiscò il suo notevole patrimonio e s'incaricò del rinnovamento della cappella sepolcrale, che intese trasformare presto in un « Coemiterium Iulium », come Francesco Albertini definì il braccio del coro della chiesa già attorno al 1510. Dopo che Giulio aveva incaricato nel 1505 Andrea Sansovino di realizzare la tomba di Ascanio sulla parete sinistra del mausoleo vero e proprio, fece seppellire nel 1507 suo cugino Girolamo Basso della Rovere sulla parete opposta. Probabilmente era previsto un proprio altare per le messe in suffragio dei due prelati. Giulio incaricò Pinturicchio di dipingere l'Incoronazione della interceditrice Maria nella volta trasformata in cupola e a Guillaume de Marcillat delle vetrate nelle due serliane con scene tratte dalla vita di Cristo e di Maria, per le quali l'iscrizione nomina solo lui come committente. Onde creare spazio per i monumenti sepolcrali, Giulio aveva fatto spostare, senza troppe esitazioni, gli stalli dei monaci agostiniani nel transetto destro, e quindi non si trattava più di un vero e proprio coro-mausoleo. In nessuna cappella sepolcrale precedente, l'architettura, la scultura, la pittura e le vetrate erano state così strettamente collegate tra loro, e questa unità formale veniva sottolineata dal motivo trionfale della serliana che ritornava nell'altar maggiore, nelle finestre, nei monumenti di Sansovino e perfino nella sezione longitudinale del coro. Questa severa formalizzazione sarebbe stata superata senza dubbio ancora di più dalla *Capella Iulia* e divenne un modello per i cori-mausolei dei successivi decenni.

### *Le tombe papali dopo la morte di Giulio II*

---

Il *Coemiterium Iulium* in S. Maria del Popolo continuò ad avere un effetto soprattutto sulle cappelle sepolcrali dei tre successori di Giulio. Dopo la morte di Adriano VI nel 1523, il suo stretto confidente, il cardinale Enckevoirt, gli fece erigere una tomba a parete da Peruzzi nel braccio del coro della chiesa nazionale tedesca di S. Maria dell'Anima<sup>93</sup>. Peruzzi partì dal braccio del coro di S. Maria del Popolo e quindi è possibile che Enckevoirt avesse sperato in un monumento sepolcrale per se stesso sulla parete di fronte.

Clemente VII, durante il suo pontificato di undici anni, prese in considerazione diversi progetti per la propria sepoltura e per quella del cugino Leone X<sup>94</sup>. Dopo che la sua proposta di inserirle nella Cappella Medici di Michelangelo era fallita, già solo perché lo spazio non era sufficiente<sup>95</sup>, egli pensò dapprima ad un coro-mausoleo in S. Maria sopra Minerva, la chiesa dei Domenicani tanto strettamente legati alla sua famiglia, alla quale già Leone X aveva dato la precedenza davanti a S. Maria del Popolo in occasioni solenni. Antonio da Sangallo il Giovane propose per i due lati lunghi tombe parietali in un ritmo trionfale come nel braccio del coro di S. Maria del Popolo, anche se in dimensioni decisamente più monumentali (fig. 23).

All'abside poligonale della vecchia chiesa egli voleva sostituire una cappella nel coro circolare, che nella forma ricordava le rotonde della SS. Annunziata e del Tempio Malatesiano, ma sotto l'aspetto funzionale si sarebbe avvicinata di più alla *Capella Iulia*. Anche qui il monumento sepolcrale sta nella campata davanti all'abside, cioè tra l'altare maggiore della

93. R. Samperi, « Osservazioni sulla tomba di Adriano VI in Santa Maria dell' Anima », in Chr. L. Frommel, A. Bruschi e H. Burns (a cura di), *Baldassarre Peruzzi. Atti del seminario Vicenza 2002*, Vicenza, 2005 ; R. Schallert, « Peruzzi progettista di monumenti funebri e di sculture », in *ibid* ; J. Götzmann, « Die Ehrung eines Papstes als Akt nepotistischer Treue », in Bredekamp, Reinhardt, cit., p. 99-112.

94. Chr. L. Frommel, « Disegni sconosciuti per le tombe di Leone X e Clemente VII », in Chr. L. Frommel, *Architettura alla corte papale del Rinascimento*, Milano, 2002, p. 334-357. Ai disegni ivi discussi bisogna aggiungere due altri per la tomba di Clemente VII che sono più simili alle tombe realizzate che non gli altri progetti di Bandinelli (C.de Tolnay, *Michelangelo*, 3, *The Medici Chapel*, Princeton 1948, p. 80, fig. 321s.).

95. Ackerman 1961, vol. 2, p. 28 ss.



chiesa e l'altare della cappella, e gli scanni del coro sono disposti nella semirotondità della cappella adiacente. Lì erano previsti anche tribune per i cantori e un'abbondante illuminazione attraverso due file di finestre. Al centro degli scanni Sangallo accenna addirittura a un trono, presentandolo, attraverso i piedi leonini, come trono pontificio. Egli quindi doveva aver pensato anche a messe pontificie.

Il progetto di Peruzzi è decisamente più semplice. Egli colloca i sarcofaghi dei due papi in nicchie dell'abside che sono incorniciate da edicole simili a quelle del Pantheon e fiancheggiano un altare centrale con la statua della Madonna. L'abside è accompagnata da un colonnato concentrico, che proietta profondi ombre – una caratteristica del tardo stile di Peruzzi. In questo modo egli poté mantenere libere le pareti lunghe del braccio del coro per collocarvi gli stalli dei domenicani. Nella volta a vela sostenuta dai bracci con volta a botte cassettonata e nelle serliane delle due lunette egli si avvicinò tuttavia al coro di S. Maria del Popolo ancora più di Sangallo.

Durante i suoi ultimi anni di vita Clemente VII finì sempre più sotto l'influenza dello scultore fiorentino Baccio Bandinelli, che cercò di convincerlo a favore di una tomba a parete in S. Maria Maggiore. Nel contempo Sangallo, all'epoca forse il miglior conoscitore e il più appassionato difensore dell'antico, si esprimeva a favore di una tomba doppia, che probabilmente voleva addossare alla parete esterna del transetto di S. Maria Maggiore.

Mentre la tipologia della cappella centrale, forse accessibile dalla navata laterale, doveva seguire la cappella Chigi di Raffaello, i sarcofaghi dei due papi dovevano essere collocati sotto archi di trionfo simili a cibori ed essere visibili già da lontano. I coni sovrastanti avrebbero ricordato la tomba di Porsenna, ma anche vagamente i pinnacoli dei cibori gotici. Monumenti sepolcrali esterni alla chiesa esistevano già fin dal tardo Medioevo. Gli esempi più famosi sono le tombe scaligere a Verona, la tomba del Gattamelata a Padova e il progetto di Raffaello per la tomba di Francesco Gonzaga.

Tuttavia, una tale combinazione di cappella cristiana e monumento sepolcrale pagano, doveva essere difficile da imporre anche negli anni precedenti il Concilio di Trento, e quindi gli eredi di Clemente VII, nell'inverno 1535-36 ritornarono all'originaria proposta di Sangallo. Le dimensioni, ad ogni modo, vennero ora leggermente ridotte e venne infine abbandonata l'idea di costruire una propria cappella del coro.

Come già il primo progetto di Sangallo, la versione realizzata rivela la sua discendenza dal braccio del coro di S. Maria del Popolo. Le serliane di Sansovino si sono trasformate in veri archi di trionfo, le figure stese in atteggiamento assopito sono diventate papi in trono, come da ultimo nel monumento sepolcrale di Innocenzo VIII. Solo nei santi delle nicchie laterali e nei rilievi dell'alto attico dominano ancora contenuti cristiani. In nessun monumento sepolcrale precedente, il trionfo terreno aveva sostituito così radicalmente l'originaria idea della tomba cristiana e cioè la speranza nella salvezza dell'anima.

Poco più tardi e molto prima del completamento dei monumenti dei due papi medicei, anche a Roma doveva cambiare l'atmosfera, e da nessuna parte ciò è più chiaramente visibile se non nel definitivo progetto di Michelangelo per la tomba di Giulio II<sup>96</sup>.

Dopo la morte di questi nel 1513 c'erano a disposizione 16500 ducati per il monumento sepolcrale. Ma Leone X non volle trasformare tutto il braccio del coro nella cappella sepolcrale del suo predecessore. Anzi pensò addirittura di demolire l'abside e sostituirla con un deambulatorio. Così gli eredi di Giulio concordarono di erigere al posto di una tomba libera, una a parete di dimensioni analogamente monumentali, che avrebbe dovuto essere collocata poi forse nella navata centrale o nel transetto. Michelangelo tuttavia, già attorno al 1516, ridusse il progetto a circa la metà e si dedicò poi alle committenze dei Medici e in particolare alla

96. G. Satzinger, « Michelangelos Grabmal Julius' II. in S. Pietro in Vincoli », in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, p. 177-222 ; Chr. L. Frommel, « Der verächtliche Zorn des Erleuchteten », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9 marzo 2002, p. 51 ; A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti storia di una passione eretica*, Torino 2002, pp. 43-80, 153-172 ; Chr. L. Frommel, « La tomba di Giulio II. e l'evoluzione del progetto definitivo di Michelangelo », in Chr. L. Frommel e J. Kliemann (a cura di), *La tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli* (in preparazione).

loro cappella sepolcrale a Firenze. Quando nel 1532 riuscì a ridurre un'altra volta il programma e, a tempo stesso, il compimento della frammentaria nuova costruzione di S. Pietro non era prevedibile, ed egli dovette cercare un'altro luogo di collocazione. Fallì il progetto di collocare il monumento nel coro di S. Maria del Popolo dove tutt'al più ci sarebbe stata a disposizione l'abside di Bramante, con le cui incurvature però erano difficilmente accordabili i blocchi di marmo e le statue già pronte.

Infine ci si accordò sul transetto di S. Pietro in Vincoli, l'ex chiesa titolare di Giuliano della Rovere. Questi, forse già negli anni Settanta del Quattrocento, aveva fatto realizzare la volta della crociera, del transetto e fatto inserire i suoi stemmi, creando così i presupposti architettonici per un coro-mausoleo<sup>97</sup>. Il monumento sepolcrale venne collocato sulla parete posteriore del transetto destro, cioè di fronte al venerato altare con le catene di S. Pietro, che all'epoca stava nel transetto sinistro (fig. 24). Nel piano superiore, dietro al transetto destro, c'era il coro invernale dei monaci dell'annesso convento francescano, illuminato da una finestra nella parete esterna. Probabilmente già prima del 1532, piccole finestre nella parete del transetto consentivano anche un contatto visivo e acustico dei monaci con l'altare maggiore. Michelangelo doveva tener conto di questo e quindi aprì nel piano superiore del monumento sepolcrale e ai suoi due lati quattro finestrelle per i monaci e al di sopra tutta la lunetta della volta. Attraverso essa penetra ora durante le ore più chiare della giornata un misterioso riflesso di luce da una fonte invisibile. Attraverso essa le preghiere corali potevano penetrare direttamente nella chiesa e il monumento stesso sembrava cantare con voce invisibile. Così anche il coro di S. Pietro in Vincoli divenne un coro-mausoleo, il quarto a Roma, sul quale Giulio II apponeva il proprio timbro.

Nell'ultimo progetto del 1542, Michelangelo reagì alle nuove tendenze religiose e si distanziò dallo spirito trionfalistico dei progetti precedenti, cambiando punti fondamentali del programma della tomba. Il papa disteso sul sarcofago sembra ora destarsi da un profondo e tranquillo sonno nel giorno del Giudizio Universale. Sostituì i due seducenti « prigionieri » con una Vita Contemplativa in forma di suora orante e una Vita Attiva piuttosto assorta, personificazioni dei due campi d'azione del papa. Il Mosè seduto divenne il protagonista e prototipo di Giulio II e, come questi e l'invecchiato Michelangelo stesso, l'appassionato servitore di Dio. Affiancato da un profeta e da una sibilla, che annunciano la salvezza dell'umanità per mezzo di Cristo, la tomba culmina nella figura della Madonna, l'interceditrice per l'anima nel giorno del Giudizio Universale. Così termina con la sottomissione a Dio la storia di oltre un secolo delle chiese sepolcrali del Rinascimento, iniziata in modo tanto ambizioso.

Michelangelo, profondamente religioso, impedì anche il desiderio di Paolo III di collocare la sua tomba con camera sepolcrale alla fine della nave centrale del Nuovo San Pietro e quindi di far rivivere ancora una volta l'idea della *Capella Iulia*<sup>98</sup>. Dopo di che i papi e i cardinali ritornarono alla tradizione della tomba a parete, mentre il coro-mausoleo dominato dalla personalità del donatore, era destinato ad avere altrove il suo grandioso futuro: nell'Escorial, nelle chiese della Sorbonne e del Collège des Quatre Nations e in altre residenze europee.

97. G. Urban, « Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 9/10, 1961/62, p. 104-108, 269.

98. W. Gramberg, « Guglielmo della Portas Grabmal für Paul III. Farnese in St. Peter », in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21, 1984, p. 262 ss.; C. Thoenes, « *Peregrinae naturae cursum*. Zum Grabmal Pauls III. », in *Festschrift für Hartmut Biermann*, a cura di C. Andreas, Weinheim 1990, p. 129-141; A. Gormans, P. Zitzlsperger, « Des Papstes neue Kleider das Grabmal Papst Pauls III. Farnese (1534-1549) », in Bredekamp, Reinhardt, p. 85-97. L'informazione di Vasari, secondo il quale la tomba avrebbe dovuto trovarsi « sotto il primo arco della nuova chiesa sotto la tribuna », è difficilmente riferibile all'estremità del corpo longitudinale, dove avrebbe ostacolato la vista sull'altare maggiore e sarebbe stata troppo lontana dal coro.

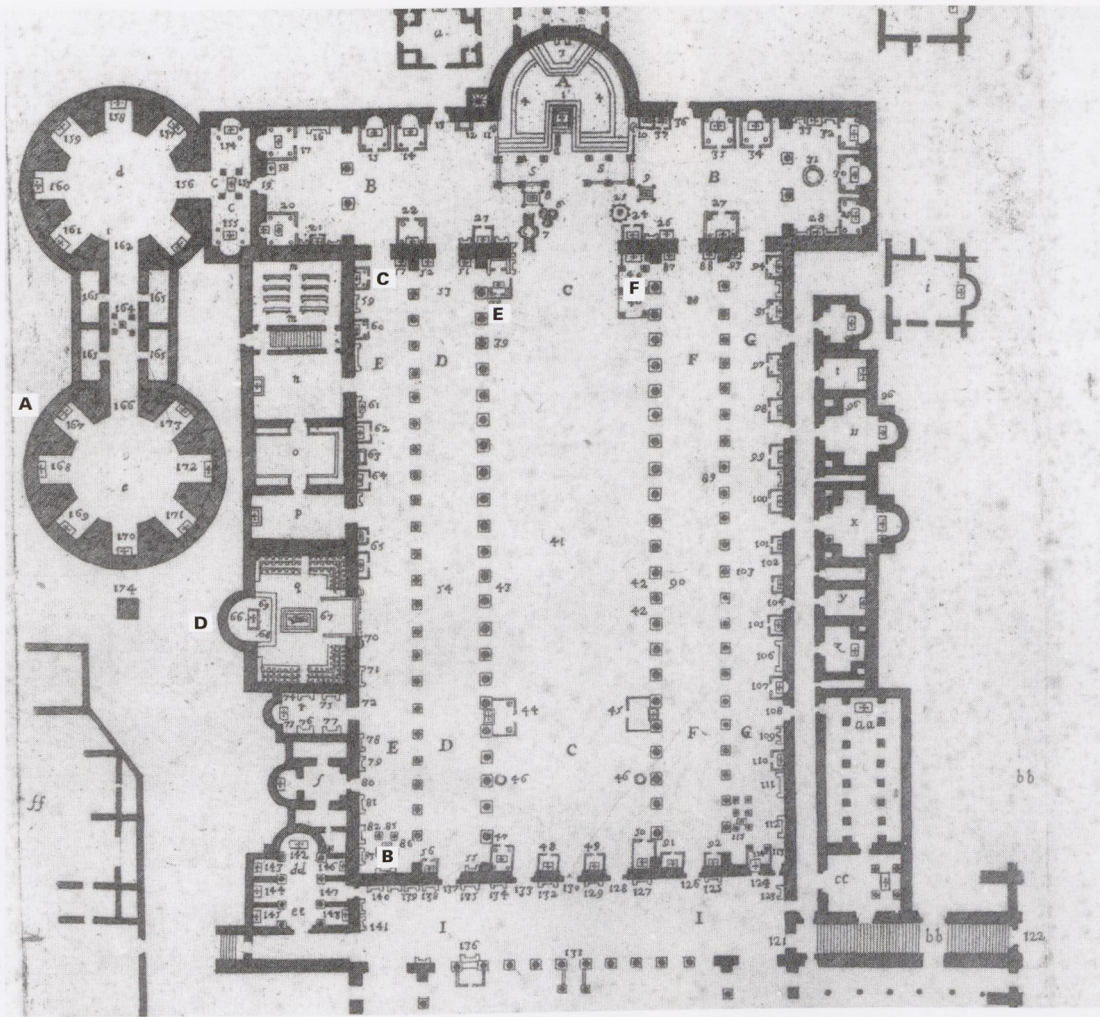


Fig. 1. Tiberio Alfariano, pianta della vecchia basilica di S. Pietro.

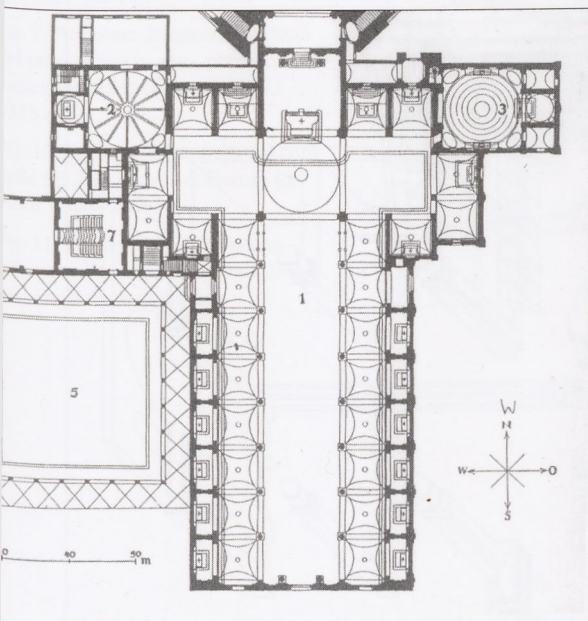


Fig. 2. Firenze, San Lorenzo, pianta (da Paatz, *Kirchen von Florenz*).

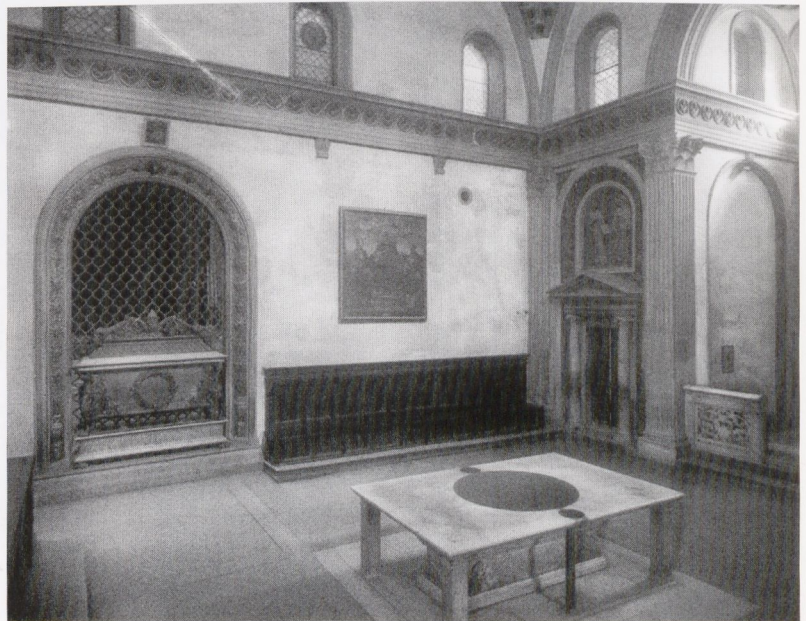


Fig. 3. Firenze, San Lorenzo, Sacrestia Vecchia.



4



5



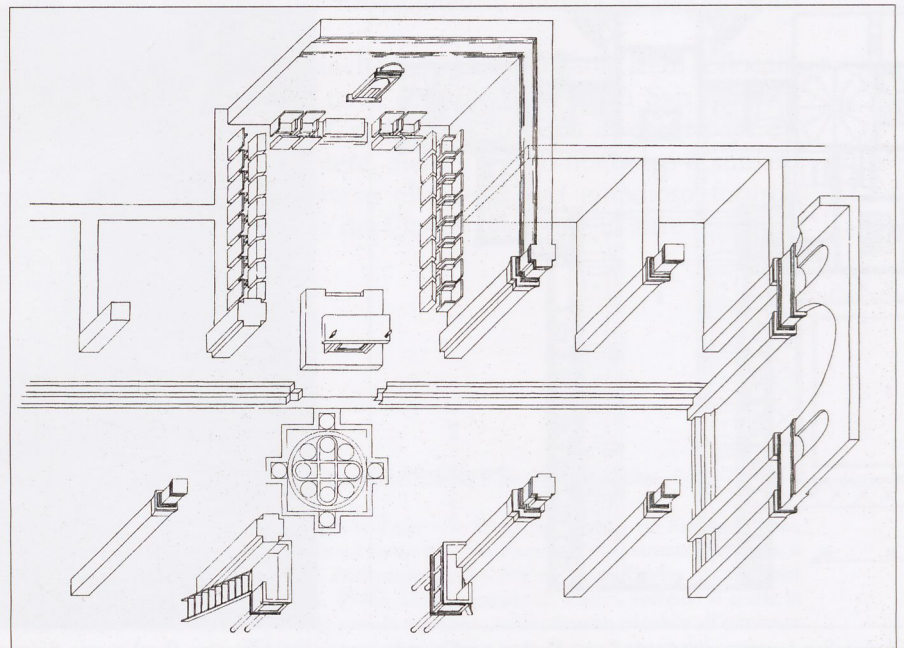
6

Fig. 4. Missorium di Teodosio (Madrid, Museo Archeologico).

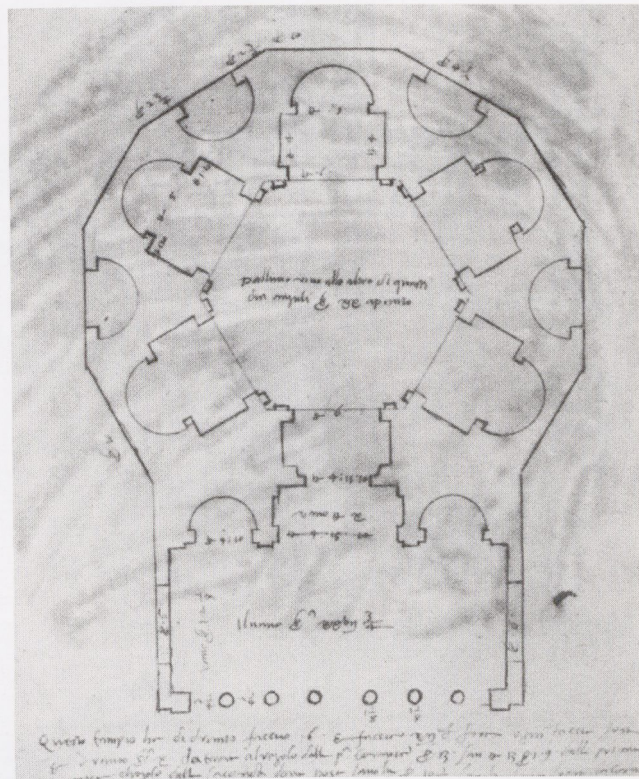
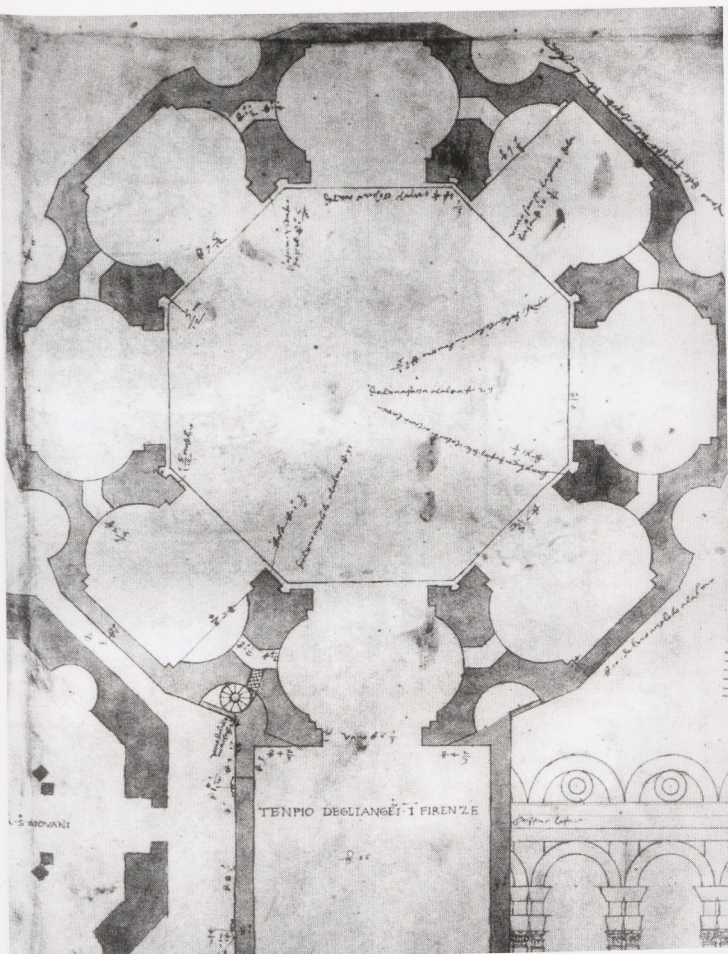
Fig. 5. Firenze, Cappella Pazzi, esterno.

Fig. 6. Firenze, San Lorenzo, transetto destro.

Fig. 7. Firenze, San Lorenzo, ricostruzione del coro di Cosimo de' Medici (da Saalman, Brunelleschi).



7



8

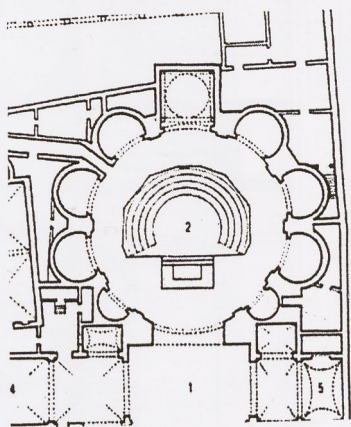
9

Fig. 8. Giuliano da Sangallo, pianta di Santa Maria degli Angeli a Firenze (Biblioteca Vaticana, Codex Barberini lat. 4424, fol. 15).

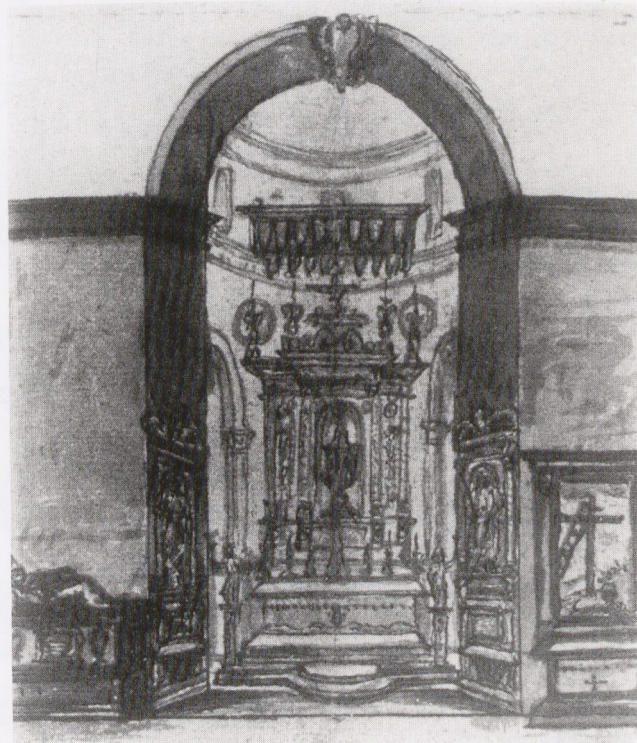
Fig. 9. Anonimo disegnatore italiano del primo Cinquecento, pianta di un antico mausoleo (Firenze, GDSU 4378 Ar).

Fig. 10. Pianta della cappella del coro della SS. Annunziata di Firenze (da Fiore, *Quattrocento*).

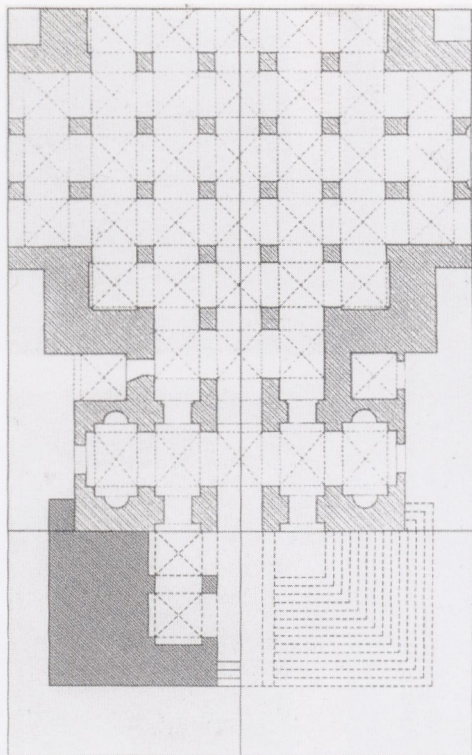
Fig. 11. Disegnatore del Seicento, interno della cappella del coro della SS. Annunziata di Firenze.



10



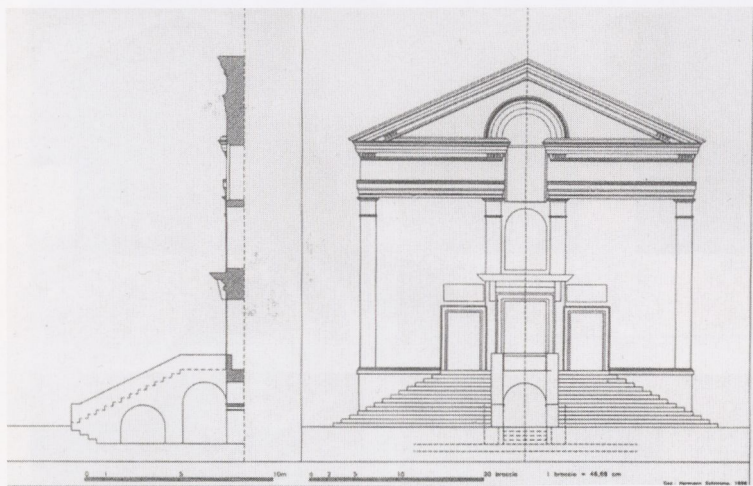
11



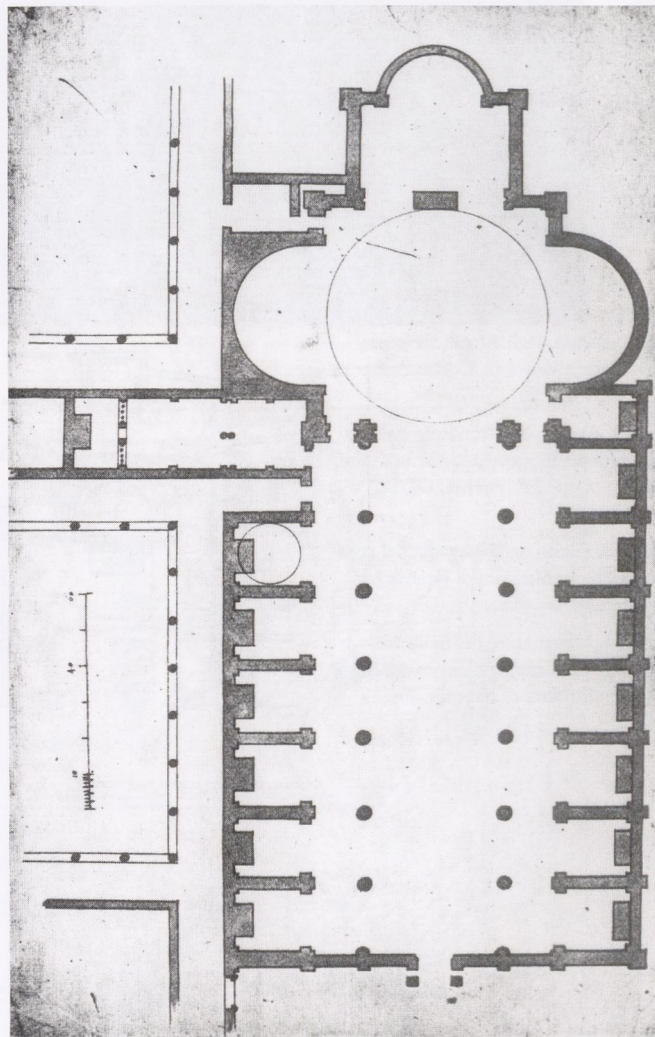
12



13



14



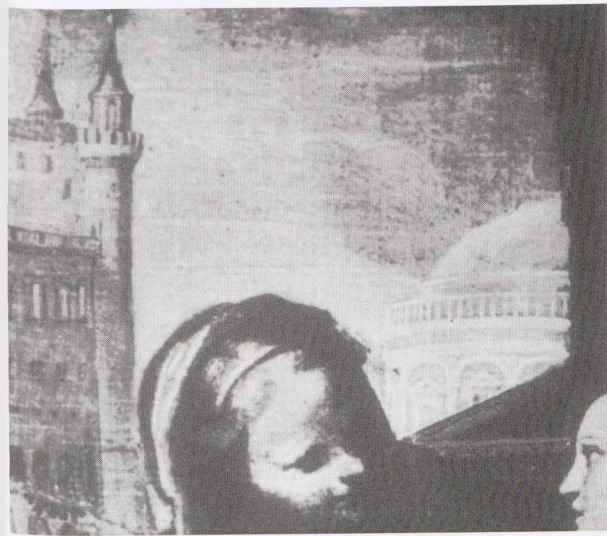
15

Fig. 12. Mantova, San Sebastiano, pianta della chiesa inferiore (da Calzona e Volpi Ghirardini).

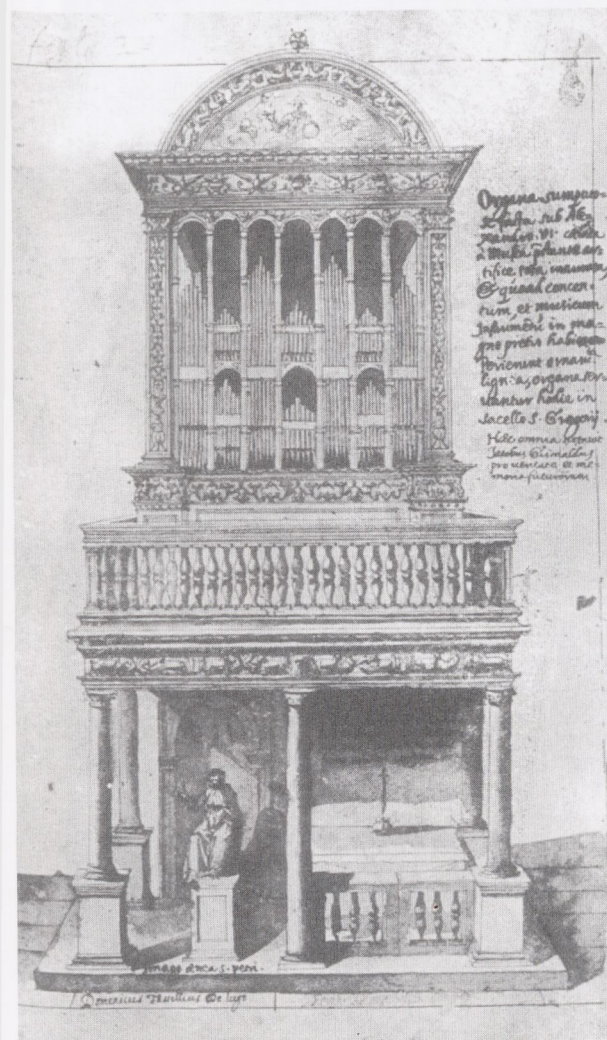
Fig. 13. Matteo de' Pasti, Medaglia di fondazione per San Francesco a Rimini (Rimini, Musei Civici).

Fig. 14. Mantova, San Sebastiano, ricostruzione ipotetica del progetto per la facciata (da Frommel 2001).

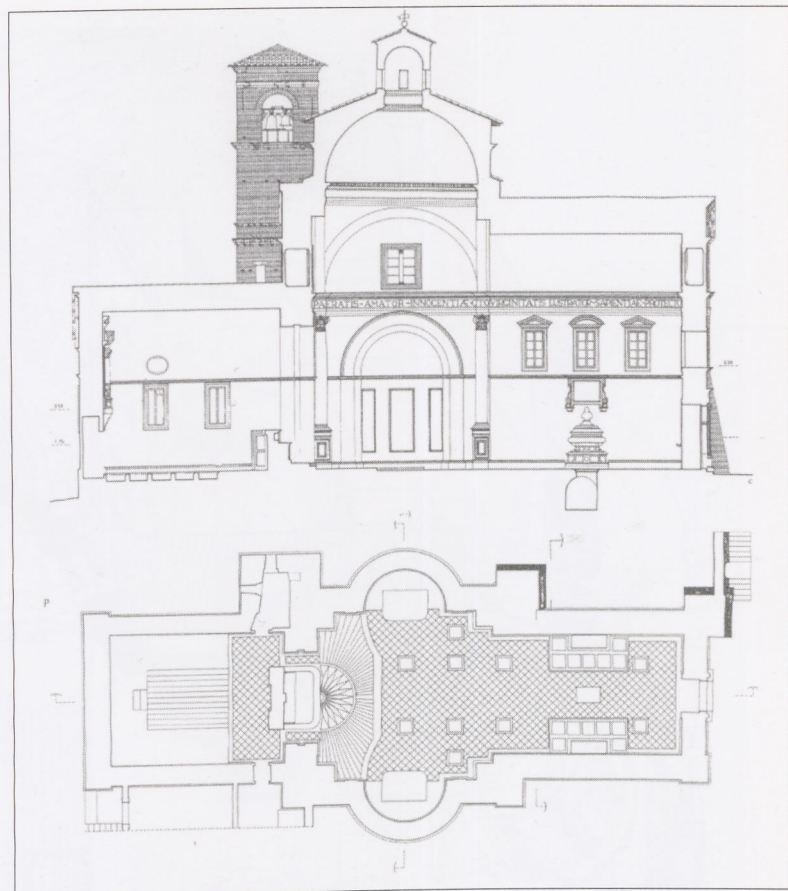
Fig. 15. Milano, Santa Maria delle Grazie, pianta (Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi).



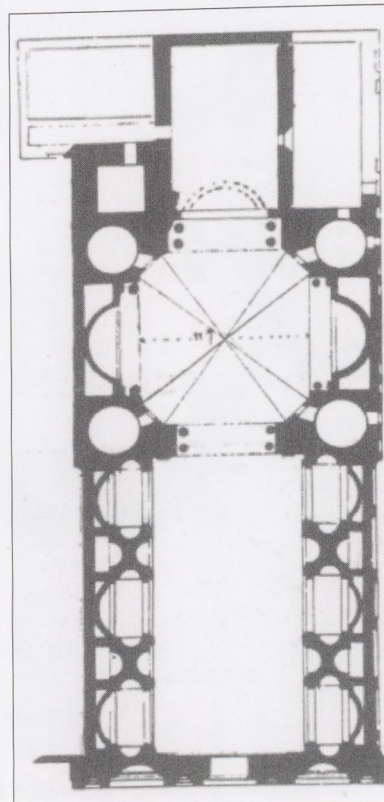
16



18



17



19

Fig. 16. Cerchia di F. Barocci, *Madonna* con possibile rappresentazione del modello per il mausoleo di Palazzo Ducale (Urbino, Casa di Raffaello), dettaglio.

Fig. 17. Urbino, San Bernardino, pianta e sezione (da Fiore, *Quattrocento*).

Fig. 18. Grimaldi, organo di Alessandro VI nella vecchia basilica di S. Pietro (da Alfarano, fig. 1 F).

Fig. 19. Pesaro, S. Giovanni, pianta (da Pinelli, *Genga*).

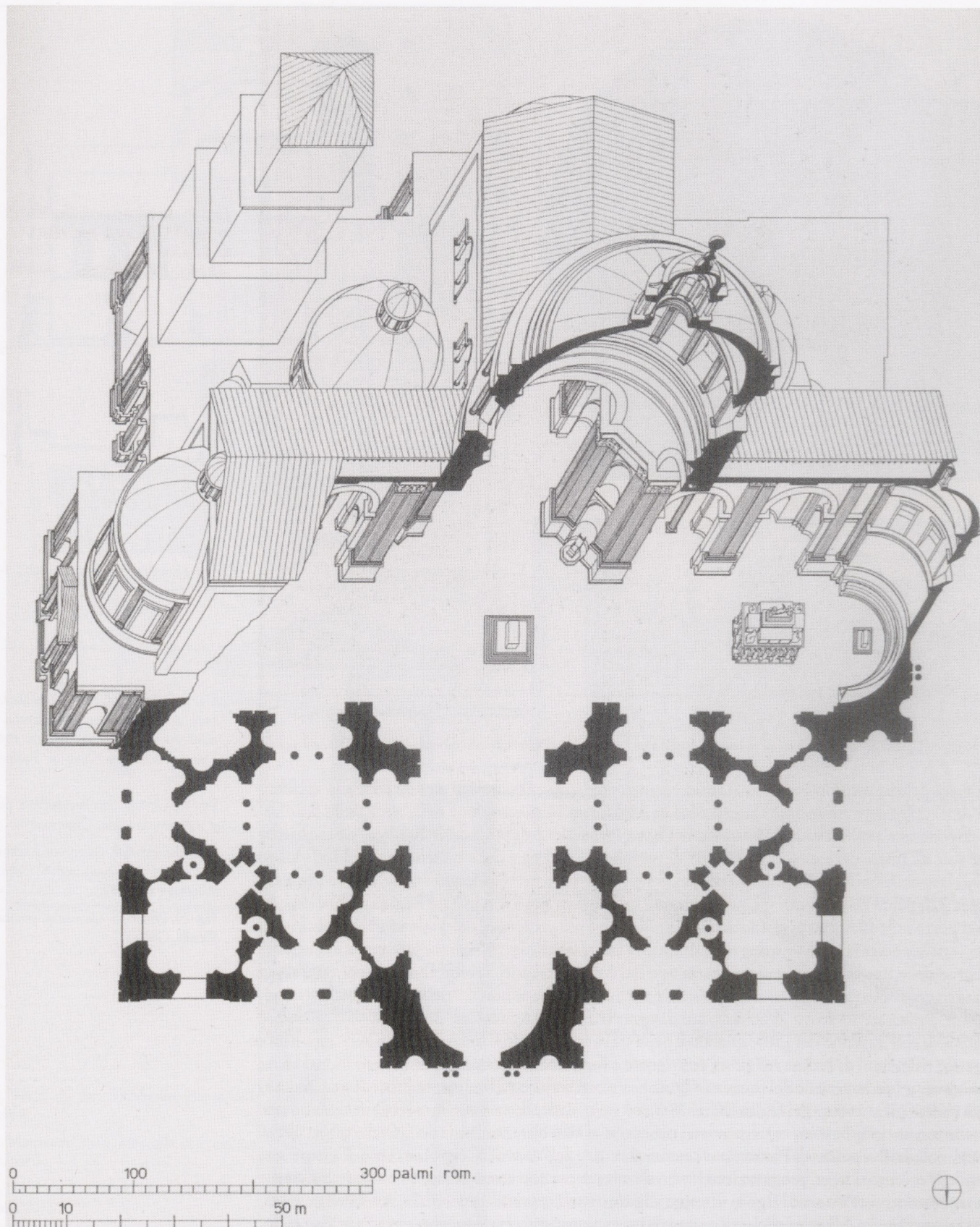
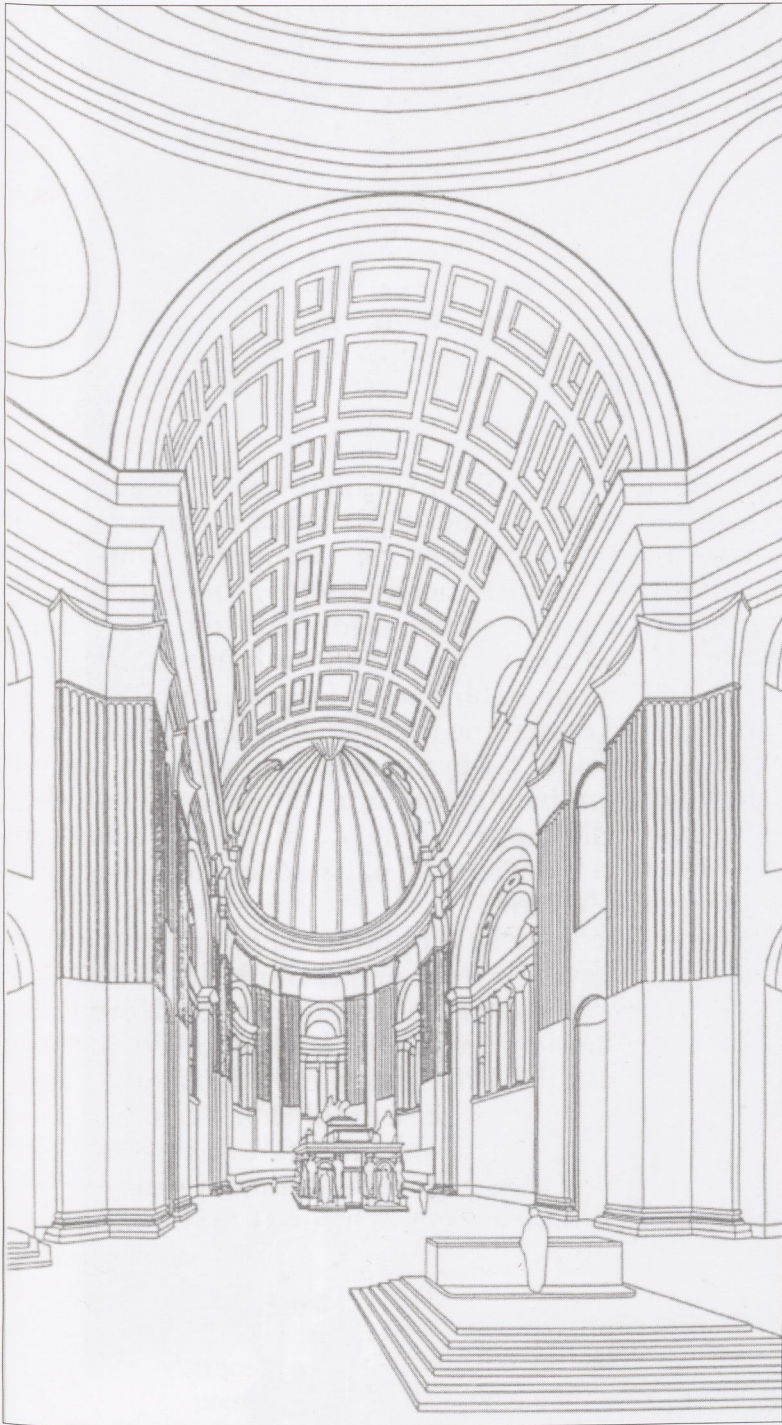


Fig. 20. Roma, S. Pietro, ricostruzione ipotetica del progetto di Bramante GDSU 1 A (da Frommel 1994).





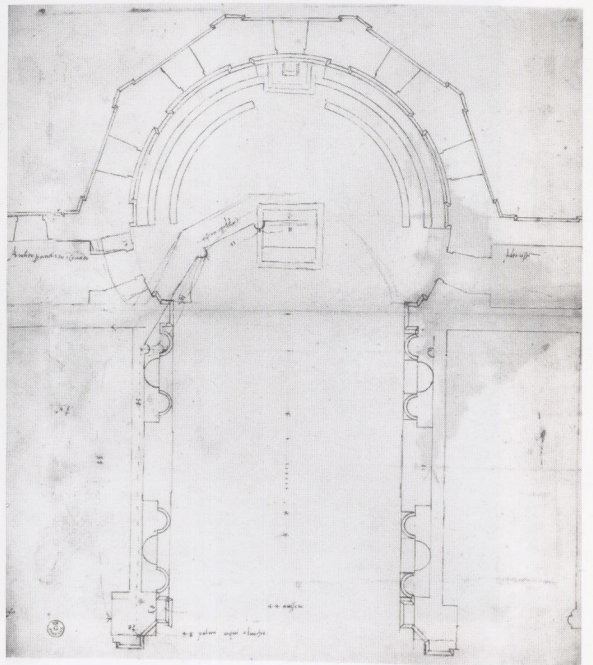
21

Fig. 21. Roma, S. Pietro, ricostruzione ipotetica del progetto definitivo di Bramante per la *Capella Iulia* (da Frommel 2000).



22

Fig. 22. Roma, Santa Maria del Popolo, ricostruzione ipotetica del braccio del coro di Giulio II (da Frommel 2000).



23

Fig. 23. Antonio da Sangallo il Giovane, progetto per la cappella sepolcrale dei papi Medici in Santa Maria sopra Minerva (Firenze, GDSU 1313 Ar).



Fig. 24. Roma, San Pietro in Vincoli, transepto : Tomba di Giulio II (a sinistra : altare maggiore).